

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PFI - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFF

**DO LIVRE JOGO COGNITIVO AO MODO DE CONSIDERAÇÃO GENIAL:
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM KANT E O CONHECIMENTO ESTÉTICO EM
SCHOPENHAUER.**

Nathan Menezes Amarante Teixeira

Niterói
Dezembro/2015

**DO LIVRE JOGO COGNITIVO AO MODO DE CONSIDERAÇÃO GENIAL:
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM KANT E O CONHECIMENTO ESTÉTICO EM
SCHOPENHAUER.**

Nathan Menezes Amarante Teixeira

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
da Universidade Federal Fluminense (UFF),
como parte dos requisitos para obtenção do
título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Vladimir Menezes Vieira

Niterói

Dezembro/2015

**DO LIVRE JOGO COGNITIVO AO MODO DE CONSIDERAÇÃO GENIAL:
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM KANT E O CONHECIMENTO ESTÉTICO EM
SCHOPENHAUER.**

Nathan Menezes Amarante Teixeira

Orientador: Vladimir Menezes Vieira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada por:

Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira

Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro

Prof. Dr. Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior

Niterói

Dezembro/2015

RESUMO

A presente pesquisa pretende apresentar a possibilidade de identificarmos a presença de uma noção central para a estética kantiana, a de jogo livre cognitivo entre imaginação e entendimento, na metafísica do belo de Schopenhauer. Ou seja, mostraremos que o modo de consideração genial, aquele que para Schopenhauer é responsável pela contemplação das Ideias, é melhor caracterizado admitindo-se implicitamente uma disposição cognitiva mais livre e harmoniosa, análoga àquela presente no sujeito da terceira crítica de Kant que é capaz de ajuizar como belos os objetos a partir do uso reflexivo da faculdade do juízo. Por consequência, mostraremos que a admissão deste elemento em Schopenhauer auxilia a compreensão da presença de um prazer positivo no conhecimento estético oriundo desta disposição cognitiva.

Palavras-chave: Kant; Schopenhauer; Jogo Livre; Conhecimento Estético; Gênio.

ABSTRACT

The present research intends to present the possibility of identifying the presence of a central notion of Kantian aesthetics, the cognitive free play between imagination and understanding, in Schopenhauer's metaphysics of beautiful. In other words, we intend to show that the mode of consideration of genius, which according to Schopenhauer enables the contemplation of Ideas, is better characterized as implicitly admitting a freer and harmonious cognitive disposition, analogous to the one present in the subject of Kant's third critique when one is able to judge objects as beautiful based on the reflective use of the power of judgment. Accordingly, we will show that the admission of this element in Schopenhauer assists in understanding the possibility of a positive pleasure in aesthetic knowledge resulting from that cognitive disposition.

Keywords: Kant; Schopenhauer; Free Play; Aesthetic Knowledge; Genius.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é fruto de dois anos de pesquisa e dedicação que não seriam possíveis sem o apoio de meus familiares e seu constante incentivo, portanto, meu mais sincero e profundo agradecimento a todos.

Agradeço igualmente aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, que acolheram meu projeto e criaram as condições de seu desenvolvimento e conclusão, assim como pela qualidade das aulas que sempre me auxiliaram, ainda que indiretamente, no andar desta pesquisa, e pela atenção e apoio presentes. Agradeço à secretária Luciene Pacheco pelo ótimo atendimento prestado às minhas solicitações.

Agradeço fundamentalmente ao meu orientador Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira, responsável por qualquer um dos méritos que essa pesquisa possa ter. Sua atenção, paciência e leitura cuidadosa me ajudaram a encontrar os melhores meios para conseguir desenvolver minhas ideias e apresentá-las adequadamente, além de ser uma referência de pesquisador que carregarei ao longo da vida. Obrigado.

Outra pessoa fundamental foi Yasmin Monteiro Almeida, pelos sorrisos, pela companhia, pela ternura e por ter sido diversas vezes uma luz em meio à escuridão. Agradeço simplesmente por você estar aí, ainda me fazendo sentir após esses anos a alegria em continuar e seguir dividindo essa jornada com você. Obrigado por ser assim como é.

Agradeço ainda ao Prof. Dr. Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior que aceitou gentilmente participar da banca avaliadora, e que me ajudou imensamente no exame de qualificação com suas excelentes sugestões, fundamentais para a conclusão da escrita desta pesquisa. Assim como ao Prof. Dr. Pedro Sussekind pela igual gentileza em aceitar estar na banca avaliadora.

Por fim, agradeço a CAPES pelo apoio financeiro e investimento, imprescindíveis para o pleno desenvolvimento desta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E JOGO LIVRE COGNITIVO NA CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO DE KANT.....	6
1.1. A INTRODUÇÃO: A FACULDADE DO JUÍZO REFLEXIVA E O SURGIMENTO DO SENTIMENTO DE PRAZER.....	6
1.2. A ANALÍTICA DO BELO: O JOGO LIVRE COGNITIVO E AS CARACTERÍSTICAS DOS JUÍZOS DE GOSTO.....	16
1.3. O BELO NA ARTE: A FIGURA DO GÊNIO E A APRESENTAÇÃO DE IDEIAS ESTÉTICAS.....	30
CAPÍTULO 2: A METAFÍSICA DO BELO DE SCHOPENHAUER E O MODO DE CONHECIMENTO ESTÉTICO DAS IDEIAS ATRAVÉS DA ARTE.....	46
2.1. SOBRE <i>O MUNDO COMO VONTADE E REPRESENTAÇÃO</i>	46
2.2. A METAFÍSICA DO BELO E O MODO DE CONHECIMENTO ESTÉTICO.....	59
2.3. O GÊNIO E O MODO DE CONSIDERAÇÃO LIVRE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO.....	72
2.4. ARTE POÉTICA E A IDEIA DE HUMANIDADE.....	84
CAPÍTULO 3: JOGO LIVRE DAS FACULDADES E MODO DE CONSIDERAÇÃO GENIAL: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM KANT E O CONHECIMENTO ESTÉTICO EM SCHOPENHAUER.....	93
3.1. CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS.....	93
3.2. O JOGO LIVRE KANTIANO COMO CONDIÇÃO COGNITIVA DO CONHECIMENTO ESTÉTICO EM SCHOPENHAUER.....	102
CONCLUSÃO.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	116

INTRODUÇÃO

Apesar de parecer de início estranha ao sistema kantiano¹, vemos logo na introdução da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, publicada em 1790, que ela é a possibilidade de encontrarmos um princípio *a priori* para mais uma faculdade cognitiva além do entendimento e da razão, a faculdade do juízo, que é mediadora de ambas. É porque tal faculdade tem um modo de proceder específico dado a partir de si mesma, acarretando assim um estado de ânimo correlato, que merece lugar na crítica das faculdades de conhecimento naquilo que lhes é *a priori*. Portanto, Kant dedica sua terceira crítica àquilo que é próprio à faculdade do juízo e não tem por fundamento a faculdade do entendimento ou da razão.

Assim, Kant divide sua terceira crítica em duas partes principais, a “Crítica da faculdade do juízo estética” e a “Crítica da faculdade do juízo teleológica”. A primeira parte discutirá nossa experiência estética com a beleza natural, o sublime, o belo na arte, o processo criativo do gênio responsável pela beleza artística, as diferentes formas artísticas e ainda a relação que a beleza teria com a moralidade. Já a segunda parte diz respeito à nossa experiência com objetos naturais que são organismos como se fossem resultado de uma causalidade segundo fins. Esta parte mostra, de um modo geral, a relevância de olharmos a natureza segundo esta ótica hipotética dos fins, explicando por fim o uso moral que podemos fazer deste modo de olhar a natureza.

O caráter estético da terceira crítica, que é o único que aqui nos interessa, presente na primeira parte acima citada, é onde Kant nos mostra que será a faculdade do juízo a responsável pelo prazer estético que serve de fundamento a nossos juízos de gosto acerca do belo e do sublime. Trata-se fundamentalmente do estabelecimento, por parte do filósofo, das características peculiares da experiência estética com certos objetos, momento em que ocorre o prazer a partir do qual podemos ajuizar esteticamente tais objetos, assim como as características peculiares destes juízos de gosto.

Assume centralidade neste desenvolvimento a noção que Kant menciona brevemente na introdução e a que posteriormente dedica o §9, a de livre jogo cognitivo. Tal noção vem caracterizar a disposição cognitiva em que a faculdade da imaginação e o entendimento se

¹ Trataremos detalhadamente deste tema no próximo capítulo, primeiro item, seguindo os passos do próprio Kant na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*.

encontram quando ajuizamos esteticamente um objeto. Uma vez ajuizado pela faculdade do juízo a partir de seu princípio próprio *a priori*, o objeto belo seria aquele para o qual nossa faculdade da imaginação, que pré-sintetiza os dados para o entendimento, forneceria formas tais que a tentativa deste último de abarcá-las em um conceito determinante seria fadada ao fracasso. Ambas as faculdades jogam, assim, entre si, pois nenhuma tem prevalência sobre a outra, e esta harmonia livre entre seus procedimentos geraria o prazer característico do juízo de gosto sobre a beleza.

A própria consideração dos juízos de gosto é balizada por esta noção de livre jogo, pois as quatro características fundamentais destes juízos – ter por fundamento a referência a um prazer provocado no ânimo pela representação de um objeto visto segundo a conformidade a fins sem um fim específico, sendo este prazer comunicado universalmente sem conceito tomando a complacência como necessária – todas estas colocações dão-se apenas porque o prazer é vinculado ao livre jogo. Imaginação e entendimento mantêm seu funcionamento básico para a possibilidade do conhecimento em geral, forma admitida *a priori* nos demais sujeitos, porém sem a determinação do entendimento sobre a primeira. Ambas as faculdades são aqui vivificadas e postas em jogo, originando um prazer desvinculado de fins e objetivos específicos, e ainda assim comunicado universalmente.

Outro tópico importante para a doutrina estética da terceira crítica consiste nas noções de gênio artístico e ideias estéticas. E novamente vemos que elas orbitam a noção mais fundamental de jogo livre. Pois, ao se perguntar como é possível a beleza em objetos produzidos por seres humanos, logo, a partir de uma causalidade segundo fins, Kant dirá que isso tem lugar através do gênio, pois este cria a partir de sua habilidade natural de apresentar nas obras ideias estéticas. Estas ideias seriam representações da imaginação que alargam esteticamente os conceitos do entendimento que tentam lhe determinar, por isso dão muito a pensar.

Ou seja, a descrição das ideias estéticas é correlato direto da descrição do jogo livre cognitivo, pois é a situação em que imaginação e entendimento dispõem-se harmoniosamente em suas tarefas. Assim, o gênio é a garantia de que teremos experiência estética com obras de arte, pois na medida em que estas são apresentações de ideias estéticas, não as ajuizaremos segundo fins ou regras prévias, mas segundo a disposição

cognitiva que a ocorrência no ânimo destas ideias provoca, que é percebida através do sentimento de prazer.

Vemos assim que a noção de jogo livre entre imaginação e entendimento é central para o desenvolvimento das considerações estéticas da terceira crítica kantiana. Ela sustenta e abre lugar para as demais noções, igualmente importantes, de juízo de gosto, gênio e ideias estéticas, e as mantém interligadas. Assim, visando esclarecer melhor esta noção de livre jogo, assim como mostrar o lugar que esta ocupa na terceira crítica e a relação desta com as demais noções acima citadas, dedicaremos o primeiro capítulo deste trabalho a essa tarefa.

Nesse sentido, buscaremos detalhar melhor o que foi dito anteriormente sobre esta noção, primeiramente mostrando como ela aparece na introdução ligada ao prazer que provoca quando a faculdade do juízo opera a partir de seu princípio próprio. No segundo item, discutiremos como esta noção é importante para as características dos juízos de gosto, que se fundamentam neste prazer. Por fim, no terceiro e último item deste primeiro capítulo, apresentaremos o lugar da noção de gênio como ligado ao jogo livre, ao possibilitar a ocorrência deste estado cognitivo em relação às obras de arte.

Após esta discussão acerca de Kant, nos voltaremos às considerações estéticas de Schopenhauer. Estas aparecem fundamentalmente no Livro III de sua obra *O mundo como vontade e representação*, publicado em 1818, nos complementos ao mesmo publicados em 1844, ano em que também foi publicada uma nova edição do primeiro volume, e nas preleções sobre a metafísica do belo redigidas em 1820 para as aulas que ministrou em Berlim.

O ponto mais central na estética de Schopenhauer é o fato de que ele confere à arte uma função cognitiva fundamental: comunicar as Ideias apreendidas pelo artista. Em seu pensamento, as Ideias seriam os graus de objetivação primeiros da Vontade, anteriores ao mundo fenomênico. Ou seja, a Vontade, que é anterior aos fenômenos e alheia a tempo, espaço e causalidade, primeiramente sofreria uma objetivação em Ideias, e só então estas últimas dariam origem aos fenômenos do mundo.

Ou seja, na sua compreensão geral de que o mundo possui duas metades, uma como Vontade e outra como representação, Schopenhauer admite kantianamente que aquilo que obtemos por nossas faculdades cognitivas é mero fenômeno, submetido a nossas estruturas

a priori de conhecimento. Sendo nossos corpos objetivações da Vontade, o intelecto tem sua origem segundo os fins da primeira, quer dizer, nosso conhecimento encontra-se a serviço da Vontade e nos dá apenas representações submetidas ao princípio de razão. As Ideias, que seriam propriamente o conteúdo dos fenômenos, não são conhecidas quando estamos nesse modo de consideração, e são apreendidas apenas quando participamos do modo de consideração genial, característico do artista responsável pela obra de arte.

Schopenhauer então considera que é a arte que pode proporcionar aos demais o conhecimento das Ideias realizado anteriormente pelo artista. O gênio seria dotado de um excedente cognitivo que lhe permitiria libertar seu intelecto do uso segundo a Vontade e contemplar a Ideia, e sua obra ofereceria aos outros a possibilidade de participar deste conhecimento estético.

Neste contexto, nosso segundo capítulo buscará mostrar inicialmente o pensamento geral de Schopenhauer, especialmente a partir do vol. I de *O mundo como Vontade e representação*, visando indicar como a arte adquire importância cognitiva fundamental em sua filosofia. No segundo item deste capítulo, discutiremos propriamente em que consiste esse modo de consideração genial responsável pelo conhecimento estético da Ideia, assim como apontaremos introdutoriamente aspectos gerais da sua metafísica do belo. Abordaremos a figura do gênio no terceiro item, onde ficará clara a importância do seu excedente cognitivo e da faculdade da imaginação, fundamentais para a melhor explanação do que seria o modo de consideração genial. Por fim, no quarto item, discutiremos as considerações de Schopenhauer acerca da arte trágica, com o objetivo de dar maior consistência para compreensão da importância central da imaginação (vista como fantasia) no modo de conhecimento estético.

O terceiro e último capítulo deste trabalho resgatará a noção kantiana de jogo livre para pensá-la como um elemento presente no modo de consideração genial de Schopenhauer. Como será mostrado em detalhe, Schopenhauer em nenhum momento de suas considerações busca explicar como efetivamente se dá a disposição cognitiva característica do modo de consideração genial, diferentemente de Kant. Por consequência, o excedente cognitivo do gênio schopenhaueriano fica relativamente pouco definido, pois se sabe apenas que ele liberta o intelecto da Vontade, mas não se tem a compreensão de como ele dispõe esse mesmo intelecto.

Assim, a partir de certas indicações de Schopenhauer, proporemos que é possível admitir a presença de um livre jogo característico das faculdades quando participamos do modo de consideração genial, principalmente a partir da figura do gênio e da importância da fantasia para o mesmo. O primeiro item do terceiro e último capítulo abordará considerações críticas iniciais, sem as quais não poderíamos seguir nessa investigação. Trata-se especialmente de marcar as diferenças entre as Ideias de Schopenhauer e as ideias estéticas kantianas, ao mesmo tempo mostrando a pertinência da analogia entre ambos os autores no que diz respeito ao estado cognitivo estético. Dialogaremos ainda com dois artigos de Paul Guyer cujos desdobramentos serão fundamentais ao item posterior.

Por fim, no item final, apontaremos em que medida o próprio Schopenhauer permite-nos pensar a presença do livre jogo kantiano em sua metafísica do belo, e de que modo esta leitura alarga a compreensão do modo de consideração genial e do prazer estético que lhe é correlato.

CAPÍTULO 1: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E JOGO LIVRE COGNITIVO NA CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO DE KANT

O propósito fundamental deste capítulo consiste em apresentar a centralidade para a estética kantiana da noção de jogo livre entre imaginação e entendimento. Como deverá ficar claro ao final, é por meio desta noção que a experiência estética na terceira crítica é melhor caracterizada e apartada dos âmbitos morais e cognitivos, o que implica uma caracterização dos juízos de gosto diferenciada dos juízos de conhecimento ou dos juízos morais. O item 1.1 seguirá a argumentação kantiana dada na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, destacando o princípio *a priori* da faculdade do juízo que é responsável pelo livre jogo prazeroso, fundamento posterior ao juízo de gosto. No 1.2 percorreremos os quatro momentos dos juízos de gosto, apresentados na “Analítica do belo”. Será mostrado como cada uma dessas caracterizações ligam-se diretamente ao jogo livre cognitivo. Por fim, no item 1.3 nos voltaremos para a figura do gênio, marcando que seu lugar na terceira crítica é justamente o de possibilitar o livre jogo na arte por meio da apresentação das ideias estéticas.

1.1. A INTRODUÇÃO: A FACULDADE DO JUÍZO REFLEXIVA E O SURGIMENTO DO SENTIMENTO DE PRAZER

Kant inicia a introdução à sua terceira crítica buscando justificar a pertinência da mesma quanto à fundamentação da possibilidade de princípios *a priori* para a faculdade de julgar, de modo que tal tarefa não se mostrasse estranha ao seu sistema crítico. O filósofo admite ser inicialmente estranho, a partir dos resultados obtidos de suas duas críticas anteriores, que se fizesse necessária uma terceira que se ocuparia de outra faculdade superior do espírito²; se a filosofia teórica ocupada com as categorias do entendimento e os juízos cognitivos, e a filosofia prática relacionada à determinação da vontade pela razão e os

² No sistema transcendental kantiano, há uma divisão entre faculdades de conhecimento inferiores e superiores. Do primeiro conjunto fazem parte sensibilidade e imaginação, e são qualificadas como tal na medida em que sua ação é dada a partir das leis fornecidas pelo entendimento, ou seja, não possuem um princípio *a priori* que lhes seja próprio. Por sua vez, entendimento e razão, por terem cada uma um princípio próprio *a priori* apresentado por Kant nas suas duas críticas anteriores, seriam as faculdades de conhecimento superiores. Desta forma, seria através da admissão de Kant de que a faculdade de julgar também possui um uso que se dá a partir de si mesma, e que se manifesta mais significativamente nos juízos de gosto, que se justificaria a escrita de uma terceira crítica que desse conta da mesma.

juízos morais comprometiam-se com dois domínios distintos de objetos filosóficos correspondentes, então poder-se-ia admitir que a *Crítica da faculdade do juízo* demandaria igualmente um terceiro domínio de objetos filosóficos.

Porém, Kant logo procura mostrar não ser esta sua intenção, posto que “se dividirmos a filosofia, na medida em que esta contém princípios *a priori* do conhecimento racional das coisas mediante conceitos [...], como é usual em teórica e prática, procederemos com total correção” (KANT, 2010, p. 15). Tal correção se valida nas duas únicas espécies de conceitos que dizem respeito aos “princípios da possibilidade de seus objetos” (Ibidem), o conceito de natureza que determina os objetos enquanto fenômenos regulados *a priori* pelas categorias do entendimento e torna assim possível seu conhecimento teórico, e o conceito de liberdade, onde a razão é legisladora e abre-se a possibilidade da filosofia moral.

Assim, “toda a nossa faculdade de conhecimento possui dois domínios, o dos conceitos da natureza e o do conceito de liberdade; [...] nos dois, ela é legisladora *a priori*” (Ibidem, p. 18). A tarefa geral então do projeto crítico de Kant, como visto em suas duas críticas precedentes, consiste em fundamentar a possibilidade de princípios *a priori* para nossas faculdades cognitivas, e uma vez que “a crítica das faculdades de conhecimento a respeito daquilo que elas podem realizar *a priori* não possui no fundo qualquer domínio relativamente a objetos” (Ibidem, p. 20), então a *Crítica da faculdade do juízo* deverá assegurar a validade de um princípio *a priori* para uma outra faculdade do espírito sem que seja necessário admitir uma nova subdivisão da filosofia³, faculdade esta não abordada nas críticas que se ocuparam do entendimento e da razão.

Sendo um “termo médio” entre as duas faculdades de conhecimento acima mencionadas, então, no que diz respeito à faculdade de julgar, “se tem boas razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si *a priori*, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio” (Ibidem, p. 21). Acresça-se a isto, e

³ Sobre o termo “domínio”, tomemos o trecho da seção II, onde se explicam juntamente os termos “campo” e “território”: “Os conceitos, na medida em que podem ser relacionados com seus objetos e independentemente de saber se é ou não possível um conhecimento dos mesmos, têm seu campo <Feld>, o qual é determinado simplesmente segundo a relação que possui o seu objeto com nossa faculdade de conhecimento. A parte deste campo, em que para nós é possível um conhecimento, é um território <Boden> (territorium) para estes conceitos e para a faculdade de conhecimento correspondente. A parte deste campo a que eles ditam suas leis é o domínio <Gebiet> (ditio) destes conceitos e das faculdades de conhecimento que lhes cabem” (Ibidem, p. 18)

ainda “para julgar segundo a analogia” (Ibidem), o fato de ser reconhecida na tradição filosófica a existência no sujeito de três capacidades distintas, e que por isso mesmo não podem ser deduzidas de um princípio comum: a faculdade de conhecimento, a faculdade de desejar e aquela relativa à ocorrência dos sentimentos de prazer e desprazer. As duas primeiras, na medida em que correspondem à legislação do entendimento nos juízos cognitivos e à legislação da razão nos juízos morais, já obtiveram seu lugar no sistema transcendental de Kant. Falta então à última capacidade seu correspondente *a priori*, podendo ser justamente o lugar de aplicação do princípio da faculdade de julgar.⁴

E é precisamente aqui que se apresenta propriamente o caráter estético da terceira crítica kantiana, posto que se constata efetivamente a existência de uma espécie bem particular de juízos que não recaem sob a rubrica dos juízos cognitivos ou dos juízos morais, os juízos de gosto acerca do belo e do sublime.⁵ Ou seja, Kant recorre a evidência fenomenológica de que tais juízos são efetivamente proferidos, parecendo ainda postular uma certa universalidade ao se admitir que os interlocutores estão em condições de reconhecerem a beleza frente aos mesmos objetos que nós. Assim, caberá à terceira crítica analisar se há de fato um princípio *a priori* para a faculdade de julgar, qual a relação deste com o sentimento de prazer e de que modo tais análises podem nos fornecer as devidas características dos juízos de gosto.

Após estas considerações, tomemos a afirmação de Kant no início da seção IV da introdução, onde é colocada a distinção entre juízos determinantes e reflexionantes:

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é determinante (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade do juízo transcendental, indica *a priori* as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva (Ibidem, p. 23).

⁴ A exposição dada até aqui diz respeito aos principais pontos desenvolvidos por Kant nas seções I, II, e III da introdução, e no restante deste item abordaremos as seções IV, V, VI e VII, deixando de lado propositalmente as seções VIII e IX por não serem de relevância para a pesquisa.

⁵ Não trataremos nesta pesquisa da “Analítica do sublime”, ou seja, das características dos juízos responsáveis por essa categoria estética. Esta escolha se dá posto que nos importa a definição geral da experiência estética a partir do jogo livre entre imaginação e entendimento relativos aos juízos de gosto, logo, os juízos sobre o belo. Além disso, na abordagem da noção de gênio e das ideias estéticas o próprio Kant os coloca como relacionados ao belo artístico, como possibilidade de juízos de gosto sobre obras de arte. Quando, no capítulo seguinte, falarmos brevemente do sublime em Schopenhauer, indicaremos em nota uma breve e resumida caracterização do sublime kantiano.

Vemos então que há dois usos distintos da faculdade de julgar, cujo primeiro, o determinante, seria aquele em que já há a regra que determina *a priori* a subsunção dos dados sensíveis, de modo que tal faculdade apenas realiza a verificação se tal material empírico é o caso correto do conceito, estabelecendo uma leitura dos fenômenos segundo as categorias do entendimento. Tal uso seria aquele que Kant já havia dado na *Crítica da razão pura*, em que a faculdade de julgar operaria através da direção do entendimento, onde já se encontram os conceitos necessários para subsumir as intuições empíricas.⁶ No entanto, como vimos Kant não considera esse uso como o único da faculdade de julgar, pois neste caso a dedicação a esta da terceira crítica careceria de sentido, uma vez que este já foi dado na primeira crítica. Ainda, por se encontrar sob a direção do entendimento, a faculdade de julgar neste caso não apresentaria um princípio próprio, ao apenas se adequar àquele fornecido pela outra faculdade.

A outra possibilidade de uso da faculdade do juízo é dada quando Kant afirma haver casos em que não dispomos de antemão de conceitos que dêem conta do que nos é dado sensivelmente, ou seja, que a compreensão da natureza em geral fornecida pelo entendimento não assegura que as leis empíricas da natureza quanto à formação de seus objetos particulares seja organizada de uma forma adequada às nossas exigências cognitivas. Neste caso, caberia à faculdade de julgar a tarefa de buscar nas formas particulares da natureza uma organização possível que garantisse uma unidade em sua inicial multiplicidade, e seus objetos pudessem ser vistos como adequados às nossas faculdades de conhecimento.

Tem-se aqui uma consideração mais geral da relevância do uso reflexivo da faculdade do juízo para o sistema transcendental de Kant. Como visto na primeira crítica, os fenômenos são condicionados formalmente pelas categorias do entendimento, porém, isto não garante a apreensão das formas empíricas variadas da natureza, de modo que apesar de sabermos as características formais promovidas pelo entendimento, não há nenhuma certeza quanto aos conteúdos particulares de tais objetos.⁷ É que “existem tantas formas múltiplas da

⁶ Cabe destacar que Donald Crawford aponta para o fato de que, na *Crítica da razão pura*, a faculdade de julgar é dada por Kant como se fosse apenas um ato do entendimento (1975, p. 20) na medida em que esta, estando em seu uso determinante, não opera segundo seu próprio princípio.

⁷ Já na *Crítica da razão pura*, Kant reconhece que a legislação do entendimento não dá conta da natureza enquanto algo sistematicamente organizado, no entanto, ainda não há o apontamento da faculdade de julgar como uma faculdade particular cujo princípio seria capaz de realizar essa tarefa. Segundo o filósofo, o

natureza, como se fossem outras tantas modificações dos conceitos da natureza universais e transcendentais, que serão deixadas indeterminadas por aquelas leis dadas *a priori* pelo entendimento puro” (Ibidem, p. 24).

Mostra-se então necessário admitir um princípio regulativo da faculdade do juízo no seu uso reflexivo, onde é suposto que a natureza é compatível com as exigências sistemáticas sobre a organização do conhecimento empírico. Assim:

A faculdade do juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular da natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque estes precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. Por isso só a faculdade do juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retira-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante) (Ibidem, p. 24).

No final da seção IV, Kant nomeia propriamente tal princípio, que seria o da “conformidade a fins da natureza”. Em suma, a faculdade do juízo assume hipoteticamente que a natureza, nas suas leis particulares, é final, e por isso se deixa unificar em um sistema de gêneros e espécies, “o que quer dizer que a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas” (Ibidem, p. 25). Ainda, essa suposição é meramente formal e não objetiva, pois não se postula que a natureza foi de fato criada com fins a se adequar ao conhecimento do sujeito, mas apenas que assim ela deve ser abordada para que seja possível a reflexão.⁸ Isto posto, Kant irá estabelecer a relação da faculdade de julgar com o sentimento de prazer

entendimento seria capaz de assegurar as leis mais gerais da natureza segundo conceitos, porém, ficaria sempre restrito ao âmbito dos objetos da experiência, não podendo se aproximar de uma “unidade sistemática da natureza” mais fundamental que garantisse a concordância das suas leis particulares com outras mais universais, fornecidas pelo entendimento. Tal possibilidade seria dada pela faculdade da Razão; temos então que “a parte de que a razão propriamente dispõe e procura realizar é a *sistemática* do conhecimento, isto é, o seu encadeamento a partir de um princípio. Esta unidade da razão pressupõe sempre uma ideia, a da forma de um todo do conhecimento que precede o conhecimento das partes e contem as condições para determinar *a priori* o lugar de cada parte e sua relação com as outras” (KANT, 2010, p. 535) assegurando uma unidade sistemática da natureza. Vale ainda ressaltar sobre isto a afirmação de Paul W. Bruno, marcando o papel que a faculdade de julgar irá tomar para si na terceira crítica, servindo ainda como característica fundamental do seu uso estético: “Kant sabia que a natureza não podia ser reduzida a um mero mecanismo, e os juízos reflexivos nos dão acesso à parte da natureza que é inacessível pelo mecanismo” (BRUNO, 2010, p. 98).

⁸ Sobre a finalidade formal kantiana, Salim Kemal diz: “A finalidade formal é uma ordenação e uma organização das partes para o objetivo de um todo, onde o todo é indeterminado por conceitos [...] possuindo esta ordem indeterminada, a relação das partes é meramente formal para uma ordenação que não está definida. Ao contrário, a finalidade dos fins é uma ordenação e relação das partes dirigida e determinada em relação a um fim dado” (KEMAL, 1997, p. 58)

ocorrido no sujeito, uma vez que será mostrado que tal prazer se dá através da reflexão, ou seja, através do princípio de conformidade a fins.

Reportando-nos então diretamente para a seção VI, vemos o esclarecimento de Kant desta relação entre a faculdade do juízo reflexiva e o sentimento de prazer. Segundo o autor, o uso determinante desta faculdade, por ser algo do qual já de antemão possuímos certeza de seu sucesso, não é capaz de despertar prazer. A determinação fornecida *a priori* pelo entendimento apresenta-se a nós como uma necessidade, na medida em que é a condição mesma para obtermos conhecimento dos objetos da experiência; assim, seria algo que mecanicamente a faculdade do juízo realiza e do qual já possuímos segurança quanto à sua efetivação.⁹

Por sua vez, no caso do uso reflexivo desta faculdade, seu procedimento se dá segundo seu princípio de conformidade a fins, que não determina nada em relação às leis empíricas da natureza, apenas admite hipoteticamente a possibilidade de unificá-las em favor à maneira como as acolhemos. Não há garantia prévia de que tal investigação tenha sucesso, pois se trata de uma indeterminação conceitual *a priori* e que nos leva a trabalhar apenas com a possibilidade admitida pela faculdade do juízo.

Desta forma observamos que, para Kant, o prazer dado na reflexão está ligado ao momento em que, de maneira inesperada podemos ver a natureza em acordo com o princípio da faculdade do juízo que, apesar de ser *a priori*, não determina categoricamente de antemão que esta sua expectativa efetivamente será satisfeita. Em suma, todas as vezes que é concluída a tarefa que a faculdade do juízo coloca a si mesma como um fim possível, mas indeterminado, há o surgimento do sentimento de prazer. Significativo sobre isso se encontra também a afirmação de Kant de que, não apenas a certeza prévia da possibilidade de tal tarefa impede o prazer, mas se nos fosse dado também antecipadamente a certeza de seu fracasso, o prazer também ficaria impossibilitado. Tal consideração confere ao prazer advindo da reflexão um aspecto de singularidade dado que este se mostra relacionado a um tipo de experiência que se afasta daquela que habitualmente obtemos através da determinação conceitual do entendimento.

⁹ “De fato, não encontramos em nós o mínimo efeito sobre o sentimento de prazer, resultante do encontro das percepções com as leis, segundo conceitos da natureza universais (as categorias) e não podemos encontrar, porque o entendimento procede nesse caso sem intenção e necessariamente, em função de sua natureza” (Ibidem, p. 31).

Não podendo advir de uma garantia incontestável do acordo entre as leis empíricas da natureza e o princípio da faculdade do juízo, ao mesmo tempo em que fica impossibilitado pela certeza da busca de tal acordo, este prazer apresenta-se ligado ao caráter “original” da faculdade do juízo. Trata-se da colocação desta faculdade a si mesma de um princípio norteador para seu procedimento - não obtido a partir do entendimento ou da razão - de que a natureza pode adequar-se às nossas faculdades de conhecimento sem, no entanto, uma determinação inicial ou mesmo uma determinação final quanto aos limites que poderiam esgotar o encontro desta unidade. Por isso, tal encontro inusitado “é razão para um prazer digno de nota, muitas vezes até de uma admiração sem fim, ainda que o objeto deste nos seja bastante familiar” (Ibidem, p. 31).

Resta então vermos agora, no restante da introdução, como os juízos de gosto podem ser vistos como casos particulares da faculdade do juízo reflexiva. Tal tarefa é levada a cabo por Kant especificamente na seção VII, onde são apresentadas duas condições responsáveis pela atribuição do predicado belo a certos objetos. Primeiramente, estipula-se que tal espécie de juízo é subjetivo, ou seja, está ancorado meramente sobre a ocorrência no ânimo do sujeito ajuizante do sentimento de prazer; em seguida, temos a característica peculiar de que tal juízo, apesar de ser subjetivo, tem a pretensão de buscar assentimento dos demais sujeitos. Assim, vemos que o juízo de gosto não se iguala aos teóricos ou práticos, que envolvem conceitos de objetos ou fins, posto que tem apenas o sentimento de prazer como fundamento; e ainda que, apesar de ser subjetivo, não se restringe à subjetividade particular do sujeito ajuizante, diferenciando seu prazer daquele relativo ao simples agrado dos sentidos que não pode reclamar assentimento dos demais.

Configura-se assim um juízo que assenta sobre o prazer sentido no ânimo, e ainda assim demanda universalidade, indicando então um elemento que justifique tal demanda universal-subjetiva. Kant indica que tal elemento, que fundamenta o sentimento de prazer, é dado a partir da “condição universal, ainda que subjetiva, dos juízos reflexivos, ou seja, na concordância conforme a fins de um objeto [...] com a relação das faculdades de conhecimento entre si, as quais são exigidas para todo o conhecimento empírico (da faculdade da imaginação e do entendimento)” (Ibidem, p. 35).

Como vimos anteriormente, a faculdade do juízo no seu uso determinante não necessita do princípio da conformidade a fins da natureza uma vez que opera de acordo com a regra

dada pelo entendimento para a subsunção do objeto dado sensivelmente. Neste caso, a imaginação que apreende o múltiplo da intuição está ordenada pelo conceito do entendimento através do esquematismo realizado pela faculdade do juízo. Em contrapartida, nos juízos reflexionantes, o único conceito em questão é o da finalidade da natureza que é dado pela própria faculdade do juízo e nada determina sobre os objetos, mas apenas os considera em relação ao seu modo de proceder. Aqui, a finalidade é percebida através da reflexão da faculdade do juízo sobre o objeto e a natureza é vista como concordante com o seu procedimento. Assim, frente a certas intuições, a imaginação encontra a unidade para a síntese mesmo que não se tenha a intenção de conhecer o objeto, de modo que, mesmo sem um conceito que dê conta dela, há um acordo com as exigências de unidade do entendimento. Deste modo, a imaginação é vista em concordância com o entendimento ao favorecer sua operação, mas esta também se encontra favorecida pelo entendimento uma vez que não havia conceito previamente determinado que a fizesse agir de acordo com ele. Tem-se então um prazer que exprime a adequação do objeto “às faculdades do conhecimento que *estão em jogo* na faculdade do juízo reflexiva e por isso [...] exprime simplesmente uma subjetiva e formal conformidade a fins do objeto” (Ibidem, p. 34).

Trata-se de afirmar, como Donald Crawford, que na experiência estética possibilitada pela faculdade do juízo reflexiva, “os poderes cognitivos são determinados a serem ativos, porém eles não são determinados em uma atividade específica” (1974, p. 50). Tal atividade indeterminada é aquele estado que Kant chama de livre jogo¹⁰, e que é percebido apenas através do sentimento de prazer que nele é gerado, uma vez que tal percepção não se dá através de conceitos. A respeito desta relação entre as faculdades ele diz que:

Na verdade aquela apreensão das formas na faculdade da imaginação nunca pode suceder, sem que a faculdade de juízo reflexiva, também sem intenção, pelo menos a possa comparar com a sua faculdade de relacionar intuições com conceitos. Ora, se nesta comparação a faculdade da imaginação (como faculdade das intuições a priori) é sem intenção posta de acordo com o entendimento (como faculdade dos conceitos) mediante uma dada representação e desse modo se desperta um sentimento de prazer, neste caso o objeto tem que então ser considerado como conforme a fins para a faculdade do juízo reflexiva.

¹⁰ A definição mais detalhada da expressão “livre jogo”, característica da relação entre imaginação e entendimento na experiência estética, é dada por Kant no §9 da Analítica do Belo, como mostraremos quando tratarmos deste mais à frente. Porém, desde já destacamos que tal relação cognitiva é fundamental para a ocorrência do sentimento de prazer que fundamenta os juízos de gosto, sendo então noção imprescindível para a compreensão da experiência estética na *Crítica da faculdade do juízo*.

Um tal juízo é um juízo estético sobre a conformidade a fins do objeto, que não se fundamenta em qualquer conceito existente de ajuizar objeto e nenhum conceito é por ele criado. No caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação, como sensação) na simples reflexão sobre a mesma (sem ter a intenção de obter um conceito dele), como fundamento de um prazer na representação de um tal objeto, então nesta mesma representação este prazer é julgado como estando necessariamente ligado à representação, por consequência, não simplesmente para o sujeito que apreende esta forma, mas sim para todo aquele que julga em geral. O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (por conseguinte também universalmente válido) chama-se gosto (Ibidem, p. 34).

De acordo com esta passagem podemos ver que, segundo Kant, emitimos um juízo estético sobre um objeto quando o fundamento do juízo que proferimos é o prazer que é sentido através da relação entre imaginação e entendimento, que se encontram em jogo; em outras palavras, o objeto dito belo é aquele que estimula o jogo entre nossas faculdades quando ele é ajuizado reflexivamente segundo aquele princípio próprio à faculdade do juízo.¹¹ Ainda, tal acordo entre imaginação e entendimento pode ser pressuposto em todo sujeito, uma vez que as condições da faculdade do juízo reflexiva (do conhecimento em geral) devem ser pressupostas como partilhadas por todos. Então, os juízos sobre o belo podem legitimamente reivindicar validade universal.

As duas últimas passagens da introdução não impõem a necessidade de uma exposição para os fins desta pesquisa.¹² Deste modo, tomamos como fundamental para o que será exposto em seguida o fato de Kant deixar marcado, já na introdução, que somente quando imaginação e entendimento mutuamente se dispõem a uma relação não encontrada quando estamos imbuídos de propósitos cognitivos ou morais, e ser tal disposição a de um jogo que vivifica ambas as faculdades, o prazer característico do juízo de gosto pode ocorrer.

¹¹ Fazemos uso aqui da diferenciação que Paul Guyer aponta entre a reflexão da faculdade de julgar sobre um objeto dado que é responsável pelo prazer sentido e possibilita uma experiência estética com este, e a atribuição do predicado “Belo” a este mesmo objeto. Segundo o comentador, tal distinção não é feita de maneira consistente por Kant, no entanto, ela se justifica a partir do fato “de que Kant descreve o sentimento de prazer tanto como o produto do juízo quanto como o fundamento de determinação para o juízo” (1997, p. 99). Estas duas colocações que inicialmente mostram-se como circulares ganhariam consistência se fossem distinguidos dois atos dados pela faculdade de julgar. Assim, um deles seria aquilo que Paul Guyer chama de “simples reflexão”, que seria o momento em que a faculdade de julgar apenas consideraria o objeto segundo seu princípio de finalidade gerando o estado subjetivo capaz de gerar prazer; por sua vez, haveria um segundo momento em que a mesma faculdade, uma vez que o sujeito toma consciência de tal sentimento de prazer em relação ao objeto, concluiria que ao mesmo podemos atribuir a predicação “é belo”. Nas palavras do autor, “assim, a produção e a percepção do prazer devem logicamente preceder a conclusão consciente de que um objeto é belo [...]” (Ibidem, p. 101).

¹² Na seção VIII Kant trata dos juízos teleológicos, visando mostrar aquilo que os diferencia dos juízos estéticos apesar de ambos pertencerem à faculdade do juízo reflexiva, e na seção IX ele aborda as considerações expostas ao longo da introdução relacionando-as à estrutura do sistema crítico como um todo, destacadamente a conexão que a faculdade do juízo realiza entre as legislações do entendimento e da razão.

Ou seja, apenas em jogo é que tais faculdades representam um objeto livre de determinações conceituais prévias, posto que orientadas pelo único uso livre e original da faculdade do juízo, sendo então possível a emissão posterior de um juízo igualmente livre. O passo seguinte dado por Kant será analisar as características destes juízos que predicam a beleza de um objeto, no primeiro livro da *Critica da faculdade do juízo*, chamado “Análítica do Belo”. Trata-se da caracterização própria daquilo que o filósofo chama de juízos de gosto, decorrente da disposição subjetiva de nossas faculdades e tendo então suas características principais dadas em relação a tal disposição, do que trataremos no item a seguir.

1.2. A ANALÍTICA DO BELO: O JOGO LIVRE COGNITIVO E AS CARACTERÍSTICAS DOS JUÍZOS DE GOSTO

A “Analítica do Belo” é o primeiro livro da primeira seção (“Analítica da faculdade do juízo estética”) presente na primeira parte (“Crítica da faculdade do juízo estética”) da *Crítica da faculdade do juízo*, indo do §1 ao §22, onde Kant fará uso da mesma estratégia argumentativa adotada na primeira crítica, onde haviam sido apresentadas as formas possíveis dos juízos teóricos a partir das categorias. Assumindo esta organização, temos então quatro grupos que classificam os “momentos” dos juízos de gosto, descrevendo assim suas características constitutivas, distinguindo-os dos juízos teóricos e práticos assim como daqueles juízos que também se relacionam à manifestação de prazer.¹³

O primeiro momento é dado pela categoria da qualidade, e parte da consideração de que os juízos de gosto são estéticos, ou seja, dão-se a partir do prazer sentido diante de certos objetos, sendo então qualificados como de ordem subjetiva. Desta forma, a afirmação feita por Kant na introdução de que a atribuição meramente subjetiva de finalidade do juízo reflexivo é responsável por esta representação prazerosa do objeto é aqui utilizada para destacar que um objeto é belo quando nosso juízo o coloca em referência apenas ao sentimento que por ele é provocado no ânimo, sem relação com qualquer tipo de determinação exterior ao próprio ato de contemplá-lo. Ou seja, “aqui a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida, sob o nome de sentimentos de prazer ou desprazer, [...] da qual o ânimo torna-se consciente no sentimento de seu estado” (KANT, 2010, p. 49).

¹³ Sobre esta divisão da “Analítica do belo” adotada por Kant, Salim Kemal diz: “[...] ele usa as formas dos juízos dadas na Primeira Crítica heurísticamente para analisar a forma dos juízos estéticos. Nossos juízos de gosto podem ser subjetivos, e a atividade de julgar pode envolver ordem sem aplicar um conceito determinado, porém eles continuam sendo juízos e terão a mesma forma. Em outras palavras, juízos de gosto não são diferentes, por exemplo, das reivindicações cognitivas ao serem uma espécie menor de juízos; ainda, eles são um tipo peculiar de juízos; e, como juízos de um determinado tipo, eles vão compartilhar das categorias as quais Kant identificou na Crítica da razão pura como as formas de todos os juízos. Eles também deverão ter qualidade, quantidade, relação e modalidade, e Kant refere-se a essa rubrica das categorias para exibir sua natureza estética distintiva” (KEMAL, 1997, p. 29). No entanto, Paul Guyer mantém-se crítico em relação a esta opção de Kant de organizar sua discussão a respeito dos juízos de gosto em analogia com a divisão apresentada na primeira crítica, uma vez que esta apresentação não forneceria uma coerência aos argumentos de Kant e acabaria por dificultar a compreensão da verdadeira organização de seus argumentos, que a seu ver compreenderiam dois objetivos diferenciados, primeiramente a exposição das características essenciais dos juízos estéticos, no segundo e quarto momentos, e em seguida justificar as condições sobre as quais a demanda de universalidade e necessidade seriam satisfeitas (GUYER, 1994, pp. 106-118).

Logo de início, portanto, os juízos de gosto são apartados dos juízos lógicos, que são objetivos pois referem a representação “pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento [...]” (Ibidem, p. 47). Nestes, o conceito é predicado do objeto como pertencente a determinada classe de fenômenos, e dispomos de regras para verificar se tal predicação é ou não o seu caso. Já os juízos de gosto predicam a beleza não como um conceito determinante dos objetos, mas guiam-se apenas pelo sentimento de prazer, “pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado [...]” (Ibidem, p. 48).

Em seguida, Kant ainda busca distinguir os juízos de gosto daqueles outros que também se relacionam com o surgimento do sentimento de prazer, os juízos sobre o bom e o agradável, isto a partir da adição da noção de interesse. A primeira afirmação do §2 nos diz que “chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência do objeto” (Ibidem, p. 49). Considerar a existência de determinado objeto consiste em considerar tudo aquilo que serve de fundamento de possibilidade do mesmo, assim como as implicações efetivas que sua ocorrência empírica implicam. Assim, ter interesse na existência do objeto é estar comprometido com as condições causais que o produziram, é se preocupar com as relações causais nas quais ele está enredado. O prazer ligado a interesses, portanto, é incompatível com o ajuizamento do belo, pois neste deve-se ter a disposição cognitiva de imaginação e entendimento em jogo, o que não ocorre caso entrem em cena preocupações de ordem causal acerca da existência do objeto.

A complacência no agradável é ligada a interesse, pois, como mostra o §3, o prazer que sentimos quando os dados sensíveis nos são agradáveis já nos mostra que algo é desejável pelo agrado que provoca aos sentidos na mera sensação. Deste modo, que o juízo sobre o agradável “expresse um interesse, já resulta claro do fato de que mediante sensação ele suscita um desejo de tal objeto, por conseguinte a complacência pressupõe [...] a referência de sua existência a meu estado, na medida em que ele é afetado por um tal objeto” (Ibidem, p. 52). O mesmo interesse identificamos no caso do bom, pois tudo que recai sobre esta rubrica, seja o bom em si ou como meio para alcançar determinado objetivo, sempre está pressuposto o conceito de um fim. É que “para considerar algo bom, preciso saber sempre que tipo de coisa o objeto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo” (Ibidem, p. 52), e assim este é visto como possível para a vontade. O §5 então nos mostra que o prazer no

bom é dado igualmente pelo interesse que temos na sua existência, dada a vinculação necessária a conceitos prévios aí observada.

Agradável e bom convergem na medida em que sempre possuem uma referência à faculdade de apetição, cujo prazer sempre admite a representação de interesses, apesar de o primeiro ser um simples interesse por impressões sensoriais e o segundo conter participação da faculdade da razão na determinação da vontade. Kant então considera que a diferença predicativa entre agradável, belo e bom concerne a diferentes relações constatadas entre nossas faculdades cognitivas e os objetos que causam prazer; isto é, “agradável chama-se aquilo que o deleita; belo, aquilo que meramente o apraz; bom, aquilo que é estimado, aprovado” (Ibidem, p. 54). Deriva-se disto que, respeitante à complacência, “nos três casos mencionados, refere-se a inclinação ou favor ou respeito” (Ibidem, p. 55).

Estas considerações relacionam-se diretamente com o fato mencionado na introdução de o prazer ser sentido a partir do jogo livre cognitivo entre imaginação e entendimento. É que no caso do agradável não há participação de tais faculdades, posto ser de ordem meramente sensorial, e no caso do bom, devido à sua inevitável determinação conceitual, não há espaço para tal disposição livre e prazerosa; na determinação da vontade pela razão a intermediação da faculdade do juízo é, justamente, determinante.¹⁴ Assim, como visto acima, a complacência do belo é como um favor “pois favor é a única complacência livre” (Ibidem, p. 55), ou seja, o objeto ajuizado esteticamente posta-se diante de nós como um favor à nossa faculdade de juízo reflexiva e seu conceito de conformidade a fins, como um acordo insuspeitado capaz de dispor imaginação e entendimento a um jogo livre e inderteminado, ainda que conforme a fins. Conforme nos diz Paul Guyer, “se nosso prazer não requer nenhuma relação outra com o objeto além da percepção, [...] ele pode ser um prazer contemplativo através da mera representação do objeto” (1994, p. 172).

¹⁴ Crawford sugere que a “liberdade” a que o filósofo se refere neste trecho do §5 é aquela caracterizada em outras passagens da terceira crítica pelo termo “jogo livre”. Ele diz: “Kant busca manter uma clara separação entre o prazer no belo e aquele das faculdades apetitivas (desejo e vontade) pois ele acredita que um importante aspecto de nossa experiência do belo é o de que os poderes mentais são livres. Eles precisam ser livres para refletir sobre as qualidades do objeto [...]” (1974, p. 49).

Como sugere Henry Allison, “é a determinação do valor estético que deve ser independente de interesse, pois qualquer dependência desta faria esta determinação submetida à qualquer outro valor” (2001, p. 95) que é exterior ao livre jogo cognitivo. Assim, Kant funda este primeiro momento considerando que “gosto é a faculdade de juízo de um objeto [...] mediante um modo de complacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo” (Ibidem, p. 55).

A partir deste ponto, Kant introduz a passagem para o segundo momento da analítica, aquele segundo sua quantidade, onde o juízo de gosto vai ser caracterizado como objeto de uma complacência universal, explicação esta “que pode ser inferida da sua explicação anterior, como um objeto da complacência independente de todo interesse” (Ibidem, p. 56). Uma vez apartado de todo interesse sensorial, de toda preocupação com as relações causais responsáveis pela existência do objeto relativas às demandas particulares do sujeito, o prazer típico do belo não pode restringir-se a tais condições particulares, de modo que refere-se adequadamente à beleza como se fosse uma propriedade objetiva do objeto.¹⁵ Porém, já sabemos igualmente não se tratar de um juízo cognitivo, de modo que sua universalidade apenas assemelha-se àquela garantida por um conceito objetivo, mas não se funda neste. Tem-se caracterizada no §6 “uma reivindicação de validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos, isto é, uma reivindicação de universalidade subjetiva [...]” (Ibidem, p. 56).

Kant busca no parágrafo seguinte apoiar suas considerações sobre o uso que já se faz do predicado belo cotidianamente, sem os pressupostos da filosofia transcendental. Assim, diante do prazer típico do agradável é de se esperar como razoável que “cada um resignasse com o fato de que seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado [...], limita-se também simplesmente à sua pessoa” (Ibidem, p. 56). Deste modo, se dois sujeitos discordam quanto ao sabor de algum alimento ou acerca da apreciação da amenidade de uma cor, não se tem nada de inesperado, pois mesmo no discurso comum sabe-se que

¹⁵ “Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro; conseqüentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante. Ele falará pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico [...], conquanto ele seja somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito [...]” (Ibidem, p. 56).

“acerca do agradável vale o princípio: cada um tem seu próprio gosto (dos sentidos)” (Ibidem, p. 57).

Com o belo dá-se o oposto, visto que a condição subjetiva sobre a qual este se funda é universal, é o acordo livremente dado entre imaginação e entendimento quando mediados pela faculdade do juízo reflexiva. Por isso nos colocamos como devidamente habilitados a esperar assentimento dos demais frente aos mesmos fenômenos cuja representação dá-se segundo a disposição cognitiva que é sentida através do prazer; esperamos que qualquer sujeito também sinta o jogo livre cognitivo diante, por exemplo, de uma rosa ou obra de arte, posto que não se julga “simplesmente por si, mas por qualquer um” (Ibidem, p. 57). Entretanto, faz-se ainda necessária uma legitimação mais rigorosa e afim aos propositos transcendentais da Analítica desta universalidade, que Kant irá apresentar no §8.

Assim, no início deste parágrafo temos a afirmação de que “esta particular determinação da universalidade de um juízo estético, que pode ser encontrada em um juízo de gosto, é na verdade uma curiosidade não para o lógico, mas sim para o filósofo transcendental” (Ibidem, p. 58). É que o lógico opera segundo a orientação dos juízos cognitivos, com conceitos determinados, cuja universalidade é garantida já de antemão pela determinação conceitual prévia. A especificidade do juízo de gosto chama a atenção do filósofo transcendental (do próprio Kant), pois este busca as condições de possibilidade dos juízos que são dadas pelas estruturas cognitivas *a priori* no sujeito, e é diante desta perspectiva que se destaca uma espécie de juízo subjetivo mas ao mesmo tempo universal.

Primeiramente, em qualquer espécie de juízo tem-se uma diferenciação entre sua quantidade lógica/objetiva, que diz respeito à forma geral de atribuição de predicados a um sujeito, e sua quantidade estética/subjetiva, que consiste na quantidade de sujeitos dos quais se espera assentimento nos juízos, e é antes uma “validade comum”. Os juízos de gosto são, portanto, singulares em relação à sua quantidade objetiva, pois tem por fundamento o sentimento de prazer dado a partir de um objeto específico dado na intuição, e são subjetivamente universais se, como já visto, não são restritos às condições particulares de um único sujeito como seria o caso no agradável. Kant diz:

Ora, aqui deve-se notar, antes de tudo, que uma universalidade que não se baseia em conceitos de objetos (ainda que somente empíricos) não é absolutamente lógica, mas estética, isto é, não contém nenhuma quantidade objetiva do juízo, mas somente uma subjetiva, para a qual também utilizo a

expressão validade comum <*Gemeingültigkeit*>, a qual designa a validade não da referência de uma representação à faculdade do conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito (Ibidem, p. 59).

É assim a simples representação subjetiva do sentimento de prazer sentido, sem qualquer referência do objeto a um conceito dado, que é reconhecida como válida para todo sujeito ajuizante em um juízo de gosto; universaliza-se a condição do ajuizamento estético dos objetos, ou seja, a possibilidade inscrita em qualquer sujeito de dispor suas faculdades cognitivas ao livre jogo a partir do uso reflexivo da faculdade do juízo. Portanto, não pode haver regras que garantissem *a priori* os objetos que estariam adequadamente sob o domínio de predicação do belo, pois neste caso sempre temos “que ater o objeto imediatamente ao meu sentimento de prazer [...]” (Ibidem, p. 59). E como decorrência disto, todo sujeito que reclama assentimento universal ao proferir um juízo de gosto nunca possui critérios objetivos segundo os quais a adesão esperada de um outro sujeito pudesse ser vista como efetiva; assegurada tem-se somente a possibilidade de tal juízo ser visto como válido para qualquer um.

Assim, deve-se observar “que no juízo de gosto nada é postulado <*postuliert*>, a não ser uma tal voz *universal* com vistas à complacência, sem mediação de conceitos; [...] a possibilidade de um juízo estético que [...] possa ser considerado como válido para qualquer um” (Ibidem, p. 60). Se o fundamento de possibilidade do juízo de gosto é livre de restrições individuais, se é uma condição presente no ânimo de qualquer sujeito, então ao nos colocarmos nesta condição livremente disposta, nossos juízos não “falarão” a partir das nossas condições individuais mas parecerão antes como se falassem a partir desta voz universal. Ou seja, “demandar falar com uma voz universal é precisamente demandar que seu juízo é universalmente compartilhável no sentido de que ele faz apelo à uma condição subjetiva que é acessível a todos” (ALLISON, 2001, p. 111).

No §9 temos a indicação de que se buscará verificar se o sentimento de prazer subjacente ao juízo de gosto é ou não anterior a tal juízo, e já de início Kant nos diz que “a solução deste problema é a chave da crítica do gosto e por isso digna de toda a atenção” (Ibidem, p. 61). O objetivo mais fundamental deste parágrafo da analítica é mostrar que a partir de uma disposição específica das faculdades transcendentais da imaginação e do entendimento é que se tem a eclosão no sujeito do sentimento de prazer característico do belo, e que pode ser comunicado por estar fundado nas condições do conhecimento em

geral. Trata-se daquilo que já foi rapidamente apontado na introdução, tratada detalhadamente por Kant apenas neste §9, mas que se encontra como fundamental durante toda a Analítica, e por isso o filósofo nos diz ser a chave para a crítica do gosto.

Logo de início Kant rejeita a ideia de que o prazer seria antecedente ao juízo, pois tal prazer seria meramente o do agradável, e assim “somente poderia ter validade privada [...]” (Ibidem, p. 61). Trata-se antes de um prazer oriundo de uma disposição não habitual das nossas faculdades cognitivas, disposição esta somente alcançada quando ajuizamos dado objeto a partir do princípio meramente regulativo da faculdade do juízo reflexiva. É somente por isto que tal prazer é livre de interesses individuais, de conceitos determinantes, e ainda assim pode reclamar validade universal.¹⁶ Kant nos diz:

As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular. Portanto, o estado de ânimo nesta representação tem que ser o de um sentimento de jogo livre das faculdades de representação em uma representação dada para um conhecimento em geral. Ora, a uma representação pela qual um objeto é dado, para que disso resulte conhecimento, pertencem a *faculdade da imaginação*, para a composição do múltiplo da intuição, e o *entendimento*, para a unidade do conceito, que unifica as representações. Este estado de um *jogo livre* das faculdades de conhecimento em uma representação, pela qual um objeto é dado, tem que poder comunicar-se universalmente [...] (Ibidem, p. 62).

O ajuizamento precede o prazer, de modo necessário e invariável, pois este ajuizamento é “o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento” (Ibidem, p. 62), é o que dispõe imaginação e entendimento em jogo livre, garantindo assim uma representação de objetos diferente daquela que obtemos quando estamos imbuídos de propósitos cognitivos. Temos uma relação das faculdades transcendentais nova e, digamos, original, de que tomamos conhecimento apenas quando fazemos um uso igualmente original da faculdade do juízo, o uso reflexivo, e trata-se de uma relação que não tem por fundamento “nenhum conceito [...] [e que] tampouco é possível uma outra consciência da mesma senão por sensação do efeito, que consiste no jogo facilitado de ambas as faculdades do ânimo (da imaginação e do entendimento) vivificadas pela concordância

¹⁶ “As capacidades que operam no jogo livre são as mesmas capacidades cognitivas que operam no conhecimento, a diferença é que o jogo livre opera sem conceitos determinados. A comunicabilidade de um juízo está relacionada ao jogo livre porque as condições subjetivas para o jogo livre, isto é, a harmonia das capacidades cognitivas, são operativas em todos. A comunicabilidade é garantida pelo fato de que todos nós temos as condições subjetivas para julgar” (BRUNO, 2010, p. 71).

recíproca” (Ibidem, p. 63). Finda-se então o segundo momento considerando-se que “belo é o que apraz universalmente sem conceito” (Ibidem, p. 64).

No §10 Kant inicia o terceiro momento do juízo de gosto, que os considera sob o ponto de vista da relação, mais precisamente, os considera a partir da relação com fins (finalidade) que neles é observada. Assim, temos uma definição de fim que irá estruturar todo este momento, segundo a qual “fim é o objeto de um conceito, na medida em que este for considerado como causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade)” (Ibidem, p. 64). Por consequência, a causalidade de um fim determinante do objeto do qual ele é fundamento é denominada conformidade a fins. Quando pensamos um objeto como possível apenas mediante um conceito que lhe torna possível, então temos um fim aí operante e tal objeto é visto em relação a tal conceito como conforme a fins.

Contudo, Kant considera que podemos tomar um objeto como sendo conforme a fins mesmo que não identifiquemos o fundamento real de sua possibilidade, ou seja, “ainda que sua possibilidade não pressuponha necessariamente a representação de um fim” (Ibidem, p. 64). Para que tal consideração ocorra basta que o objeto seja tal que deixe subentender uma vontade que, atuando segundo uma regra ainda que indeterminada, é responsável pela efetividade de tal objeto, de modo que “sua possibilidade somente pode ser explicada [...] na medida em que admitimos como fundamento da mesma uma causalidade segundo fins” (Ibidem, p. 65). Trata-se da percepção de uma finalidade meramente formal, como visto na introdução, que é dada a partir do princípio próprio da faculdade do juízo que atribui uma finalidade à natureza apenas de maneira hipotética, sem uma determinação real de que esta assim se configure. Esta consideração, juntamente com as análises dos dois momentos anteriores, nos mostra que o objeto cuja forma particular adequa-se às nossas exigências cognitivas apenas a partir do juízo reflexivo, sem o uso de conceitos, é aquele capaz de colocar imaginação e entendimento em jogo livre, gerando prazer sem que seja determinado segundo uma finalidade objetivamente identificável; ou seja, “a beleza denota uma harmonia das faculdades (a forma final) que se referem a um objeto (isto é ‘no objeto’), [...] sem a apresentação de um fim” (KEMAL, 1997, p. 61).

Por isso, como nos mostra o §11, o sentimento de prazer que comunicamos nos juízos de gosto com a suposição de sua comunicabilidade universal só admite como fundamento a

“conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é dado [...]” (Ibidem, p. 67). E no §12 vemos Kant retomar diretamente a discussão da relação prazerosa entre nossas faculdades transcendentais à luz destas considerações do terceiro momento acerca da conformidade a fins do objeto sem a observação real de um fim, visando marcar mais fortemente o fato de que o juízo de gosto efetivamente repousa sobre fundamentos *a priori*.

Postula-se agora que a disposição de livre jogo entre imaginação e entendimento é a própria conformidade a fins meramente formal do objeto dado na intuição, na medida em que se tem uma proporção que é ótima para a estruturação do conhecimento, concordando com os propósitos cognitivos do sujeito, e portanto final. Mas uma vez que não há determinação conceitual, não há orientação para uma atividade cognitiva determinada, tal conformidade a fins é sem fim, ou seja, é “uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em juízo estético” (Ibidem, p. 68). Portanto, é somente pelo fato de haver tal proporção cognitiva livre e indeterminada, causada pelo objeto, que temos consciência unicamente através do sentimento de prazer de que tal objeto é conforme a fins ainda que sem identificarmos um fim específico, e é justamente por haver esta oscilação de pensá-lo conforme a fins e sem fim que temos tal proporção cognitiva prazerosa. Logo, temos claramente um fundamento *a priori* para o prazer do belo, e este possui uma causalidade própria, “a de manter, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e a ocupação das faculdades de conhecimento” (Ibidem, p. 68).

Os parágrafos seguintes deste terceiro momento da Analítica, que vão do 13 ao 17, buscarão marcar mais ainda esta conformidade a fins sem fim do juízo de gosto em oposição a considerações estéticas que vinculam diretamente o prazer do belo a fins subjetivos (relação da beleza com atrativos) e objetivos (relação da beleza com a perfeição). Tais considerações não constituem partes essenciais para a compreensão deste momento que discutimos, porém, são desdobramentos interessantes das análises vistas até aqui, de modo que falaremos brevemente destes parágrafos destacando suas linhas mais gerais.

Kant preocupa-se em mostrar que tais juízos que vinculam a beleza a fins não são puramente estéticos, posto que admitem diretamente elementos estranhos à experiência estética singular com os objetos, elementos que acabam por ser tomados equivocadamente como integrantes do belo. Um juízo de gosto dado apenas a partir da conformidade a fins formal que dispõe nossas faculdades cognitivas ao estado de prazer é um juízo “sobre o qual atrativo e comoção não tem nenhuma influência, [...] [e] é um *juízo de gosto puro*” (Ibidem, p. 69), caso não fosse puro, vinculando-se a fins específicos, então sua beleza também não seria pura mas sim meramente aderente.

Atrativos estão ligados ao agradável, posto que são elementos que chamam a atenção dos órgãos sensoriais, de modo que um objeto belo até poderia vir a fazer uso deles como forma de “interessar o ânimo, [...] e assim servir de recomendação ao gosto e sua cultura, principalmente se ele ainda é rude e não exercitado” (Ibidem, p. 71).¹⁷ Entretanto, Kant considera que não se pode, a partir disto, admitir que é por conta de tais atrativos que o belo adquire seu fundamento, posto que seu prazer é fundado de maneira *a priori* e livre de qualquer apelo aos sentidos.

A vinculação da beleza a fins objetivos seria pautada pela ideia de uma perfeição estética, segundo a qual seria a partir da conformidade a fins objetiva interna do objeto, onde o fim é visto como sua condição interna de possibilidade, que teríamos a determinação de sua beleza. Contudo, como vimos, Kant apresentou até este momento da Analítica uma grande preocupação em não justificar a experiência estética a partir de conceitos determinantes prévios, e julgar algo segundo sua conformidade a fins objetiva e interna é um ajuizamento no qual “o conceito do que *esta coisa deva ser* precedê-la-á” (Ibidem, p. 73), pois é para tal conceito que olhamos para extrair a regra de composição do objeto e dizer se este é perfeito ou não. Logo, “através da beleza como uma conformidade a fins subjetiva formal, de modo nenhum é pensada uma perfeição do objeto” (Ibidem, p. 74).¹⁸ Assim, tanto o bom quanto o agradável podem imiscuir certos traços seus no ajuizamento do belo,

¹⁷ Destacamos a citação completa: “é um erro muito comum e muito prejudicial ao gosto autêntico, incorrompido e sólido, supor que a beleza, atribuída ao objeto em virtude de sua forma, pudesse até ser aumentada pelo atrativo [...]” (Ibidem, p. 71)

¹⁸ A argumentação de Kant com relação à perfeição sugere que este tem em vista a teoria de Alexander Baumgarten, que relacionava a beleza à representação confusa de uma ideia deduzindo, com base neste conceito, uma série de regras de composição adequadas à produção do efeito estético.

resultando no fato de que tal beleza não seria pura mas apenas aderente, devendo então ser respeitada a diferença constitutiva de cada espécie de juízo.¹⁹

Não respeitar tais diferenças constitutivas teria como consequência um dissenso em relação aos juízos de gosto sobre objetos, que aparentaria ser um problema dos próprios juízos quando na verdade seria por conta do modo de consideração a partir do qual se julga. Tomemos o exemplo de Kant sobre uma flor: “que espécie de coisa uma flor deva ser dificilmente alguém saberá além do botânico; e mesmo este, [...] se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza” (Ibidem, p. 75). Ou seja, se o sujeito sabe determinadas particularidades constitutivas de uma flor, como seu órgão reprodutor, e sabe que tais determinações envolvem considerações conceituais prévias sobre sua finalidade, deve abstrair das mesmas se intenta ajuizá-la puramente apenas a partir do modo como é disposto subjetivamente a partir da sua conformidade a fins meramente formal. Um outro sujeito, que contempla a beleza da flor como qualidade da mesma com atenção voltada ao seu fim, emitiria um juízo de gosto impuro e sua beleza seria dada como aderente. O caso é que ambos julgam corretamente a seu modo, e “através desta distinção pode-se dissipar muita dissensão dos juízos de gosto sobre a beleza, enquanto se lhes mostra que um considera a beleza livre e o outro a beleza aderente [...]” (Ibidem, p. 77). Logo, o terceiro momento nos diz que é a percepção da conformidade a fins de um objeto, sem a consideração de um fim, que nos dá a beleza do objeto.

Por fim, temos o quarto momento do juízo de gosto, que diz respeito à modalidade da complacência à qual está relacionado o objeto dito belo. O §18 afirma que o belo contém sempre “uma referência necessária à complacência”, e que tal necessidade é “de uma modalidade peculiar” pois “ela só pode ser denominada como exemplar” (Ibidem, p. 82). Como visto no §6, todo sujeito que ajuiza esteticamente algo requer de qualquer outro o assentimento para seu juízo, mas sempre se carece nos juízos de gosto de critérios que possam determinar *a priori* quais objetos podem adequadamente receber a predicação da

¹⁹ No §16 Kant diz: “Há duas espécies de beleza: a beleza livre (pulchritudo vaga) e beleza simplesmente aderente (pulchritudo adhaerens). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda a pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular” (Ibidem, p. 75).

beleza, de modo que o máximo que se pode fazer é tomar nosso juízo “como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar” (Ibidem, p. 82).

De acordo com Salim Kemal, “Kant demonstra que uma experiência universalmente válida porém subjetiva é possível no sentido de ser transcendentalmente justificada [...] em referência ao sentido comum” (1997, p. 65). Tal sentido comum [*Gemeinsinn*] é o elemento introduzido por Kant nos §§19-20 para melhor esclarecer esta referência necessária à complacência admitida nos juízos de gosto, que não é incondicionada como nos juízos cognitivos, os quais têm um princípio objetivo determinado, nem algo inteiramente desprovido de fundamento como no ajuizamento do agradável. Logo, “eles tem que possuir um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimento [...] de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz” (Ibidem, p. 83), e este não poderia ser outro senão um sentido comum.

Este sentido nada mais é do que “o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento” (Ibidem, p. 84), pois o prazer para o qual se reclama necessidade é aquele produzido quando os fenômenos possuem uma forma final com relação aos propósitos cognitivos de nossas faculdades, sem que haja qualquer conceito do entendimento que abarque os dados fornecidos pela imaginação. E temos de fato razão, conforme diz Kant no §21, de pressupor tal sentido comum, pois todo conhecimento deve poder ser comunicado assim como o estado de ânimo que lhe é característico, “porque sem esta condição subjetiva do conhecer, o conhecimento como efeito não poderia surgir” (Ibidem, p. 84). Mas a disposição das faculdades no conhecimento limita a ocorrência de prazer no sujeito, visto ser uma tarefa garantida *a priori* pelo entendimento e mediada pela faculdade do juízo determinante. Assim, deve haver um estado de ânimo que também se comunica, mas que, por gerar prazer, acaba por comunicar igualmente este prazer característico do livre jogo cognitivo. Ou seja:

Tem que haver uma proporção, na qual esta relação interna [da imaginação e entendimento] para a vivificação, (de uma pela outra) é a mais propícia para ambas as faculdades do ânimo com vistas ao conhecimento (de objetos dados) em geral: e esta disposição não pode ser determinada de outro modo senão pelo sentimento (não segundo conceitos). Ora, visto que esta própria disposição tem que poder comunicar-se universalmente e por conseguinte também o sentimento da mesma (em uma representação dada), mas visto que a comunicabilidade universal de um sentimento pressupõe um sentido comum; assim, este poderá ser admitido com razão [...] (Ibidem, p. 84).

A admissão deste sentido comum garante à terceira crítica um prazer que pode ser compartilhado entre diversos sujeitos, ou seja, um discurso estético ancorado em uma experiência estética que não se restringe a quaisquer particularidades individuais. Quando estabelecemos uma experiência estética com um objeto, temos legitimamente a possibilidade de requerer que outros também obtenham tal experiência frente ao mesmo objeto, posto que colocamos o prazer oriundo do jogo livre “não como sentimento privado, mas como um sentimento comunitário” (Ibidem, p. 85); é uma regra indeterminada que “é efetivamente pressuposta por nós, o que prova nossa presunção de proferir juízos de gosto” (Ibidem, p. 85). Deste modo, a explicação que podemos inferir do quarto momento é a de que “belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência universal” (Ibidem, p. 86).

Após estas considerações fica claro o papel central para a “Analítica do belo”, ou seja, para a caracterização da experiência estética responsável pelos juízos de gosto, da noção de jogo livre cognitivo entre imaginação e entendimento. O objeto apresentado como belo é aquele que coloca nossas faculdades cognitivas em um estado subjetivo de jogo harmonioso, daí advindo o prazer que é imputado ao objeto quando dele predicamos beleza, sendo que podemos esperar assentimento de qualquer outro para este prazer uma vez que sua origem é justamente um arranjo das faculdades que admitimos presentes em todo ser humano. Porém, para que tal prazer surja, é necessário que o objeto seja ajuizado conforme a fins sem um fim específico, sem interesse e sem conceitos, ou seja, a beleza é obtida através de um juízo reflexivo, pois é nesta atividade singular que a faculdade do juízo opera de acordo com seu princípio próprio de compreensão da natureza. Ela atribui então uma finalidade hipotética à natureza, como se esta fosse dotada de uma causalidade intencional particular quanto à possibilidade de seus objetos, sem ser percebida objetivamente. Por isso Kant afirma na “Observação geral sobre a primeira seção da Analítica” que “se se extrai o resultado das análises precedentes, descobre-se que tudo decorre do conceito de gosto; que ele é uma faculdade de ajuizamento de um objeto em referência à *livre conformidade a leis* da faculdade da imaginação” (Ibidem, p. 86).

Em suma, trata-se de: referência subjetiva ao sentimento de prazer provocado no ânimo pelo objeto (qualidade); capacidade de ser universalmente comunicado sem conceitos, uma vez que o prazer provocado é do jogo das faculdades cognitivas entre si (quantidade);

forma conforme a fins sem um fim específico, uma vez que é julgado segundo o princípio subjetivo da faculdade do juízo (relação); ser alvo de uma complacência tida como necessária (modalidade). Tais são as principais características do juízo de gosto dadas por Kant na “Analítica do belo” e que são garantidas uma vez que se estabeleceu uma experiência estética com fenômenos que dispõe nossas faculdades transcendentes ao único modo em que é possível a ocorrência de um prazer fundamentado em princípios *a priori*. Assim, embora tais objetos se mostrem minimamente compatíveis com nossas exigências cognitivas, escapam às intenções de explicação e determinação conceitual do entendimento.

E novamente segundo Kant:

Todo rigidamente regular (o que se aproxima da regularidade matemática) tem em si o mau gosto de que ele não proporciona nenhum longo entreterimento com sua contemplação, mas, na medida em que ele não tem expressamente por intenção o conhecimento ou um determinado fim prático, produz o tédio. Contrariamente aquilo com que a faculdade da imaginação pode jogar naturalmente conforme a fins é-nos sempre novo, e não se fica enfasiado com sua visão (Ibidem, p. 88).

Sabe-se, entretanto, que tais afirmações dizem respeito aos objetos belos encontrados na natureza, pois vimos que desde a introdução da *Crítica da faculdade do juízo* até as análises dos juízos de gosto, Kant guia-se pela relação que a faculdade do juízo reflexiva estabelece com a natureza a partir de seu princípio específico; aí é que temos a ocorrência do prazer cognitivo que irá estabelecer a experiência estética da beleza natural. Porém, impõe-se inevitavelmente a questão: como se dá a beleza no âmbito da arte, de forma que seus produtos também possam ser ajuizados como belos? Kant deverá então buscar um elemento comum entre as belezas natural e artística, uma “forma” presente nas obras belas humanas à qual se possa atribuir a manifestação no espectador de uma disposição harmônica entre imaginação e entendimento e o prazer que lhe é correlato. Ao tratamento desta questão é dedicado o próximo item, para o qual passaremos agora.

1.3. O BELO NA ARTE: A FIGURA DO GÊNIO E A APRESENTAÇÃO DE IDEIAS ESTÉTICAS

As considerações de Kant sobre a beleza na arte, o gênio e as ideias estéticas encontram-se nas passagens que vão do §43 ao §54. Primeiramente, o autor estabelece uma distinção entre arte e natureza a partir da ideia de liberdade em relação à produção de seus produtos. Isto se dá uma vez que, como vimos anteriormente, o proceder natural tem lugar espontaneamente, ou seja, sua intencionalidade é apenas uma pressuposição da faculdade do juízo para poder refletir sobre seus objetos, não sendo admitida como consequência real de uma vontade que buscasse um fim determinado. Por sua vez, a arte é sempre um agir dado a partir do artista, que através do uso livre de seu arbítrio produz o objeto artístico já almejando um fim. Entretanto, se a arte fosse vista meramente sob este ponto de vista, ou seja, segundo as regras de que o artista se serviu ao criá-la, não poderíamos ajuizar como belos os seus produtos, uma vez que tais regras serviriam apenas como critérios gerais prévios para a avaliação da obra a partir da sua adequação ou não a estes. Trata-se, portanto, de estabelecer as condições em que a obra de arte possa ser também ajuizada segundo os juízos estéticos de reflexão, ganhando o predicado de belas pelo juízo de gosto em referência ao prazer obtido a partir desse procedimento reflexionante, logo, sem referência a conceitos.

A distinção seguinte feita por Kant entre arte e ciência constitui-se como o primeiro movimento em direção a essa possibilidade de consideração da obra artística além do seu mero caráter intencional. Segundo o autor,

não é precisamente denominado arte aquilo que se *pode* fazer tão logo se *saiba* o que deve ser feito e, portanto, se conheça suficientemente o efeito desejado. Nesta medida, somente pertence à arte aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente habilidade para fazê-lo. (KANT, 2010, p. 149).

A ciência opera com conceitos determinados de forma que, uma vez que estejamos de posse deles (“tão logo se saiba”), já somos capazes de obter o “efeito desejado” que é o conhecimento. Uma vez que o entendimento fornece *a priori* os conceitos que serão aplicados aos objetos dados na intuição, o conhecimento destes enquanto fim almejado pela ciência é garantido; a comunicação universal destes conceitos, assim como o uso

determinante dos mesmos, garante ainda que outros possam realizar o mesmo procedimento e obter os mesmos resultados. No entanto, como Kant explicitamente marca na passagem destacada, o procedimento cujo produto são as obras de arte se dá de maneira diferenciada. Pois, ainda que haja por parte do artista a colocação de um fim ao qual dirigir-se-ia o seu trabalho, não haveria nada como um passo a passo previamente determinado que ele pudesse seguir de forma a garantir necessariamente a realização de sua intenção inicial.

Estas considerações encontram-se em relação direta com aquelas que fizemos no item anterior a respeito da diferença entre o uso determinante e reflexivo da faculdade do juízo a respeito da natureza. Compreender a natureza como um mecanismo é vê-la como um necessário proceder organizado segundo o princípio *a priori* do entendimento, e a determinação desta enquanto conjunto dos objetos da experiência que podem por nós ser conhecidos é algo que “se pode fazer tão logo se saiba”; por isso “não encontramos em nós o mínimo efeito sobre o sentimento de prazer, resultante do encontro das percepções com as leis, segundo conceitos da natureza universais (as categorias)” (Ibidem, p. 31).

Por sua vez, a natureza cuja conformidade a fins é dada hipoteticamente pela faculdade do juízo reflexiva apresenta seus produtos de tal modo que é concebida por nós “na medida em que admitimos como fundamento da mesma uma causalidade segundo fins” (Ibidem, p. 65), porém sem um fim determinado, e a experiência estética com tais produtos é dada somente nesta ausência de conceitos prévios. Portanto, sendo esta natureza aquela que Kant considera como abrindo a possibilidade dos juízos sobre a beleza, a criação artística mesma deve ser de tal ordem que suas obras não sejam a consequência de determinações conceituais prévias, sendo desde já admitido pelo filósofo que nas belas artes a mera reprodução de regras estabelecidas não produziria o livre jogo cognitivo.

Observa-se então que, através desta diferença entre arte e ciência quanto ao procedimento, Kant já aponta para o fato de que a obra de arte não pode ser reduzida à consideração do caráter intencional do artista, assim como a criação não pode ser explicada através de regras. Desta forma, Kant não considera a criação artística como um procedimento guiado por uma teoria geral prévia, uma vez que seu produto não é do campo do conhecimento teórico em que operam os juízos determinantes. Se as obras de arte devem ser julgadas

como belas meramente em referência ao prazer que provocam em nossas faculdades cognitivas, da mesma maneira que os objetos belos naturais, estas devem ser vistas também como casos particulares aos quais se aplica apenas a faculdade do juízo em seu uso reflexivo.

Por fim, ainda no §43, há uma distinção entre arte e o ofício, posto que a primeira comporta a possibilidade de provocar prazer por si mesma, sem o condicionamento de aprazer apenas por representar um meio para a obtenção de algo que é visto pelo sujeito como positivo, no caso, a remuneração. No caso do último, tratar-se-ia de uma “ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito” (Ibidem, p. 150).

Como desdobramento destas questões, Kant estabelece no §44 uma distinção entre arte mecânica e arte estética. A presença de “algo coercitivo, ou como se diz, um mecanismo” (Ibidem, p. 150) já foi anteriormente apontada como presente na criação artística, correspondendo à deliberação racional daquele que cria ao orientar seu processo de criação em direção ao fim que almeja. No entanto, esta intencionalidade não garante a beleza da obra, e uma arte que em vista da criação “de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo” não é estética, “ela é arte mecânica” (Ibidem, p. 151). Arte estética é aquela que “tem por intenção imediata o sentimento de prazer” (Ibidem, p. 151). Caso o prazer que acompanha as representações seja dado por meio da satisfação dos órgãos sensoriais, então se trata de arte agradável; porém, se o prazer se der a partir do livre jogo das faculdades transcendentais, então se tem propriamente a arte bela.

Todas as atividades que intentam promover o prazer por um mero agrado dos sentidos são as que se enquadram na categoria de artes agradáveis, como “narrar entretendo, conduzir os comensais a uma conversação franca e viva, [...] a maneira como uma mesa está arrajada para o gozo” (Ibidem, p. 151). A arte bela, por sua vez, deve colocar imaginação e entendimento em jogo harmonioso gerando o prazer que será o fundamento do juízo de gosto, posto que não é “um prazer do gozo, [...] mas um prazer da reflexão” (Ibidem, p. 151). Assim, a forma adquirida pelo objeto artístico deve ser de tal maneira que seja visto como conforme a fins (pois é prazer da reflexão) mas a finalidade da qual o artista faz uso não deve estar demonstrada, da mesma maneira que o objeto belo natural aponta apenas

indiretamente para uma causalidade intencional quanto à possibilidade de seus fenômenos belos, sendo uma finalidade meramente formal.²⁰

Insinua-se aqui um caráter “enigmático” da criação artística, que diz respeito ao momento em que Kant estabelece sob que condição a obra de arte, ainda que seja criação a partir da intenção do artista, aparece apenas como bela e sem que entre em cena esta intencionalidade. Tal condição é dada quando Kant afirma no §45 que “diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza”, no entanto, sua forma apresenta-se tão gratuita e livre de regras que é “como se ele fosse um produto da simples natureza” (Ibidem, p. 152). Em suma, assim como a “natureza era bela se ao mesmo tempo parecia ser arte”, parecia se dar a partir da consideração hipotética de uma causalidade segundo fins, a arte será bela quando, ainda que saibamos tratar-se de um produto artístico, ela “nos parece ser natureza” (Ibidem, p. 152). E ainda:

Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda exatidão no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto deve tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem esforço, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades do seu animo (Ibidem, p. 152).

Temos então que, apesar de termos consciência de que a produção artística se dá a partir de uma intenção determinada do artista, para seus produtos serem ajuizados como belos esta intencionalidade não deve transparecer na sua obra, as regras que guiaram seu procedimento não podem estar objetivamente demonstradas. Ou seja, a obra de arte deve parecer ser espontânea assim como um produto natural, e, para tanto, ambos devem ser vistos segundo a faculdade de juízo reflexiva, onde a intencionalidade que dá forma a seus produtos é apenas pressuposta, mas nunca afirmada objetivamente, garantindo assim o livre jogo cognitivo. Segundo Henry Allison, são essas características que se mostram como “requisito para que seja possível tomar ela [a obra] como obra de arte em geral, e

²⁰ Sobre este aspecto Paul Guyer afirma que: “Nosso prazer em um objeto belo não pode ser dependente da percepção dele como tendo sido criado através do cumprimento intencional de um conceito, porque o lugar de um conceito na sua criação não pode ser considerado em um juízo estético sobre o objeto. *A fortiori*, um objeto do gosto não pode causar prazer como um objeto que cumpre com êxito uma certa intenção” (1994, p. 191). Em consonância temos a colocação de Donald Crawford de que “o importante ao tratarmos esteticamente um objeto é simplesmente a maneira como ele aparece para nós no ato de julgá-lo” (1974, 112).

assim tomá-la até mesmo como possível candidata a uma apreciação estética; [...] [e] para efetivamente realizar esta apreciação e então tratá-la como bela arte” (2001, p. 276).

A experiência da beleza, seja em um produto natural ou artístico, nos apresenta um objeto rico em significados e escapando a qualquer tentativa de compreensão totalizante que o esgotasse lhe fixando um único conceito, posto que está na base desta espécie singular de predicação a disposição harmônica das faculdades transcendentais. Desta forma, o processo criativo da sua possibilidade não pode ser descrito como um conjunto de preceitos mecânicos possíveis de serem seguidos, uma vez que a beleza do objeto está justamente no seu meio caminho entre a produção mecânica baseada em fins objetivos e o simples gozo dos sentidos. E, ao mesmo tempo, tal processo de criação não deve aparecer em primeiro plano na obra, o que encobriria sua aparência de espontaneidade e singularidade.²¹

A principal consequência destas afirmações é a necessidade de se pensar, para o caso da arte, como é possível a produção de objetos artísticos que proporcionam o acordo entre imaginação e entendimento que caracteriza fundamentalmente a experiência estética em que se dá o fenômeno do belo. Aqui é que se dá o lugar para a temática do gênio na teoria estética kantiana.

O conceito surge no § 46 através da seguinte colocação:

Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte (Ibidem, p. 153).

A aparência natural da obra de arte é a garantia de que essa seja vista como bela, uma vez que tal naturalidade é dada justamente pela ausência de determinações anteriores que guiassem a sua criação impedindo a relação harmoniosa entre imaginação e entendimento

²¹ Segundo Paul W. Bruno, “quando Kant afirma que a forma acadêmica não deve mostrar-se na arte bela ele insiste que o artista transcende as regras técnicas do seu ofício. Quaisquer regras violam a liberdade da imaginação estética. Quaisquer formas acadêmicas, sociais ou políticas que são transparentes em uma obra de arte algemam a mente ao invés de expandi-la” (2010, p. 107). Ou seja, a presença de uma técnica condutora do processo criativo não pode ser dispensada pelo artista, no entanto, sendo esta uma técnica que o artista obtém de si mesmo, faz parte também desta sua singularidade criativa a capacidade de não deixá-la evidente em sua obra. Tal aspecto encontra-se diretamente relacionado à impossibilidade de esgotar o significado da obra pela intenção do artista, uma vez que, segundo Kant, este não é capaz de explicar como a produziu.

que é marca característica do prazer estético. Desta forma, o modelo a que recorre o artista é ele mesmo, é seu “ânimo” que naturalmente está disposto a dar regra necessária para a criação do objeto. Como demonstra a passagem, Kant chama de gênio o artista que, através da disposição naturalmente presente em si, não obtida através de um conhecimento adquirido, é capaz de apresentar obras de arte cuja possibilidade é dada a partir de uma regra que este mesmo é capaz de fornecer. Sua regra natural faz parte da sua técnica própria de criação, que não é dada objetivamente em seu produto.

Neste ponto, Kant estabelece quatro características que definiriam a genialidade do artista. A primeira consistiria na sua originalidade, ou seja, na capacidade de produzir um objeto singular a partir de uma regra que é nova justamente por ser criada por ele mesmo. Como decorrência desta propriedade, tem-se a segunda característica, que consiste na exemplaridade: sendo uma produção original, sua obra acabará por servir como modelo de inspiração para os próximos artistas que virão. O terceiro aspecto destacado por Kant consiste na indicação da impossibilidade do artista de descrever através de fórmulas o seu processo criativo, uma vez que este seria algo que lhe ocorre naturalmente, abarcando ainda a quarta característica, que identifica-se com a afirmação de que “a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte” (Ibidem, p.154).

Tais determinações encontram-se estreitamente ligadas à relação estabelecida por Kant entre a criação genial e a possibilidade do belo artístico em analogia ao natural. A possibilidade de um caráter não esgotável da natureza, para além de mero mecanismo, aberta pela faculdade do juízo no seu uso reflexivo é justamente aquela que a vê como criadora de objetos originais que estão além das determinações *a priori* do entendimento, sendo esta originalidade a inspiração da qual o artista faz uso para a criação de obras também inesgotáveis conceitualmente. Por sua vez, este olhar dirigido à natureza é um olhar estético, que não explica cientificamente seu processo e o abarca de maneira apenas aproximada, em analogia com a arte.

Como colocado por Paul W. Bruno, “o talento, como dado pela natureza, é a fonte através da qual a arte terá inumeráveis (podemos mesmo dizer infinitas) manifestações; portanto, a potencial diversidade de tal forma evidente nas leis empíricas da natureza mostra-se através da arte” (2010, p. 111). Sendo a natureza capaz de beleza aquela que se manifesta como um ato criativo original, infinita no seu aparecimento artístico, o talento de

genialidade do artista, uma vez que lhe é natural, acabará por permitir que este crie segundo as mesmas características de tal natureza. Em suma, “a regra para a produção – e desta forma também para a avaliação – da obra do gênio artístico não pode ser derivada a partir de nenhum dos conceitos envolvidos na sua produção” (GUYER, 1994, p. 356). Isto ocorre porque sua técnica é algo que lhe ocorre de maneira espontânea, sendo análoga à espontaneidade natural em suas manifestações.

No entanto, como já indicado, a ênfase que Kant coloca sobre o talento natural não elimina a importância de uma aprendizagem técnica. Isto se dá porque, ainda que o gênio não recorra a regras prévias para realizar sua criação, é necessário que este passe por uma espécie de aprendizagem para que a sua disposição natural para criar sua própria regra seja desenvolvida e não fique apenas como uma capacidade não realizada. Trata-se, aqui, do contato com as obras de outros artistas que também criaram de acordo com seu talento natural. É o que nos mostra o §47, onde Kant diz que “é difícil explicar como isso seja possível” (KANT, 2010, p. 155), da mesma maneira que não se pode explicar facilmente como a natureza cria seus objetos ajuizados reflexivamente. Através deste processo enigmático, cada novo artista dotado de genialidade seria estimulado a dar origem às suas próprias ideias, uma vez que não poderia esperar obter preceitos objetivos, devendo estabelecer uma experiência direta com as obras singulares.

A obra de arte genial garantiria posteriores criações igualmente geniais, sem a necessidade de fazer uso de conceitos. Desta forma, não é o aspecto mecânico da criação que serve para a posteridade, que irá despertar a originalidade de outro gênio, e sim aquilo que há de inexplicável no processo criativo, o que na obra há de inesgotável. Esta impossibilidade de um acabamento total da arte impede que se fixem modelos universais que devam ser seguidos, uma vez que sua consequência seria o aparecimento de meras cópias com as quais não poderíamos ter nenhuma experiência estética, já que não seriam capazes de despertar o jogo harmonioso entre nossas faculdades cognitivas. “A regra que comanda a criação genial, inconsciente uma vez que indeterminada, não é acessível senão *a posteriori*, ela deve ser abstraída do ato mesmo” (DUMOUCHEL, 1993, p. 81), tanto por parte daquele que emite o juízo de gosto, quanto por parte do artista que visa buscar um material rico em significações e que lhe permitirá realizar o seu próprio trabalho.

Ainda em relação à “aprendizagem”, observamos que, para Kant, não se trata apenas de entrar em contato com outras obras de arte para produzir suas próprias ideias. Há ainda um elemento propriamente mecânico, que consiste em encontrar para tais ideias originais uma *forma* capaz de torná-las comunicáveis, como indicado na passagem a seguir:

Ora, visto que a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio, espíritos superficiais creem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e creem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que que um cavalo treinado. O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo (KANT, 2010, p. 156).

Esta necessidade do “molde escolar” é reivindicada porque a ausência de conceitos determinantes não pode ter como consequência, para Kant, a abolição total do uso de regras. Sendo a bela arte uma produção humana a partir da vontade racionalmente orientada daquele que cria, um mínimo de fator mecânico deve estar presente no seu desenvolvimento. Ainda, para que o resultado do processo de criação original possa ser ajuizado pelos seus futuros espectadores, o objeto deve ser formalmente final para a faculdade do juízo, para que esta possa ajuizá-lo reflexivamente e dispor livremente nossas faculdades. Desta maneira, a experiência estética do artista com outras obras de arte não se limita a encontrar nas ideias que ali se apresentam um meio de ser despertado às suas próprias, mas inclui também observar como estas ideias são apresentadas, como outros artistas tornaram sensíveis em uma *forma* comunicável suas criações originais. Em suma, uma vez fornecida a “matéria rica para produtos da arte bela” pela genialidade do artista, através do aprendizado este ainda deve ser capaz de determinar segundo suas ideias próprias a *forma* que lhe é mais adequada e que será capaz de colocá-la de modo acessível à posteridade.

Temos então que o gênio age como um mediador ao criar trabalhos exemplares para futuros artistas, isto dando-se através da junção entre o conteúdo original que este cria e a forma de apresentação de tal conteúdo obtida a partir de uma espécie de “educação” com a beleza artística de outras obras. É este processo de encontrar uma *forma* para sua originalidade que Kant chama do papel que o *gosto* desempenha na criação do gênio, que é apresentado no §48.

De acordo com Kant, “para o ajuizamento de objetos belos enquanto tais requer-se gosto, mas para a própria arte, isto é, para a produção de tais objetos, requer-se gênio” (Ibidem, p. 156). A importância do *gosto* para que um objeto seja ajuizado como belo se dá uma vez que mesmo o mero espectador precisa daquela educação artística acima mencionada de modo a tornar suas faculdades cognitivas propícias a serem afetadas pelos objetos, e contribuindo ainda para que os elementos que atrapalham os juízos de gosto – preferências individuais e conceitos normativos – sejam postos fora da experiência estética. Entretanto, no âmbito da criação artística, o *gosto* adquire maior importância, pois propicia ao gênio o conhecimento das formas de exposição das ideias originais de artistas que o precederam. Neste processo, o próprio artista também realiza um trabalho de ajuizamento, elegendo quais modelos são mais adequados para seus fins, construindo a sua própria técnica particular.²²

Como afirmamos anteriormente, a preocupação de Kant ao estabelecer uma espécie de momento normativo para a criação original é evitar que as ideias geradas se percam em meros devaneios incapazes de gerar um objeto que as torne comunicáveis através da experiência estética daqueles que o contemplam.²³ Nas palavras de Paul W. Bruno:

Na sua elucidação sobre o gênio, Kant reintera o papel da consideração racional e acadêmica atuando educativamente no gênio. Muito parecido com o mecanismo de contenção, a investigação racional e o juízo servem para moldar os impulsos ou o material do gênio. Kant é enfático ao descartar qualquer noção de uma criatividade desenfreada ou destreinada (BRUNO, 2010, p. 118).

Neste contexto, o *gosto* atuando no gênio seria a possibilidade de conciliar na obra de arte a originalidade na criação com uma finalidade formal capaz de torná-la objeto adequado à faculdade de julgar. O gênio realizaria a passagem de uma regra indeterminada para sua realização concreta, e a ocorrência efetiva de tal atualização seria propriamente a técnica singular do gênio, a sua capacidade de naturalmente desenvolver ideias originais e concretizá-las em uma obra sem que seja possível determinar exatamente como se realiza

²² “Mas para dar essa forma ao produto da arte bela requer-se simplesmente gosto, no qual o artista, depois de o ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza além sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas freqüentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta; por isso esta não é como uma questão de inspiração ou de um ela livre das faculdades do animo, mas de uma remodelação lenta e até mesmo penosa para torná-la adequada ao pensamento, sem todavia prejudicar a liberdade no jogo daquelas faculdades” (KANT, 2010, p. 158).

²³ “O gênio artístico bem sucedido deve submeter seu espírito criativo à disciplina. A crítica (o exercício do juízo estético) e a criatividade devem interagir para uma boa arte ser produzida” (CRAWFORD, 1974, p. 163).

esta transposição. A única aproximação possível para nós seria, nesse caso, o sentimento de prazer que é gerado.

Entendemos então a afirmação de Kant feita anteriormente no §43 de que “belas artes necessariamente têm que ser consideradas como artes do gênio” (KANT, 2010, p. 153), pois devem ser consequência de uma criação segundo regras sem o cumprimento de regras estabelecidas. Sendo o *gosto* “uma simples faculdade de ajuizamento e não uma faculdade produtiva, [...] o que lhe é conforme nem por isso é uma obra de arte bela” (Ibidem, p. 158), e a forma que este confere à obra não deve lhe dar a aparência de um encadeamento preciso e determinado segundo um conceito.²⁴ O artista dotado de genialidade é capaz de fornecer um material inesgotável ainda que este seja abarcado – sempre de maneira incompleta – pelo *gosto*. É neste ponto que será introduzida por Kant a sua definição de “*ideias estéticas*”, visando demonstrar justamente o caráter de inesgotabilidade de tais ideias.

No §49 o elemento original introduzido pelo gênio para garantir a beleza de suas produções é chamado de *espírito*, que, “em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo” (Ibidem, p. 159). Segundo Kant, espírito seria aquilo que torna a obra de arte propriamente bela, fazendo com que esta, além da mera adequação ao *gosto*, seja capaz de pôr em jogo as faculdades cognitivas daquele que a contempla. Tal elemento torna-se o elemento chave para a bela arte uma vez que apresenta na própria obra as ideias do artista que irão torná-la mais do que uma forma moldada pelo *gosto*.

É neste momento que Kant qualifica as ideias que o artista comunica em sua obra como “*ideias estéticas*”, relacionando-as com o *espírito*. Desta forma:

Este princípio não é nada mais que a faculdade de apresentação de ideias estéticas; por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa-lhe ser adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (Ibidem, p. 159).

Ideias estéticas seriam aquelas que o gênio obtém a partir da sua faculdade da imaginação, sendo de tal ordem que nenhum conceito pode dar conta totalmente de seu significado. Segundo Kant, esta obtenção dar-se-ia através do uso produtivo da imaginação, onde esta

²⁴ “[...] os detalhes da descrição de Kant sobre o gênio torna claro que tanto a forma quanto o conteúdo são cruciais tanto para a produção quanto para a resposta respectiva à obra de arte” (GUYER, 1994, p. 356).

realizaria a “criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá” (Ibidem, p. 159). Tal uso produtivo seria o momento em que esta faculdade não mais se encontraria restrita à lei de associação fornecida pelo entendimento para que as intuições empíricas pudessem ser subsumidas sob conceitos. Encontrando-se neste estado de liberdade, a imaginação seria capaz de fornecer um novo material além daquele obtido pela natureza, sendo este acréscimo justamente o fator de originalidade dado pelo artista.²⁵

Kant chama tais representações fornecidas pela imaginação de ideias a partir de uma analogia inicial encontrada entre estas e as ideias fornecidas pela razão; as ideias racionais são aquelas para as quais não há nenhuma intuição sensível que lhes seja correspondente, são os conceitos que a faculdade da razão é capaz de fornecer mas que não encontram objetos empíricos que possam servir-lhes de apresentação.²⁶ As ideias estéticas, por serem próprias à faculdade da imaginação, também não estariam limitadas à experiência empírica com os objetos dados, de maneira que “aspiram a algo situado acima dos limites da experiência” (Ibidem, p. 159). Isso justifica que estas sejam também chamadas de ideias. No entanto, elas se distinguem das racionais na medida em que seriam resultado não de um trabalho de criação de conceitos por parte da imaginação, e sim de representações que esta fornece a partir de uma intuição interna particular do gênio, sendo por isso qualificadas como estéticas. Ou seja, seu surgimento está estritamente vinculado ao jogo harmonioso entre imaginação e entendimento que possibilita que o artista tenha uma experiência estética com os objetos belos e a partir destes crie ideias que, ainda que se assemelhem às ideias racionais no seu “ir além” da experiência empírica, ganham a característica própria de criações originais a que nenhum conceito pode ser completamente adequado.

Sobre este ponto, é significativo o exemplo dado por Kant a respeito da arte poética. Segundo ele:

O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo a morte, a

²⁵ “Quebrar livremente as leis de associação é importante na medida em que nos permite ir além da natureza na medida em que a natureza está ligada a conceitos ou leis mecânicas. O material da natureza é transformado de forma a ir além da natureza (*was die Natur übertrifft*). É esta transformação que cria as ideias estéticas” (BRUNO, 2010, p. 136).

²⁶ Na “Dialética Transcendental” da *Crítica da razão pura*, Kant chama de uma ideia da razão “um conceito necessário da razão ao qual não pode ser dado nos sentidos um objeto que lhes corresponda” (KANT, 2010, p. 317). Trata-se do mesmo apontamento dado na *Crítica da faculdade do juízo* em que Kant atribui tal aspecto como uma semelhança entre as ideias estéticas e as ideias racionais.

inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a gloria etc., mas transcendendo as barreiras da experiência (Ibidem, p. 160).

Tal passagem mostra-se importante uma vez que ela serve para marcar mais ainda a particularidade das ideias estéticas. Segundo Kant, o poeta (gênio) é capaz de fornecer em sua obra ideias que este mesmo cria a partir daquilo de que “encontra exemplos na experiência” sem realizar uma mera cópia de tais exemplos, mas antes reconfigurando-os segundo sua capacidade criativa natural e apresentando-os como “transcendendo as barreiras da experiência”. No entanto, este pode ainda tornar sensíveis ideias que, uma vez fornecidas pela razão, não se encontram dadas na experiência e apenas apresentam-se via obra de arte.²⁷ Trata-se, portanto, de observar que as ideias estéticas têm como atributo principal a inesgotabilidade fornecida pelo gênio que as cria, na medida em que, tanto no próprio ato de sua criação a partir do material fornecido pela natureza quanto no seu uso para apresentar aquilo que a razão pode apenas pensar, estas não são mera reprodução; são, no primeiro caso, o trabalho criativo do artista que vai além daquilo que lhe é dado, e no segundo, a possibilidade de tornar sensível aquilo “para o qual não se encontra nenhum exemplo na natureza” (Ibidem, p. 160) demandando também um trabalho criativo e original.²⁸

Desta forma, Kant não exclui completamente o uso de conceitos relacionados às ideias estéticas, mas enfatiza que os primeiros não são capazes de explicar de maneira completa e acabada tal espécie de ideias, sendo assim uma tentativa sempre frustrada justamente por seu caráter estético. A ideia estética seria capaz de apresentar o conceito segundo o qual o artista cria a sua obra; porém, por tratar-se daquilo que sua faculdade da imaginação é capaz de fornecer de maneira natural e própria, tal conceito que lhe é correspondente não é

²⁷ Paul W. Bruno comenta que: “Alguns objetos não podem ser expressos adequadamente através de conceitos apenas, e desta forma, a imaginação deve suprir as deficiências da ideia racional” (BRUNO, 2010, p. 138). Trata-se daquilo que Kant chama de “apresentação lógica” (KANT, 2010, p. 161) da ideia da razão; esta seria outra característica significativa do gênio, dado que para realizá-la este também precisa encontrar na sua própria faculdade da imaginação a disposição necessária para produzir uma representação capaz de apresentar a ideia racional de maneira original.

²⁸ Paul Guyer faz um interessante comentário sobre esta consideração kantiana da ideia estética como possível de apresentar um conceito da razão. Segundo o comentador, a possibilidade de as obras de arte apresentarem conceitos como o conteúdo que lhes é respectivo não teria como implicação o uso dos mesmos para a emissão de um juízo de gosto sobre elas; estes poderiam servir para a interpretação de uma obra em questão, mas tal trabalho interpretativo não interferiria na ação reflexionante da faculdade de julgar responsável pelo prazer que serve de fundamento para que esta seja vista como bela. Em suas palavras: “O uso de conceitos para interpretar o conteúdo ou o significado de uma obra não é idêntico ao uso de conceitos para uma avaliação dos objetos subsumidos sob eles; no entanto, é apenas o último uso de conceitos que a explicação de Kant para a resposta estética deve claramente excluir do juízo estético” (1994, p. 216).

capaz de explicá-la, em suma, não é capaz de fornecer um conhecimento adequado, de forma que a única maneira de entrarmos em contato com ela seria por meio da experiência estética obtida pelo jogo em que se encontram imaginação e entendimento.

Considerando-se então que “o gênio artístico coloca-se não apenas através da habilidade de criar uma forma livre que causa prazer e um conteúdo livre que causa prazer, mas também através da habilidade de criar uma relação livre entre ambos capaz de gerar prazer” (GUYER, 1994, p. 359), isto dado através do não esgotamento conceitual deste conteúdo pela sua forma, podemos compreender melhor a afirmação kantiana anteriormente colocada a respeito do espírito. Tal atributo seria a presença na obra das ideias estéticas introduzidas pelo gênio do artista que garantem seu aspecto de não acabamento por um conceito, ou seja, que permitem que ela seja mais do que uma forma conforme a fins dada pelo *gosto*, visto que as ideias que se apresentam em tal forma não se esgotam na sua aparência final. Ou seja, uma obra de arte dotada de *espírito* seria aquela que, apesar de nela podermos reconhecer muitos fins, sempre escapa ao enquadramento por um destes fins determinados, vivificando nosso ânimo através do livre jogo.

É no contexto destas considerações que Kant estabelece no final do §49 a sua definição mais acabada a respeito do gênio, onde é dito que:

O gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento. Deste modo, o produto de um gênio (de acordo com o que nele é atribuível ao gênio e não ao possível aprendizado ou à escola) é um exemplo não para a imitação (pois neste caso o que aí é gênio e constitui o espírito da obra perder-se-ia), mas para sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade de coerção de regras, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar (KANT, 2010, p. 163).

O dom natural que Kant afirma ser propriamente a genialidade consiste na sua capacidade de criar as suas próprias ideias que, por serem estéticas, não se deixam esgotar pela intenção do artista na sua criação nem mesmo pela forma comunicável que o *gosto* lhe atribui. A aprendizagem mostra-se importante na medida em que, através do contato com outras obras também dotadas de *espírito* – pode-se mesmo dizer, dotadas de beleza – e dos objetos belos encontrados na natureza, o gênio encontra o material necessário para dar origem às suas próprias ideias, na medida em que a disposição natural das suas faculdades cognitivas é despertada através desta experiência estética, e deste jogo harmonioso surge o

seu próprio material. A *forma* que o artista irá encontrar para expressar suas ideias também não se dá através de uma mera reprodução, trata-se mesmo da sua capacidade de ser original, de reestruturar tudo aquilo que aprendeu de modo que fique o mais adequado possível ao conteúdo que quer expressar, porém nunca capaz de dar conta dele integralmente.

Trata-se, em última instância, de afirmar que a marca mais significativa da genialidade consiste na capacidade do artista de estabelecer uma união rica e significativa entre as suas ideias estéticas originais e a *forma* material que lhes serve de apresentação para aqueles que irão observá-las esteticamente e emitir seus respectivos juízos de *gosto*.²⁹ Como afirmamos anteriormente, a forma mais adequada ao *gosto* não despertaria o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento se não houvesse uma idéia estética que se manifestasse sempre de maneira incompleta, possibilitando a tal objeto ser ajuizado reflexivamente. Por sua vez, a mera capacidade de criar ideias originais que não pudessem ser concretizadas em uma forma conforme a fins teria como resultado algo confuso e inapreensível pela faculdade de julgar; deve-se então admitir o papel do *gosto* na criação genial, porém de uma maneira que não exclua o *espírito* da obra e a deixe com a aparência de algo mecânico e sem beleza. Por isso ainda Kant afirma que as obras geniais tornam-se exemplos para outros gênios, despertando igualmente a disposição natural nos artistas posteriores.

Ainda de acordo com a passagem, deve-se ressaltar a importância de o gênio para Kant não constituir-se como uma faculdade de conhecimento específica, e sim como a consequência do “uso livre de suas faculdades”. Ao atribuir ao gênio a característica de um dom natural, Kant não poderia colocar tal talento como uma das faculdades de conhecimento, caso contrário este teria um princípio *a priori* quanto ao seu modo de proceder, princípio este que poderia ser determinado de maneira objetiva e admitido como válido universalmente.

²⁹ “[...] a liberdade prazerosa da imaginação em sua resposta à arte é aquilo que faz com que a resposta estética não requeira a eliminação de quaisquer conceitos, mas surja precisamente através da complexidade da relação entre a forma da obra de arte e o conteúdo e espírito ao qual ela dá expressão” (GUYER, 1994, p. 353).

Em suma, o modo de criação genial seria algo que poderia ser ensinado e suas obras perderiam a aparência de espontaneidade natural que as faz serem ajuizadas como belas.³⁰

Retomando o que foi dito, a arte só pode ser bela se apresentar-se com o mesmo aspecto de naturalidade e contingência dos objetos belos encontrados na natureza compreendida tecnicamente pela faculdade de julgar no seu uso reflexionante. É desta forma que ela será capaz de despertar o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento que constitui a marca essencial da experiência estética. Assim, é a disposição natural das faculdades de conhecimento do artista que lhe possibilita a criação de ideias estéticas juntamente com o acabamento formal fornecido pelo *gosto*, e é justamente esta disposição que permanece inexplicável, que não pode ser ensinada através modelos e prescrições dadas *a priori*. É esta a técnica individual do artista, que não se constitui como um conjunto de proposições determinantes que lhe ditam o que deve ser feito, e sim como um “saber fazer” que este mesmo não sabe objetivamente como se dá e que se mostra enquanto gesto acabado, ou seja, apenas nas suas obras singulares e originais. Tais obras acabam inaugurando uma nova regra para a arte uma vez que são seu próprio padrão de medida e não podem ser enquadradas em regras preestabelecidas, impedindo que, frente a elas, possamos extrair qualquer modelo que sirva para explicar de maneira total seu modo de criação.

Ainda, no §51 Kant afirma que se pode “em geral denominar a beleza (quer ela seja beleza da natureza ou da arte) pela expressão de ideias estéticas” (Ibidem, p. 165), de modo que o que confere valor estético a ambas as espécies de fenômenos belos é esta forma peculiar na qual imaginação e entendimento jogam entre si livremente, favorecendo uma à outra, de modo que temos um prazer acompanhado de ideias que nos dão sempre muito a pensar.

É neste contexto, portanto, que acreditamos poder ver em que medida a noção de jogo livre cognitivo é crucial para os propósitos da terceira crítica de Kant. Somente tal disposição das faculdades transcendentais é capaz de gerar prazer quando fazemos uso da faculdade do juízo reflexiva, e é precisamente aquilo que garante um prazer dado a partir de fundamentos *a priori*, o que além de justificar o tratamento transcendental deste prazer,

³⁰ “o gênio não é em si mesmo, propriamente falando, uma faculdade particular, mas sim um ‘talento’ que resulta de uma certa disposição das faculdades; Kant pensa aqui imaginação e entendimento, mas também aquilo que ele chama de espírito (Geist), que não é tanto uma faculdade mas uma espécie de princípio de animação das faculdades, e claro a faculdade de julgar, que intervém na produção da ideia estética original com uma função um pouco reguladora” (DUMOUCHEL, 1993, p. 78).

ainda o mostra como responsável por uma espécie particular de juízos que só podem ser proferidos quando tal disposição entra em cena. As características fundamentais dos juízos de gosto dão-se igualmente a partir deste arranjo cognitivo fora do habitual. E ele é ainda a referência de Kant para introduzir a noção de gênio, na medida em que somente ele é capaz de criar objetos belos capazes de harmonizar livremente imaginação e entendimento, por meio da expressão de ideias estéticas, como no caso dos objetos belos naturais, garantindo juízos de gosto também para a arte. Em suma, sem a noção de jogo livre perdemos a devida compreensão das noções de gênio, ideias estéticas e o que é mais fundamental para a caracterização da experiência estética do belo.

CAPÍTULO 2: A METAFÍSICA DO BELO DE SCHOPENHAUER E O MODO DE CONHECIMENTO ESTÉTICO DAS IDEIAS ATRAVÉS DA ARTE

Buscaremos apresentar neste capítulo a importância que a arte e o modo de conhecimento estético adquirem no pensamento de Schopenhauer. Assim, no item 2.1 apresentaremos os pressupostos mais gerais do pensamento de Schopenhauer, para que fique clara a especificidade do modo de consideração estético, o único capaz de representar as Ideias e não apenas os meros fenômenos. Isto feito, no item 2.2 abordaremos propriamente o modo de conhecimento estético e o lugar que ele ocupa na metafísica do belo como um todo, onde serão compreendidas as especificidades deste conhecimento que implica uma mudança no modo com que representamos o mundo, sendo também indicada sua relação com o gênio. No item 2.3 falaremos propriamente do gênio, fazendo uso de sua caracterização como um meio para melhor compreender o modo de consideração que lhe é característico, assim como a importância crucial da faculdade da imaginação. Por fim, o item 2.4 é dedicado à arte poética, e neste seguiremos as considerações de Schopenhauer que indicam a importância da fantasia para esta arte em particular, servindo assim como meio de melhor compreensão da importância desta faculdade na modificação cognitiva necessária ao conhecimento estético. Manteremos, ainda, em vista a discussão proposta no capítulo anterior acerca do jogo livre cognitivo kantiano, buscando sugerir já aqui aberturas para a consideração da presença deste estado no conhecimento estético de Schopenhauer, principalmente a partir da constante indicação de que para o modo de consideração genial advir é necessário mudarmos nosso modo de representar os objetos, e de que nesta mudança a imaginação ganha papel fundamental

2.1. SOBRE O MUNDO COMO VONTADE E REPRESENTAÇÃO

Iniciemos aqui juntamente com Schopenhauer e a frase de abertura do Livro I de sua obra *O mundo como vontade e representação*. Tal frase diz “o mundo é minha representação” (MVR I, §1, p. 43), e é a partir desta simples constatação, considerada pelo autor como válida para tudo aquilo que vive e é dotado de conhecimento, que ele dá o primeiro passo decisivo para a constituição de sua metafísica. Trata-se aqui da admissão de que há uma dependência indissociável entre o mundo representado e seus fenômenos em relação ao sujeito que os representa, onde vemos a manutenção por parte de Schopenhauer de um

ponto central da filosofia kantiana, a consideração de que o sujeito deve ser visto como condição de possibilidade de toda a experiência possível. Assim, se o mundo sempre se dá enquanto cenário em que atuam as faculdades cognitivas do sujeito, Schopenhauer admite enfaticamente que “tudo o que pertence e pode pertencer ao mundo está inevitavelmente investido desse estar-condicionado pelo sujeito, existindo apenas para este” (Ibidem, p.44).

Neste cenário, temos a divisão entre sujeito e objeto como fundamental para a constituição das nossas representações, sendo estas metades, “em conseqüência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra” (MVR I, §2, p. 46). É a esse ponto então que Schopenhauer irá restringir as considerações do primeiro livro de sua obra, fazendo abstração de qualquer outro aspecto possível do mundo, posto que neste caso investiga-se este apenas como representação, como objeto submetido às condições dadas pelas estruturas cognitivas do sujeito.

Nesta sustentação do mundo como representação, o sujeito organiza os dados fornecidos sensivelmente segundo o princípio de razão. Tal princípio seria aquele que Schopenhauer considera como o modo de funcionamento padrão das estruturas cognitivas dos indivíduos, e para o qual não é possível exigir-se prova alguma, posto que tal exigência já pressuporia a validade do princípio mesmo. Este forneceria o fundamento de possibilidade dos fenômenos possuindo quatro raízes em consonância com as quatro classes de representações possíveis de serem dadas a nós. Assim, as intuições empíricas seriam a primeira classe de objetos, correspondendo a elas a figura do princípio de razão do devir, que determina a lei de causalidade segundo a qual todo efeito deve ter uma causa que o preceda, regularmente. A segunda classe de objetos seriam os conceitos, cuja figura específica do princípio de razão seria a do conhecer, segundo a qual todo juízo verdadeiro deve ter uma razão de conhecimento. As intuições puras do tempo e do espaço formariam a terceira classe de objetos, sendo-lhes correspondente o princípio de razão de ser, expressando no tempo a sucessão e no espaço a posição dos fenômenos. Por fim, a quarta classe seria formada pelo sujeito do querer, constituindo o princípio de razão do agir segundo o qual toda ação realizada seria resultante de um motivo anterior.³¹

³¹ A explicação aqui apresentada do princípio de razão para Schopenhauer é dada a partir das considerações que o autor nos dá em sua obra *O mundo como Vontade e representação*, bem como a partir daquilo que encontramos a este respeito em seus comentadores. Não fazemos uso, portanto, da obra de Schopenhauer dedicada inteiramente a este tópico, *Sobre a quádrupla raiz do princípio de razão*. No mais, destacamos sobre este ponto uma passagem de D.W. Hamlyn, onde ele diz: “Na *Quádrupla Raiz*, Schopenhauer inicia a

Imbuído destas considerações, Schopenhauer nos apresenta o cenário da representação do mundo como se dando na aplicação do princípio de razão aos dados recebidos pela sensibilidade, considerando todo efeito como dotado de uma causa, sendo tal atuação característica da faculdade do entendimento. Ou seja, mantendo de Kant tempo e espaço como formas dos sentidos externo e interno, assim como a importância concedida à categoria da causalidade³², Schopenhauer atribui ao entendimento a função de representação da realidade empírica mediante a estruturação espaço-temporal das impressões fornecidas a nós pelos sentidos, enquanto objetos externos, de modo que o entendimento possa organizar a relação destes objetos entre si e destes consigo mesmos de modo causal, dando origem às representações intuitivas.

Haveria ainda as chamadas representações abstratas, os conceitos, de inteira responsabilidade da faculdade da razão, criados a partir das representações iniciais fornecidas pelo entendimento. A razão, segundo Schopenhauer, apenas organiza os dados intuitivos recebidos, de modo que não haveria, neste âmbito de representações, nenhum acréscimo de conteúdo, mas antes a simples organização conceitual capaz de tornar geral aquilo que foi conhecido no particular, permitindo assim a estruturação sistemática do saber.³³ Tal feito não seria desprovido de importância, dada sua aplicação direta na prática enquanto fixação em conceitos comuns dos dados intuídos com vistas à comunicação entre os seres humanos de seu conhecimento. A despeito disto, mostra-se fundamental ressaltar

partir da ideia de uma consciência que conhece para a qual existem representações, e defende a tese de que qualquer uma destas representações deve estar sujeita às condições as quais constituem uma forma ou outra do princípio de razão suficiente. Toda representação é condicionada desta forma, e é então relativa a algo (alguma representação posterior) o qual é sua condição, fundamento ou razão. Schopenhauer pensa que existem quatro, e apenas quatro, de tais formas do princípio de razão suficiente, e, portanto quatro, e apenas quatro, tipos de maneira nas quais as representações são condicionadas para nós” (HAMLIN, 1999, p. 7).

³² Trata-se da consideração de Schopenhauer acerca das categorias kantianas, onde este entende que das doze que são apresentadas apenas a da causalidade teria valor significativo, posto que as demais seriam para ele meras “janelas cegas”, introduzidas por Kant apenas “por amor excessivo a simetria” e sem contribuir para explicitar melhor a teoria da representação. Como vemos no “Apêndice” ao *O mundo*, intitulado “Crítica da filosofia kantiana”, Schopenhauer nos diz : “Peço, portanto, que atiremos onze categorias janela afora e conservemos tão-somente a de causalidade, porém reconhecendo que sua atividade já é condição da intuição, a qual portanto não é meramente sensual, mas intelectual, e que o objeto assim intuído, o objeto da experiência, é uno com a representação, da qual ainda deve ser distinguido só a coisa-em-si” (MVRI, Apêndice, p. 562).

³³ “Embora, pois, os conceitos sejam desde o fundamento diferentes das representações intuitivas, ainda assim se encontram numa relação necessária com estas, sem as quais nada seriam. [...] A reflexão é necessariamente cópia, embora de tipo inteiramente especial, é repetição do mundo intuitivo primariamente figurado num estofa completamente heterogêneo. Por isso os conceitos podem ser denominados de maneira bastante apropriada representações de representações” (Ibidem, §9, p. 87).

que a razão adquire aqui um caráter fundamentalmente passivo e secundário, pois somente após ter sido preenchida pela relação intuitiva com o mundo é que ela pode criar os seus conceitos, caracterizados por Schopenhauer como possuindo “uma aparência refletida, algo derivado do conhecimento intuitivo e que, todavia, assumiu natureza e índole fundamentalmente diferente, sem as formas do conhecimento intuitivo” (MVR I, §8, p. 82).

O ponto de partida de toda essa construção schopenhaueriana dá-se a partir do corpo, enquanto objeto imediato; nas palavras do autor:

Aqui, portanto, o corpo nos é objeto imediato, isto é, aquela representação que constitui para o sujeito o ponto de partida do conhecimento, na medida em que ela mesma, com suas mudanças conhecidas imediatamente, precede o uso da lei de causalidade e assim fornece a esta os primeiros dados (MVR I, §6, p. 62).

A imediatidade do objeto corpo é dada na medida em que é nele que o sujeito do conhecimento sofre a ação dos demais objetos nos seus sentidos, compondo um conjunto de sensações "cegas" que caberá ao entendimento transformar em seguida em fenômenos que ocorrem no mundo. O corpo dá-se, simultaneamente, também como objeto mediato, quando tomado como mera representação, como mais um objeto entre outros. Desse modo, é com os dados sensórios fornecidos pela imediatez do corpo que o entendimento deve trabalhar para obter a realidade empírica no entrelaçamento de representações intuitivas e suas relações.³⁴ Nesta operação habitual do entendimento, espaço e tempo enquanto formas *a priori* da experiência compreendem o posicionamento e a alteração dos estados dos objetos, permitindo assim a contiguidade, simultaneidade, permanência e mudança das representações. Em suma, espaço e tempo unidos possibilitam a matéria. Para Schopenhauer, “apenas pela união de tempo e espaço surge a matéria” (MVR I, §4, p. 52), pois ela concilia as características de ambos enquanto permanência da substância a despeito da modificação de sua forma e qualidade nos acidentes; portanto, “o ser da

³⁴ Schopenhauer apresenta, no §11 do Vol. I de *O mundo*, uma distinção entre sentimento (*Gefühl*) e sensação (*Empfindung*). Segundo o filósofo, “o conceito que designa a palavra SENTIMENTO (*Gefühl*) possui em realidade um conteúdo meramente NEGATIVO, noutros termos, designa algo presente na consciência que NÃO É CONCEITO, NÃO É CONHECIMENTO ABSTRATO DA RAZÃO. Não importa o que isto seja, sempre recai a rubrica do conceito de SENTIMENTO, cuja esfera é extraordinariamente grande e, por conseguinte, abrange as coisas mais heterogêneas” (MVR I§11, p. 100). Assim, Schopenhauer pensa da palavra sensação (*Empfindung*) que “seria útil reservá-la, como subespécie, para os sentimentos corpóreos” (Ibidem, p. 100), ou seja, para os meros dados sensíveis recebidos pelos sentidos corporais, uma subespécie de sentimento, este último designando melhor a disposição interna de cada um enquanto objetividade da Vontade, ou seja, os estímulos ou bloqueios sentidos pelo querer que nos movimenta o corpo.

matéria é seu fazer-efeito” (Ibidem, p. 50), e seu correlato subjetivo é o entendimento, cuja função específica é, como já assinalamos, conhecer a causalidade, esta então existindo apenas por meio dele e para ele.³⁵ Daí a tese de Schopenhauer segundo a qual toda intuição empírica é intelectual, posto que já nos chega invariavelmente enquanto produto da atividade mecânica do entendimento, e somente assim constituem-se representações.³⁶

Este modelo de aparato cognitivo é estendido por Schopenhauer também aos animais, que são igualmente dotados de uma sensibilidade que lhes fornece impressões para organização pelo seu entendimento³⁷; diferem dos seres humanos apenas pelo fato de os últimos serem dotados da faculdade da razão, ou seja, capazes de formar conceitos e construir propriamente o pensamento. Temos então que mesmo os animais podem compreender as relações de causa e efeito a partir do entendimento, e assim participar igualmente do mundo como representação.

Tais considerações são dedicadas ao sujeito do conhecimento, de modo que caberia nos perguntarmos agora sobre o objeto desse sujeito. Porém, como afirmamos mais acima, essa dualidade é forma invariável de qualquer representação, sendo a sua condição mesma de possibilidade, de modo que os dois pólos aí envolvidos são definidos radicalmente um em relação ao outro. Ser objeto é ser conhecido por um sujeito, é ser sua representação, e ser sujeito é ser aquele que sempre representa um objeto, que o conhece, de modo que “analisar o conceito de sujeito leva necessariamente ao conceito de objeto, e vice-versa”, havendo mesmo “uma ligação analítica entre os dois termos” (BARBOZA, 2006, p. 34).

A partir deste panorama é que chegamos àquilo que, segundo Schopenhauer, é a verdade mais certamente vivida, de que “o que existe para o conhecimento, portando o mundo inteiro, é tão somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra

³⁵ Não entraremos aqui em uma discussão detalhada acerca da noção de matéria em Schopenhauer, que sabemos comportar uma certa oscilação, por escapar dos fins aqui intentados. Para maiores esclarecimentos sobre este assunto, indicamos ver o livro de Eduardo Brandão, chamado *A concepção de matéria na obra de Schopenhauer*.

³⁶ Segundo Jair Barboza, “Schopenhauer, apesar de admitir uma intuição intelectual, procura não violar a proibição kantiana da Estética Transcendental de que a mesma é vedada ao sujeito, sendo-lhe acessível apenas a empírica; a sua intuição é intelectual meramente por ser efetuada pelo intelecto, que se define enquanto função do cérebro, por sua vez sinônimo de entendimento exclusivamente ocupado com a empiria” (BARBOZA, 2001, p. 21).

³⁷ “O entendimento é o mesmo em todos os animais e homens, possui sempre e em toda parte a mesma forma simples: o conhecimento da causalidade, passagem do efeito à causa e desta ao efeito, e nada mais” (MVR I, §6, p. 64).

representação” (MVR I, §8, p. 82). Trata-se aqui do idealismo schopenhaueriano, por ele identificado em Berkeley na acepção fundamental de que não há nunca um objeto sem um sujeito que o represente, juntamente com o idealismo transcendental de Kant que postularia a aqui já assinalada dependência dos fenômenos em relação às estruturas cognitivas do sujeito, limitando nosso acesso às representações, nunca às coisas em si.³⁸

Temos assim que o modo de consideração habitual do mundo limita-se sempre a desvelar as meras relações entre os objetos da experiência, ou seja, a considerá-los segundo o princípio de razão, que é a forma geral do conhecimento e nos fornece a organização sistemática das representações intuitivas. Estas, por sua vez, são universalizadas nos conceitos da razão apenas para fins de conhecimento abstrato do mundo e seus fenômenos. Tal é o conhecimento característico das ciências, que ao considerarem a natureza terminam por demonstrar apenas a ordenação dos estados fenomênicos, suas leis que assim os fazem proceder, e aquilo que é preservado ou descartado nesse fluxo contínuo, mas sem em nenhum momento fornecer informação sobre a essência desses fenômenos, sobre aquilo que *neles* se manifesta. Schopenhauer problematiza assim a consideração científica do mundo, que segue sempre o fio condutor da necessidade de justificativas, cuja validade restringe-se sempre àquele princípio, marcando explicitamente a incapacidade dos conceitos de manterem em si toda a riqueza da realidade, já que “sua universalidade e rígida determinidade não combinam com as finas nuances e modificações variadas da efetividade” (MVR I, §13, p. 111).

A referida riqueza manifesta no mundo é, por exemplo, visível naquilo que a explanação científica deixa como mera *qualitas occulta*. Sob este termo Schopenhauer compreende as forças naturais além das quais tal modo de consideração não consegue ir, dada sua

³⁸ Esta é a leitura de Christopher Janaway, apresentada em seu livro *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*, que admitimos aqui. Segundo o comentador, Schopenhauer consideraria uma afinidade entre a filosofia kantiana e o idealismo de Berkeley, constituindo-se assim a sua compreensão do que seria o Idealismo transcendental. Janaway diz: “No modo como Schopenhauer os vê, a Berkeley deveria ser dado crédito pela tese geral de que o mundo dos objetos é o mundo como representação para um sujeito, e Kant deveria ser observado como realizando este mesmo apontamento geral [...]. Kant difere de Berkeley na visão de Schopenhauer, mas não sobre esta afirmação geral idealista. Ao contrário, ele [Kant] difere na medida em que acrescenta à afirmação geral a doutrina das representações *a priori*, as quais delineiam os modos necessários de organização de qualquer conjunto de representações que estão a atingir a dignidade de referirem-se aos objetos, ou, em outras palavras, que contam como a experiência com um mundo objetivo. Como Schopenhauer mesmo coloca: ‘Assim, ao idealismo simples ou Berkeleyano, o qual concerne ao objeto em geral, é diretamente adicionado o kantiano, o qual concerne ao modo e maneira especialmente dados de se ser um objeto’” (JANAWAY, 1989, p. 77). Ou seja, “para Schopenhauer, a soma da adição Berkeley + Kant é o Idealismo transcendental” (Ibidem, p. 77).

limitação; assim é a gravidade, por exemplo, aceita como o limite da explanação segundo cadeias dedutivas. O conhecimento íntimo desta força demandaria necessariamente, portanto, outro modo de consideração, e o mesmo se aplica aos seres humanos em seu íntimo.³⁹ Trata-se, fundamentalmente, da preocupação de Schopenhauer de desvelar o em si do mundo e de todos os seus fenômenos, aquilo que tem seu lugar apenas na intuição, para logo em seguida entrar na organização do princípio de razão. Inclusive, “poder-se-ia até dizer que cada um, sem ajuda de ninguém, sabe o *que é o mundo*” (MVR I, §15, p. 137), porém apenas como algo obscuramente sentido, sendo necessário então dar atenção a esse “murmúrio” intuitivo.

Assim, diante do limite indizível contra o qual o conhecimento científico sempre está fadado a se chocar, cumpre ou aceitá-lo comodamente ou ser impelido a uma nova investigação que permita um olhar diferenciado para o mundo. É justamente disso que Schopenhauer buscará dar conta no Livro II de sua obra, distanciando-se então da impossibilidade postulada pela filosofia kantiana em relação ao conhecimento dos fenômenos naquilo que eles são em si mesmos⁴⁰, pois, como afirmado precisamente por Muriel Maia, “todo o empenho de Schopenhauer concentra-se em resolver este problema em sua filosofia, isto é, em alcançar uma saída ao dilema do acesso do ser humano fenomênico à Coisa-em-si” (MAIA, 1991, p. 104). Nas palavras do próprio filósofo:

[...] o que agora nos impele à investigação é justamente não mais estarmos satisfeitos em saber que possuímos tais e tais representações, conectadas conforme essas e aquelas leis, cuja expressão geral é sempre o princípio de razão. Queremos conhecer a significação dessas representações. Perguntamos se esse mundo não é nada além de representação, caso em que teria de desfilar diante de nós como um sonho inessencial ou um fantasma vaporoso, sem merecer nossa atenção. Ou ainda se é algo outro, que o complemento, e qual a sua natureza. Decerto aquilo pelo o que perguntamos é algo, em conformidade com sua essência, totalmente diferente da representação, tendo, pois, de subtrair-se por completo às suas formas e leis (MVR I, §17, p. 155).

³⁹ “Toda explanação que não remete a uma relação da qual não se pode mais exigir um por que se detém numa *qualitas occulta* aceita: é o caso de toda força natural. Nesta se detém, em última instância, qualquer explanação das ciências da natureza, portanto em algo completamente obscuro; por conseguinte, tem de deixar inexplicável tanto a essência íntima de uma pedra quanto a de um homem, e não pode dar conta da gravidade, da coesão, das qualidades químicas etc. que se exteriorizam na pedra, nem do conhecimento e da ação do homem” (MVR I, §15, p. 135).

⁴⁰ Segundo Dale Jacquette, “diferente de Kant, Schopenhauer não considera que a coisa em si seja apenas concebível e, de outro modo, absolutamente inescrutável. Ele concorda que a coisa em si não é passível de conhecimento representacional, porém mantém que é possível descobrir sua natureza de uma maneira não convencional, a partir de uma análise adequada do conteúdo dos episódios do querer” (JACQUETTE, 2005, p. 16).

Para Schopenhauer, a busca da significação do mundo enquanto desvelamento de sua “intimidade” é dada apenas pelo fato de cada ser que representa ser um indivíduo, ou seja, possuir um corpo que faz dele uma parte a mais do “tecido do mundo”. Como afirmamos anteriormente, o corpo é o único objeto que se abre ao sujeito duplamente, de modo mediato como os demais objetos representados submetidos às mesmas leis, e ainda de modo imediato, enquanto lugar em que sentimos obscuramente o que é fornecido pela sensibilidade. Logo, a busca do significado do mundo “que está diante de mim simplesmente como minha representação, ou a transição dele [...] para o que ainda possa ser além disso, nunca seria encontrada se o investigador [...] nada mais fosse senão puro sujeito que conhece (cabeça de anjo alada destituída de corpo)” (Ibidem, §18, p. 156).

Arelado a um corpo individual, o intelecto humano tem diante de si a abertura da perspectiva interna do único objeto no qual isso é possível, e que atua como intermediário entre ele e as coisas na medida em que são suas afecções que servem ao entendimento de ponto de partida para a representação do mundo. Trata-se aqui de outra via tentada por Schopenhauer, após considerar que o “olhar de fora” que concedemos aos objetos não lhes toca o íntimo. Sophia Vasalou chama tal via schopenhaueriana de um “olhar para dentro” (VASALOU, 2013, pp. 9-25), responsável por ir ao encontro daquilo que ocorre nas “fendas escuras” da subjetividade corporal. Em tal encontro os movimentos e ações do corpo, que de outro modo permaneceriam tão incompreensíveis como os demais objetos, são vistos como exteriorizações de uma força volitiva intermitente, livre dos encobrimentos do princípio de razão, sentida radicalmente como Vontade.

Schopenhauer aponta assim que o corpo deve ser algo para além de um mero lugar de afecções a partir das quais o mundo representado existe, pois se assim fosse não teríamos razão para acreditar que este mundo percebido teria um significado, algo que poderia ser “achado” como a contraparte da representação. Em suma, os movimentos e ações do corpo “seriam tão estranhos e incompreensíveis quanto as mudanças de todos os outros objetos intuitivos, se a significação deles não fosse decifrada de um modo inteiramente diferente” (Ibidem, §18, p. 156).

O que o filósofo busca mostrar então é que quando nós fazemos algo, quando agimos, nosso corpo realiza um movimento de que tomamos consciência de um modo similar ao movimento dos demais corpos, porém com o acréscimo de que poderemos também sentir

internamente tal movimento como manifestação da Vontade. Ou seja, frente a tal ato, a partir do movimento de introspecção, temos o reconhecimento de uma atividade fundamental que se mostra como um “desejar cego”, como aquilo que conduz subterraneamente tal ato e espera sua exteriorização a partir da causalidade empírica da motivação. O porquê desse querer não vem ao caso, deriva-se a partir de diversos motivos sempre dependentes de circunstâncias fenomenais, importa antes que tal ato necessário de motivação, seja ela qual for, demanda sempre esse querer que está “por trás” do mesmo e que se dirige a algo. Assim, temos um “puro querer” constituinte de todas as nossas ações antes mesmo de sua determinação por motivos, posto que ele é a condição mesma de possibilidade desta determinação posterior que condiciona o seu aparecimento fenomenal em circunstâncias específicas, sem todavia condicionar a sua essência volitiva que é anterior ao princípio de razão. Essa reflexão nos revela que a Vontade considerada puramente, enquanto um “desejar algo” intermitente que nos sustenta a existência, não implica em uma divisão sujeito/objeto e não está sujeita a nenhuma das quatro figuras do princípio de razão, sendo o “em-si” dos indivíduos enquanto objetos no mundo.⁴¹

Assim, “a palavra do enigma é dada ao sujeito do conhecimento [...] tal palavra se chama VONTADE [...] e tão somente esta fornece-lhe a chave para seu próprio fenômeno, [...] mostra-lhe a engrenagem interior de seu ser” (MVR I, §18, p. 157). O corpo mostra-se então como objetividade (*Objektivität*) da Vontade, o que implica um amálgama indissociável entre os atos da Vontade e as ações corporais, assim como temos que toda ação sofrida pelo corpo é imediatamente uma ação direta sobre a Vontade, originando dor ou prazer.⁴²

A possibilidade de que essa mesma Vontade seja estendida ao restante dos objetos é dada uma vez que, como aponta Schopenhauer, esta é a única possibilidade que se abre a nós para pensarmos a realidade além do modo como é dada nos fenômenos, de modo que, se estes podem ser algo além de mera representação, eles devem ser aquilo que nós, enquanto

⁴¹ “A essência toda do meu querer não é explanável por motivos, já que estes determinam exclusivamente sua exteriorização em dado ponto do tempo, são meramente a ocasião na qual minha Vontade se mostra. A Vontade mesma, ao contrário, encontra-se fora do domínio da lei de motivação: apenas seu fenômeno em dado ponto do tempo é necessariamente determinado por tal lei” (MVR I, §20, p. 164).

⁴² Alude-se aqui à distinção, já apresentada por nós em nota, entre sentimento e sensação para Schopenhauer. Assim, no contexto atual, entende-se que é o sentimento (*Gefühl*) que dá conta do corpo enquanto objetividade da Vontade, pois este marca o modo como a sentimos a partir de nosso próprio corpo. Schopenhauer diz ainda: “no entanto é totalmente incorreto denominar a dor e o prazer representações, o que de modo algum são, mas afecções imediatas da vontade em seu fenômeno, o corpo, vale dizer, um querer ou não querer impositivo e instantâneo sofrido por ele” (MVR I, §18, p. 158).

fenômenos, reconhecemos em nós mesmos imediatamente como Vontade. Trata-se da analogia proposta por Schopenhauer entre o duplo conhecimento do corpo e o igualmente admitido duplo conhecimento do mundo como um todo, onde o conhecimento que temos da essência de nós mesmos será “usado como uma chave para a essência de todo fenômeno da natureza” (MVR I, §19, p. 162). Se a coisa-em-si pode ser pensada de algum modo, isso deve se dar conforme o objeto ao qual o sujeito do conhecimento encontra-se ligado intimamente, pois só neste lugar privilegiado é que esta pode voltar seu olhar sobre si mesma. O termo Vontade, então, deve ser como “uma palavra mágica” que nos desvela o íntimo de cada coisa na natureza.⁴³

Em suma, tomemos aqui a consideração de Dale Jacquette acerca deste ponto em Schopenhauer:

Não há nada com o que nós sejamos mais imediatamente familiares ou conheçamos mais imediatamente do que nossos próprios corpos. Se existem apenas duas maneiras através das quais nós podemos conhecer nossos corpos, [...] então mostra-se razoável considerar estes mesmos dois modos de conhecimento em relação ao mundo. [...] se nós somos felizmente colocados como tendo conhecimento externo e interno aqui no microcosmo da realidade no qual o sujeito que representa, conhece e quer é corporificado, então nós podemos ser justificados em possuir aqueles mesmos dois modos de conhecimento para o macrocosmo do mundo inteiro (JACQUETTE, 2005, p. 77).

Em cada indivíduo, a Vontade dá-se feito sentimento interno (*Gefühl*), em oposição à mera sensação corporal (*Empfindung*), posto que nesta o corpo é mero objeto imediato e mediato, ponto de partida para conhecimento dos demais objetos e de si mesmo. No entanto, no primeiro caso, o corpo é objetividade da Vontade, expressa a cada um imediatamente como aquilo que se sente nas profundezas da subjetividade.

⁴³ A compreensão da expressão “palavra mágica” é dada por Schopenhauer no §26 do Livro I de *O mundo*, a partir de uma analogia. Para o autor, a relação entre causa e efeito, tida cotidianamente como algo óbvio, possui na verdade algo de inexplicável, posto que tal relação não chega nunca ao âmago íntimo dos fenômenos e apenas os condiciona segundo o princípio de razão; permanece inexplicável nas relações causais o modo como tal encontro entre objetos se dá conforme o íntimo de cada um, conforme as Ideias que neles se expressam. Assim, Schopenhauer nos diz que, a partir da consideração cuidadosa das leis da natureza, “observamos algo que não mais espantava em fenômenos cotidianos, a saber, como a conexão entre causa e efeito é propriamente tão misteriosa como aquela imaginada entre uma palavra mágica e o espírito que necessariamente aparece ao ser invocado por ela” (MVR I, §26, p. 196). Ou seja, a palavra mágica mostra-se como o único modo de chamarmos ao âmbito fenomenal o espírito que deste está apartado, e tal chamamento é direto, ou seja, a pronúncia da palavra deve trazer em si a presença sentida de modo instantâneo de tal espírito. Assim dá-se com a palavra Vontade para Schopenhauer, posto que este “chamamento” é o único modo de nos tornarmos mais próximos daquilo que se oculta sob os fenômenos, e deve esta funcionar como um desvelamento instantâneo do íntimo do mundo e de nós mesmos, e não segundo um “chamar” causalmente determinado.

A partir disto então Schopenhauer pensa uma Vontade geral, como uma unidade essencial a objetivar-se continuamente em todos os fenômenos constituintes do mundo, desde a natureza inorgânica até o ser humano. Sendo a coisa-em-si, a Vontade mostra-se como anterior às formas do princípio de razão, livre da pluralidade; não é una, entretanto, no sentido de uma oposição ao que é plural, nem segundo uma unidade conceitual, mas antes como aquilo que está fora de qualquer possibilidade de pluralidade. É após a entrada da mesma no *principium individuationis*, expressão que Schopenhauer toma da filosofia escolástica para compreender a divisão introduzida por tempo e espaço, que são dados os diferentes fenômenos enquanto diferentes objetivações dela.⁴⁴

Os diferentes graus de objetivação da Vontade seriam dados a partir de “atos originários” anteriores à pluralidade fenomênica, tais atos sendo chamados de Ideias.⁴⁵ Temos aqui a primeira alusão direta de Schopenhauer às Ideias, presente no início do §25 de *O mundo*, onde é dito:

Os diferentes graus de objetivação da Vontade expressos em inumeráveis indivíduos e que existem como seus protótipos inalcançáveis, ou formas eternas das coisas, que nunca aparecem no tempo e no espaço, médium do indivíduo, mas existem fixamente, não submetidos a mudança alguma, são e nunca vindo-a-ser,[...] OS GRAUS DE OBJETIVAÇÃO DA VONTADE, ia dizer, não são

⁴⁴ Aludimos brevemente aqui ao fato de que a atribuição ao restante do mundo desse mesmo “ímpeto cego” que se encontra presente em nós acaba por conferir à existência como um todo a mesma ausência de finalidade presente nesse eterno dirigir-se a algo enquanto um querer que nunca encontra satisfação. Deste modo, se o lado que a vida nos oferece enquanto representação sempre se guia segundo o princípio de razão, o lado em que se encontra a Vontade, alheio a tal princípio, a faz “sem razão”, impossível de ser explicada por uma orientação racional segundo fins, a faz “sem fundamento” (*grundlos*). A sua característica de constantemente “desejar” algo não encontrará satisfação absoluta, posto que não há um lugar em que ela possa ser saciada plenamente e estagnar-se de modo definitivo, e sendo tal Vontade insaciável aquela que dá origem à vida, esta encontra-se como reflexo do trabalho absurdo e nulo da primeira. Trata-se aqui da visão schopenhaueriana da existência, determinante nas suas considerações éticas presentes no Livro IV de ambos os volumes de *O mundo*, que se dirigem para aquilo que o filósofo entende por “Negação da Vontade”, do que não trataremos neste trabalho.

⁴⁵ Como já foi apontado por diversos comentadores, a afirmação de Schopenhauer de que faz uso do termo Ideias segundo seu significado em Platão é problemática, tendo como consequência o fato de que “leitores de Platão podem encontrar dificuldade em reconhecer sua imagem na apropriação de Schopenhauer” (VASALOU, 2013, p. 22). Não nos ocuparemos aqui em problematizar a leitura platônica de Schopenhauer, dado que isto escaparia ao escopo pretendido pela presente pesquisa, mas antes buscaremos apresentar apenas como se pode e deve entender as Ideias segundo os elementos que o próprio filósofo nos oferece a partir do lugar que estas ocupam de modo geral em sua Metafísica da Vontade, e especificamente em sua Metafísica do Belo, da qual trataremos no próximo item. Por conta disso, neste trabalho, nos referiremos a estas apenas como Ideias, apontando exclusivamente sua significação em Schopenhauer, visando dar sua devida compreensão unicamente a partir deste. Apontamos ainda que sobre este “problema” na leitura schopenhaueriana das Ideias de Platão ver, por exemplo, Bryan Magee (1997, p. 203), D. W. Hamlyn (1980, p. 103) e Patrick Gardiner (1997, p. 203). Para uma explicação mais detalhada sobre a assimilação das Ideias platônicas em Schopenhauer ver o artigo de Frank C. White intitulado “Schopenhauer and Platonic Ideas” no volume organizado por Bart Vandenabeele *A Companion to Schopenhauer*.

outra coisa senão as IDEIAS DE PLATÃO. Menciono aqui de passagem a palavra IDEIA para doravante usá-la neste sentido. [...] Entendo, pois, sob IDEIA, cada fixo e determinado GRAU DE OBJETIVAÇÃO DA VONTADE, na medida em que esta é coisa em si e, portanto, alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos (MVR I, §25, p. 191).

Segundo a passagem destacada, temos como fundamental para a compreensão das Ideias o fato de estas serem o resultado de algo como um primeiro movimento da Vontade em direção à sua diferenciação, estabelecendo-se assim as “formas eternas” que irão posteriormente manifestar-se nos fenômenos após a entrada no princípio de razão. Estas comportam as características que serão sempre repetidas nas ocorrências individuais dos objetos em relação à Ideia específica à qual cada um deles corresponde, sendo esta sua essência. Assim, as Ideias na metafísica schopenhaueriana seriam uma primeira diferenciação da essência do mundo em imagens arquetípicas por meio das quais o mundo começa a objetificar-se em espécies e posteriormente em indivíduos singulares. Deste modo, é por meio das Ideias que a essência una e indivisível se torna primeiramente um conjunto de imagens fundamentais nas quais se manifesta mais clara, límpida e imediatamente, para posteriormente entrar no princípio de razão e dar origem às suas manifestações mediatas e menos perfeitas.⁴⁶ Tais atos seriam representações, ou seja, possíveis de serem apreendidos pelo sujeito, porém independentes do princípio de razão posto que dados anteriormente a este, o que implica a exigência de um modo de consideração igualmente não submetido ao referido princípio. Logo, temos a indicação de que caberá a outra forma de representar o mundo a tarefa de transmitir o conhecimento das Ideias. Como diz Schopenhauer:

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 [...] é necessariamente objeto, algo conhecido, uma representação e justamente por isso, e apenas por isso, diferente da coisa-em-si. A Ideia simplesmente se despiu das formas subordinadas do fenômeno concebidas sob o princípio de razão; ou, antes, ainda não entrou em tais formas. (MVR I, §32, p. 241)

⁴⁶ Segundo a Metafísica de Schopenhauer, as Ideias estabeleceriam uma luta pela matéria, sendo a posse desta o alvo buscado por cada uma delas. Nesta luta incessante, haveria Ideias que perderiam para outras, sendo nelas assimiladas; a Ideia que prevalece seria, então, aquela que condiciona o grau de objetivação da Vontade neste momento específico de posse da matéria, comportando ainda em si as Ideias inferiores assimiladas que continuamente tentariam ganhar preponderância no fenômeno. Segundo Schopenhauer: “Quando os muitos fenômenos da Vontade entram em conflito nos graus mais baixos de sua objetivação, portanto no reino inorgânico, quando cada um quer apoderar-se da matéria existente servindo-se do fio condutor da causalidade, desse conflito resulta o fenômeno de uma Ideia mais elevada, que domina todos os fenômenos mais imperfeitos preexistentes; todavia, de tal maneira que deixa subsistir a natureza dos mesmos de um modo subordinado, já que absorve em si um análogo deles” (MVR I, §27, p. 208).

Ora, apesar de reconhecer a importância da abstração conceitual para o desenvolvimento das ciências e sua consequente sistematização dos fenômenos, Schopenhauer nega a estes a possibilidade de abertura àquilo que há de mais fundamental na existência, as Ideias enquanto apresentação mais direta da Vontade, e que justamente por isso escapa às formas do princípio de razão. Estes graus de objetivação da Vontade ancoram-se na intuição, ou seja, no lugar em que o entendimento põe em ação suas formas *a priori* de estruturação dos dados sensíveis. Porém, tal atividade representacional encontra-se no modo de consideração meramente cotidiano do mundo, guiado pelos interesses da Vontade e submetido ao princípio de razão. E todo o trabalho posterior realizado pela razão é uma transposição interessada deste material intuitivo para algo mais universalizável. As representações abstratas, ou seja, os conceitos daí derivados nada acrescentam, pelo contrário, eliminam tudo que há de mais específico para que possam estabelecer um sentido comum, e serem compartilhados na linguagem.

Mas há também a possibilidade de dirigirmos nosso olhar novamente para o nível de contato primeiro com o mundo, o nível da intuição, a partir de outro modo de consideração, onde haverá a atividade geral do entendimento só que agora de modo mais livre, visando trazer à representação aquilo que se expressa puramente a partir de si e se configura como o conteúdo mais próprio e vívido dos fenômenos, suas Ideias. Tal olhar será dado privilegiadamente, para Schopenhauer, através da arte, objeto de consideração da sua metafísica do belo, da qual trataremos no item a seguir.

2.2. A METAFÍSICA DO BELO E O MODO DE CONHECIMENTO ESTÉTICO

“Metafísica do belo” é a expressão empregada por Schopenhauer para abarcar o todo das suas considerações acerca da arte, presentes no Livro III e nos complementos ao mesmo, os quais se encontram, respectivamente, nos vs. I e II de *O mundo como vontade e representação*, e nas preleções lidas em 1820 na Universidade de Berlim e nomeadas justamente por essa expressão. Porém, fundamentalmente, tal designação diz respeito à “doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio de razão, é independente dele, ou seja, a doutrina das Ideias, que são justamente o objeto da arte” (MB, Cap. 1, p. 23).⁴⁷

De início temos a afirmação basilar da estética de Schopenhauer de que a arte é apresentação de Ideias. Sentimos a devida significação desta afirmação ao nos lembrarmos das considerações, apresentadas no item anterior, de que enquanto indivíduos não podemos nos livrar do modo de consideração do mundo que se encontra submetido à Vontade, que formaliza os objetos em uma perspectiva de meios para atingir certos fins, esvaziando-os de seu conteúdo mais original e vívido, as Ideias, continuamente encobertas pelo princípio de razão. Em cada objeto preso ao fluxo contínuo da efetividade jaz uma Ideia dando leves indícios de si mesma enquanto aquilo que escapa ao olhar apressado e interessado, mas que, caso seja encontrada, mostra-se então como o mais essencial do objeto, o seu comentário mais autêntico livre de qualquer relação contingente. Schopenhauer então visa apresentar um modo de consideração que seja capaz de retirar-se desta torrente sem fim do querer, não considerando mais as condições fenomenais de existência do objeto, posto que envolvem sempre relações arbitrárias, que seja isento de interesse e pressa e capaz de ir ao encontro de modo puro e calmo daquilo que nos objetos excede a linguagem meramente conceitual. Este é o modo de consideração da arte.

Nesse sentido, Schopenhauer admite enfaticamente: “consideramos o belo como um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer, e nos perguntamos que esclarecimentos esse modo de conhecer nos fornece acerca do todo de nossa concepção de mundo” (Ibidem, p. 25). Logo de início, então, percebemos a necessidade de uma

⁴⁷ Schopenhauer esclarece que sua metafísica do belo não visa expor regras para a produção do efeito da beleza, mas antes “investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona” (Ibidem, p. 24).

modificação no indivíduo, posto que seu posicionamento habitual frente aos objetos já se mostrou inválido para a apreensão de Ideias. Pois, se no modo de consideração segundo o princípio de razão, como já visto, a forma do objeto é sempre condicionada pelas faculdades do sujeito do conhecimento, então aqui, ao dar-se esta modificação subjetiva, o objeto mesmo também modificar-se-á, sendo agora sua Ideia. Trata-se de uma espécie de transição, dada sempre como exceção e ocorrida subitamente, do conhecimento das meras relações para o conhecimento das Ideias, onde “o sujeito cessa de ser meramente individual e, agora, é puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade” (MVR I, §34, p. 245), a Ideia vindo livremente ao encontro do mesmo. Segundo Schopenhauer:

Quando, elevados pela força do espírito, abandoamos o modo comum de consideração das coisas, cessando de seguir apenas suas relações mútuas conforme o princípio de razão, cujo fim último é sempre a relação com a própria Vontade: logo, quando não mais consideramos o Onde, o Quando, o Porquê e o Para Quê das coisas, mas única e exclusivamente seu QUÊ; noutros termos, quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não mais ocupam a consciência mas, em vez disso, todo o poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto [...]; quando, conforme uma significativa expressão alemã, a gente se PERDE por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer, e permanece apenas como claro espelho do objeto - então é como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não se pode mais separar quem intui da intuição, mas ambos se tornaram unos, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva (*anschaulichen Bilde*) . [...] o que é conhecido não é mais a coisa particular enquanto tal, mas a Ideia [...] [e] aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo [...] e sim o atemporal PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO destituído de Vontade e sofrimento (Ibidem, p. 246).

Assim, na pura contemplação do objeto perde-se provisoriamente a individualidade e, por conseguinte, o princípio de razão, posto que não se tem mais um intelecto voltado para as coisas buscando suas relações com a Vontade objetivada no corpo ao qual este está ligado. Tal suspensão da individualidade coloca o sujeito no estado puro de conhecimento, livre da condução da Vontade que lhe impedia de ver nos objetos o seu conteúdo originário que está continuamente se esforçando para manifestar-se, e que fica velado sob a sua consideração meramente interessada. E, como correlato, tem-se o fenômeno transformado em sua Ideia, que preenche completamente a consciência deste sujeito. Se o objeto dá-se sempre a um sujeito segundo o princípio de razão, e é essa relação que encobre a Ideia, cumpre que para o aparecimento da última outra disposição entre conhecedor e conhecido

seja dada.⁴⁸ Logo, cumpre que não haja mais um indivíduo, mas o sujeito do conhecimento livre da condução da Vontade, que por isso não se coloca fixo frente a algo a ser conhecido, mas antes se dissolve em uma Ideia, pois “toda a consciência é integralmente assaltada e preenchida por uma única imagem intuitiva” (Ibidem, p. 26).

No entanto, a libertação do serviço da Vontade, como dito, se dá sempre como uma exceção. Schopenhauer considera que a capacidade para colocar-se neste estado de pura contemplação da Ideia está presente em todo ser humano, porém, constantemente encoberta pela servidão do intelecto à Vontade, que é o modo habitual de nos relacionarmos com o mundo.

A importância da arte para a comunicação das Ideias decorre justamente do fato de que as obras seriam um meio de facilitação do seu conhecimento. O que obtemos a partir deste cenário construído por Schopenhauer é a constatação de que a faculdade da razão mostra-se incapaz de dar conta daquilo que a seu entender seria o mais fundamental no mundo. Mais ainda, nem pelo mero trabalho cotidiano do entendimento a apresentação destas Ideias seria possível, posto que ele apenas lida com fenômenos abarcados espaço/temporalmente e conectados entre si pela lei de causalidade. Ou seja, o encontro mais vivo com o mundo adequa instantaneamente às regras do entendimento para configuração das representações típicas do “ponto de vista ordinário que a maior parte dos homens nunca abandona” (MB, p. 95), de modo que a riqueza inicial desse encontro perde-se para virar simples produto do intelecto humano, perdendo ainda mais quando as representações daí oriundas são “elevadas” aos conceitos da razão.

Mas é justamente neste encontro direto e logo em seguida perdido com o mundo que o esforço empregado pela Vontade para objetivar-se se mostra mais intenso e livre do encobrimento operado pelo intelecto humano, é o momento em que os atos originários da Vontade nos afetam mais diretamente, pois neste nível permanecemos apenas no âmbito daquilo que toca à Vontade objetivada em nós: “é na matéria de nossos sentidos que se encontra o aluvião metafísico do mundo [...] é nos sentidos, portanto, que as Ideias de

⁴⁸ Como sugere John Atwell, “existem Ideias apenas para o puro sujeito do conhecimento, e existe o puro sujeito do conhecimento apenas para as Ideias. O conhecedor puro e os objetos puros são noções correlativas, consequentemente não é o caso de que ambos acarretam um ao outro; nem, é claro, é o caso de que existe um sem o outro. Conhecedor puro e objetos puros ‘surgem’ simultaneamente, e correlativamente” (ATWELL, 1995, p. 142). Ou seja, para que haja Ideias a serem apreendidas, deve sempre haver algum intelecto que se deslocou de seu modo de funcionamento cotidiano e considerou os objetos livre do princípio de razão.

algum modo habitam, sem, entretanto, a eles ‘colar’, [...] é como se elas os atravessassem sem pisá-los” (MAIA, 1991, p. 160). A arte, na medida em que proporciona o “olhar” necessário para o conhecimento estético do mundo, é vista como uma espécie de retorno a esse nível da intuição operado pelo artista, mas com certo grau diferenciado de intelecto, já que tais Ideias ainda são representações; porém, desprovidas do princípio de razão tal como são, são representações evocadas por um uso do intelecto livre da Vontade.

É neste contexto que a arte adquire importância no pensamento schopenhaueriano, pois esta teria como capacidade fundamental a facilitação da comunicação das Ideias apreendidas pelo artista, e apresentadas sensivelmente em sua obra.⁴⁹ No indivíduo comum, essa visão completamente pura e objetiva das coisas é dificultada, pois seu intelecto dificilmente é capaz de funcionar sem um propósito, só conseguindo obter das coisas aquilo que diz respeito à Vontade. No entanto, no artista surge uma capacidade de direcionar o conhecimento para algo que não está presente em meio aos interesses cotidianos, sendo a partir desta capacidade que a Ideia é apreendida e a obra de arte é concebida. Em suma, através da obra de arte, o artista nos faz olhar o mundo através de seus olhos, nos torna mais próximos das imagens ideais da Vontade. Segundo Schopenhauer, a Ideia nos é dada mais facilmente através da obra de arte, pois o artista “conheceu só a Ideia e não mais a efetividade” e a reproduziu “puramente em sua obra, [...] separada da realidade efetiva com todas as suas contingências” (MVR I, §37, p. 265).

Compreende-se assim por que a arte deve diferenciar-se da ciência, apesar de ambas tomarem o mundo dado a nós como seu material de trabalho. O modo de consideração científico, como visto anteriormente, satisfaz-se plenamente com a rede de relações nas quais os objetos estão enredados, o curso efetivo destes segundo o princípio de razão é o movimento que ela segue sem se questionar sobre aquilo cujo aparecimento condicionado são os objetos mesmos que lhe são dados. Em suma, a consideração meramente conceitual não é de modo algum cuidadosa, é antes apressada em subsumir as intuições a conceitos, nada mais aí sendo visto como merecedor de uma consideração mais demorada.⁵⁰ A arte,

⁴⁹ “Segundo a concepção de Schopenhauer, arte, boa arte quer dizer, é um empreendimento cognitivamente importante. Comunica conhecimento a nós, conhecimento, além disso, de importância universal: ele não diz a nós algo sobre este ou aquele ser humano, mas, antes, algo sobre a humanidade como um todo” (YOUNG, 1987, p. 95).

⁵⁰ No capítulo 5 de suas Preleções sobre a metafísica do belo, intitulado “Oposição entre arte e ciência”, Schopenhauer diz: “Arte e ciência têm, em última instância, o mesmo estofa, a saber, o mundo tal como ele

por sua vez, “encontra em toda parte seu fim”, dado que “o objeto de sua contemplação ela o retira da torrente fugidia do curso do mundo e o isola diante de si” (MVR I, §36, p. 253). Abre-se assim à apresentação daquilo que no objeto é mais genuíno e livre de condicionamentos arbitrários, a Ideia, que justamente por encontrar-se alheia a tempo e espaço demanda que o sujeito se desprenda dessas mesmas estruturas para que seja devidamente apreendida.

Assim,

o resultado de toda apreensão puramente objetiva, e assim puramente artística das coisas, é mais uma expressão da natureza verdadeira da vida e da existência, mais uma resposta dada à questão, “O que é a vida?”. Toda obra de arte genuína e bem acabada responde a esta questão à sua própria maneira de modo calmo e sereno. Porém, todas as artes falam apenas a linguagem ingênua e infantil da percepção, ao invés da linguagem abstrata e séria da reflexão; sua resposta é então uma imagem passageira (*flüchtiges Bild*), e não o conhecimento permanente e universal (MVR II, Cap. XXXIV, p. 406).

Por isso, “toda coisa existente pode ser bela, pois, de um lado, cada uma pode ser considerada de maneira puramente objetiva, exterior a qualquer relação, e, de outro, em cada coisa aparece um grau determinado de objetividade da Vontade, conseqüentemente uma Ideia” (MB, Cap. 10, p. 121). A arte isola, diante de nós, a Ideia que não aparece com clareza nos objetos que se enredam sem cessar nas relações; aqui ela se dá como imagem intuitiva nítida e significativa, situando-se fora do domínio dos interesses da Vontade.

Os conceitos são obras da faculdade da razão, que acaba sempre por tornar abstrato aquilo que foi conhecido mais vivamente no particular via representações intuitivas do entendimento. As Ideias, por sua vez, são “essencialmente algo da percepção, e deste modo, em sua mais completa determinação, algo inesgotável” (MVR II, Cap. XXXIV, p. 408), de modo que não há um sentido unívoco fechado para a compreensão intuitiva delas, e nem mesmo sua comunicação pode ser dada diretamente como ocorre com os conceitos. Sendo estes últimos a fixação comum e abstrata das intuições em “recipientes” universais, sua determinação é ponto comum de compreensão sem diversidade de significados; eles podem, portanto, ser apreendidos por todo indivíduo dotado de razão, podem ser, “em acordo com todo o seu conteúdo, comunicados fria e desapaixonadamente por palavras”

se posta diante de nós [...]. Contudo, a grande diferença entre ciência e arte reside na maneira como elas consideram o mundo e trabalham seu estofa. Tal oposição pode ser indicada com uma palavra: a ciência considera os fenômenos do mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que a arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independe dele [...]”(MB, Cap. 5, p. 57).

(Ibidem, p. 409). Já as Ideias, que comunicam seu significado a nós em uma linguagem diferenciada, não encontram acolhimento na razão, delas se ocupando a faculdade da imaginação produtivamente concebida, o que Schopenhauer chama de fantasia.

O termo fantasia aparece inicialmente no contexto da discussão sobre o gênio. Para a compreensão adequada desse tema, dedicamos a ele todo o item seguinte; porém, para o que nos interessa neste momento, podemos adiantar brevemente que Schopenhauer se refere a esse termo para designar aquilo que no artista lhe faz reconhecer a Ideia mesmo nos objetos da natureza, cuja objetivação dificulta tal apreensão, e lhe permite também alcançar as Ideias que não estão dadas diretamente em sua percepção empírica. Sabemos, por indicação do próprio Schopenhauer, que o termo fantasia aqui se refere à faculdade da imaginação em seu uso produtivo, mais criativo e afastado do seu proceder habitual, como nos diz esta passagem do Vol. II de *O mundo*:

Se nossa percepção estivesse sempre amarrada à presença real das coisas, seu material estaria completamente sob o domínio do acaso [...]. Por esta razão a imaginação é necessária, para completar, organizar, ampliar, fixar, reter e repetir com prazer todas as imagens significantes da vida, em acordo com os objetivos de um conhecimento profundamente penetrante e do que pode requerer a obra significativa por meio da qual ele é comunicado. Nisto reside o alto valor da imaginação como um instrumento indispensável do gênio. Apenas por meio da imaginação pode o gênio apresentar a si mesmo cada objeto ou evento em uma imagem vívida, [...] e assim sempre haurir novo alimento da fonte primeira de todo o conhecimento, a percepção (MVR II, Cap. XXXI, 1966, P. 378).

Temos assim a fantasia como algo fundamental para a apreensão da Ideia, pois é o meio através do qual esta preenche plenamente a consciência do sujeito livre da Vontade. Deste modo, ao participar do modo de consideração artístico, o espectador também atua ativamente, segundo sua imaginação, para que a Ideia se lhe apresente e, deixando de lado a razão, que é empregada no modo de consideração habitual do mundo, pode ver-se livre do princípio interessado nas relações fenomenais. Por fim, Schopenhauer diz:

A Ideia, portanto, fala a cada um apenas de acordo com a medida de sua própria faculdade pura de conhecimento, e também quando está expressa na obra de arte. A Ideia, pois, é comunicável condicionalmente; o conceito, incondicionalmente. Por fim, a diferença entre Ideia e conceito também se pode expressar de maneira comparativa: o conceito é semelhante a um recipiente morto, no qual aquilo que se colocou permanece, efetivamente, lado a lado; o que se colocou por reflexão sintética se deixa também de novo retirar por juízos analíticos, mas não mais. As Ideias, ao contrário, naquele que as apreendeu, desenvolvem representações que, em relação a seu conceito de mesmo nome, são novas; por isso são comparáveis ao organismo vivo, o qual desenvolve a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não estava contido (MB, Cap. 15, p. 177).

Deste modo, a experiência do belo é justamente esta em que a Ideia se apresenta ao sujeito puro do conhecimento sem esforço, onde há um prazer característico de tal estado oriundo da libertação da Vontade, o qual o sujeito vivencia por fazer um uso diferenciado de seu intelecto. O “comprazimento” (*Wohlgefallen*) do conhecimento estético depende do fato de que se trata de um modo de conhecer não submetido ao princípio de razão, ou seja, de um uso das “forças cognitivas” sem a condução da Vontade, juntamente com o surgimento da Ideia. Assim, caso o comprazimento estético seja obtido mais por conta da apreensão da Ideia, é o lado objetivo que causa o prazer sentido, em decorrência de nossas forças cognitivas estarem em um uso em que nos são dadas as imagens ideais dos objetos; caso seja predominante o lado subjetivo, então temos um prazer oriundo da libertação do fluxo do querer, e neste caso se destaca o estado vivenciado de um conhecimento livre da Vontade. Sobre esta separação entre o prazer da contemplação e aquele da libertação da Vontade, Schopenhauer nos diz:

O conhecimento do belo supõe sempre, inseparável e simultaneamente, o puro sujeito que conhece e a Ideia conhecida como objeto. Todavia, a fonte da fruição estética residirá ora mais na apreensão da Ideia conhecida, ora mais na bem-aventurança e tranqüilidade espiritual do conhecer puro, livre de todo querer e individualidade e do tormento ligado a ela. A predominância de um ou outro componente da fruição estética dependerá de a Ideia apreendida intuitivamente ser um grau elevado ou mais baixo de objetividade da Vontade (MVR I, §42, p. 286).

Assim, Schopenhauer identifica um prazer negativo que tem sua origem na saída dos condicionamentos da Vontade, bem como um prazer positivamente concebido que advém do preenchimento da consciência pela Ideia intuitiva que resulta de uma configuração cognitiva em que se destaca a atuação da fantasia, e o entendimento não mais à serviço do princípio de razão. Logo, “existe um prazer na contemplação o qual não é meramente idêntico ao prazer da liberação da Vontade, mesmo que este tipicamente conduza ao último” (GUYER, 2002, p. 126).⁵¹

⁵¹ Trata-se da discussão acerca do aspecto passivo e ativo na contemplação estética em Schopenhauer. O posicionamento que aqui admitimos é aquele adotado por Paul Guyer em seu texto “Pleasure and knowledge in Schopenhauer’s aesthetics”, em Jacqueline, Ed., *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 109-129. Segundo Guyer, haveria na estética de Schopenhauer dois modos de ocorrência do prazer característico da beleza. O primeiro seria um prazer passivo e decorreria diretamente do silenciamento momentâneo da Vontade que experienciamos durante tal estado. O segundo seria um prazer positivo, dado pelo aparecimento da Ideia, o que segundo o autor implicaria nas condições cognitivas para que ela se apresente. Segundo o comentador, tal divisão estaria implícita em Schopenhauer, apesar de este não destacá-la em nenhum momento, sendo então de suma importância apontar a mesma.

Após as considerações acerca do belo, Schopenhauer se dedica ao sentimento do sublime. Se o objeto visto como belo é aquele que nos coloca no estado de pura contemplação sem que para isso seja feita nenhuma espécie de “violência” sobre a Vontade, o objeto designado como sublime será justamente aquele em que a libertação do querer operada no indivíduo se dará a partir de uma relação hostil com a ela. Por consequência, se, diante de um objeto que se mostra ameaçadoramente e aflitivamente para a Vontade humana em geral, enquanto algo que a toca em toda a sua fragilidade, o sujeito não se prende a esta relação hostil, “mas, embora a perceba e a reconheça, desvia-se dela com consciência, [...] consequentemente elevando-se por sobre si mesmo, [...] então o que o preenche é o sentimento do Sublime” (MVR I, §39, p. 273).

Temos então que, para Schopenhauer, a diferença entre belo e sublime não se encontra dada a partir do objeto, posto que ambos proporcionam a possibilidade de conhecimento das Ideias a partir da libertação do conhecimento orientado segundo os fins do querer. A distinção entre belo e sublime só é significativa se for considerada segundo a parte subjetiva da experiência estética, ou seja, no que concerne ao modo como a mudança de estado é dada no sujeito, junto à consciência desta modificação, a partir do acréscimo de uma elevação sobre a relação hostil do objeto com a Vontade.⁵²

Visando dar maiores esclarecimentos sobre o Sublime, Schopenhauer oferece alguns exemplos de ocorrências de tal sentimento, afirmando que devem ser vistos em acordo com a distinção feita por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* entre o sublime dinâmico e o matemático, na medida em que, segundo ele, tal classificação daria conta das possíveis manifestações deste sentimento.⁵³ Assim, de acordo com a nomenclatura kantiana,

Discutiremos melhor isso no próximo capítulo, de modo que aqui apenas aludimos ao fato de que fazemos uso desta leitura de Guyer.

⁵² O termo utilizado por Schopenhauer para caracterizar o sublime é *Erhabenen*, derivado do verbo *erheben* que significa “elevar-se”, em consonância também com o termo *Erhebung*, “elevação”. Trata-se na verdade de um jogo de palavras, pois temos que sublime (*Erhabenen*) é um estado de elevação (*Erhebung*), já que o indivíduo realizou a ação de elevar-se (*erheben*) sobre a Vontade objetivada no corpo ao qual este está inevitavelmente ligado.

⁵³ Esta diferenciação kantiana é dada na “Analítica do sublime” presente na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, chamada “Crítica da faculdade do juízo estética”, e que vai do §23 ao §29. Resumidamente, vemos que o sublime matemático para Kant seria “aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno” (KANT. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução e notas por Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, §25, p. 96), ou seja, diante de determinado objeto que excederia a capacidade da imaginação de fornecer em uma única intuição os dados recebidos pela sensibilidade, seríamos despertados à ideia de um todo que ultrapassa qualquer possibilidade de apresentação sensível, e encontraríamos na faculdade da razão a possibilidade de pensar essa grandeza posto que cabe a

Schopenhauer considera como sublime dinâmico cenas que mostram em larga escala forças naturais intensas frente às quais nos sentimos como fenômenos efêmeros da Vontade, indefesos e passíveis de sermos reduzidos a nada, tais como relâmpagos no céu em tempestade e o amplo mar agitado com ondas enormes que se chocam contra os recifes. Por sua vez, o sublime matemático teria lugar quando nos perdemos diante da consideração de grandezas que se mostram infinitas em tempo e espaço, inapreensíveis e inquietantes, tais como o céu noturno estrelado e a incomensurabilidade do cosmo; ou, ainda, diante de grandezas finitas, mas que mesmo assim fazem com que nos sintamos como que reduzidos a nada, como grandes cadeias de montanhas ou obras arquitetônicas de igual imensidão.

Em tais casos, o sentimento do sublime nasceria, como afirmamos, da relação hostil entre a Vontade do indivíduo e o objeto contemplado. Tal hostilidade se manifestaria porque aquele que contempla tais objetos tomaria consciência de que, enquanto simples fruto da ocasional entrada da Vontade no âmbito dos fenômenos, encontrar-se-ia radicalmente superado pelo mundo, ou seja, como um mero evento transitório destinado inevitavelmente a perder-se no nada. Porém, uma vez que tal relação aterradora mantém-se clara na consciência individual, juntamente com o reconhecimento de que toda essa grandeza inquietante depende, enquanto representação, desta mesma consciência, o indivíduo não mais se sentiria superado pelo mundo, mas em uma relação de mútua dependência com este, e ainda de unicidade, posto que ambos nada mais são do que manifestações da mesma Vontade. Trata-se, assim, da elevação para além da simples individualidade, dando-se então o sentimento do sublime.

Neste ponto, nos ocuparemos brevemente com a classificação das formas artísticas feita por Schopenhauer em sua metafísica do belo. Esta classificação dar-se-ia em acordo com a

esta faculdade impelir a imaginação a dar conta da totalidade. Assim, a impotência inicial da imaginação, que seria um desprazer, assinalaria também seu acordo com a razão e o caráter ilimitado desta, capaz de “tocar” o suprassensível enquanto ideia, nos elevando acima da grandeza sensível e dando origem ao prazer característico do sublime. Já o sublime dinâmico seria dado quando a natureza é ajuizada como um poder que, apesar de possuir a capacidade de nos destruir, não exerce sua força sobre nós. Assim, diante de “rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores” (KANT. CJ, §28, p.107), por exemplo, o que vemos é uma potência que ultrapassa nossa capacidade de resistência sensível, originando desconforto; porém, caso não seja um perigo efetivamente real, a razão afirmaria sua superioridade sobre a natureza na medida em que “tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com a qual tudo na natureza é pequeno” (KANT. CJ, §28, p.107). Vemos então que, para Kant, o prazer do sublime é dado fundamentalmente pela razão, o que o leva a conectá-lo com questões morais, sendo já uma diferenciação em relação a Schopenhauer que, apesar de assumir a nomenclatura kantiana, afirma categoricamente que se distancia “por completo dele na explicitação íntima dessas impressões, isentando-a seja de reflexões morais, seja de hipóteses da filosofia escolástica” (SCHOPENHAUER. MVR I, §39, p.278).

compreensão das Ideias segundo graus de objetivação da Vontade, onde haveria aquelas vinculadas à natureza inorgânica que se expressam, por exemplo, na pedra, e aquelas da natureza na vida das plantas, dos animais e por fim dos seres humanos. Assim, cada arte é vista schopenhauerianamente segundo a Ideia que ela tem como especificidade expressar.⁵⁴

Tal classificação inicia-se com a arquitetura, que tem por tema estético a expressão da luta entre gravidade e rigidez, as qualidades gerais da matéria que se expressam nos graus mais baixos de objetividade da Vontade. Uma cúpula de pesado material, a ser sustentada por pilastras, apresenta a nós a visão de que, apesar de sua tendência natural para o solo a partir da gravidade, há uma resistência contínua responsável por sua sustentação. Por isso uma bela obra de arquitetura, tirando seus fins utilitários, trabalha em seu material por excelência, a pedra, para apresentar o embate constante responsável por manter a matéria bruta sustentada nas alturas. Destaca-se aqui que as obras da arquitetura estão sempre subordinadas a fins utilitários, de modo que as escolhas estéticas feitas pelo artista encontram-se limitadas de certa forma, estando aí propriamente o seu mérito⁵⁵, “ou seja, em alcançar e impor fins puramente estéticos, apesar de sua subordinação a fins estranhos” (Ibidem, p. 291).

Juntamente à consideração da arquitetura tem-se a hidráulica, que se ocuparia da Ideia de gravidade quando esta se mantém vinculada à fluidez, e não mais à rigidez como se dá na arquitetura. Assim, a arte da hidráulica exporia a exteriorização desta Ideia na água, quando esta aparece se desdobrando por inteiro a partir das circunstâncias e obstáculos que são colocados para provocarem efeito sobre ela. Em ambas, dado expressarem os graus inferiores que a Vontade mostra ao objetivar-se, o significativo da experiência estética

⁵⁴ “O que situa uma arte em posição superior à outra é antes a Ideia que expõe, e não o material que emprega. Pode inclusive haver hierarquia interna a uma arte: uma estátua de homem será superior a uma estatua de cachorro, posto que exhibe uma superioridade advinda da prévia hierarquia das Ideias, instituída quando dos atos originários da Vontade” (BARBOZA, 2001, p. 101).

⁵⁵ Percebe-se aqui uma consonância com as considerações de Kant acerca da arquitetura na terceira crítica. No §51 de sua obra Kant diz : “À plástica, como primeira espécie de belas artes figurativas, pertencem a escultura e a arquitetura. A primeira é aquela que apresenta corporalmente conceitos de coisas como elas poderiam existir na natureza (todavia enquanto arte bela com vistas à conformidade a fins estéticas); a segunda é a arte de apresentar conceitos de coisas que somente pela arte são possíveis e cuja forma, não tem como fundamento determinante a natureza mas um fim arbitrário, com este propósito contido ao mesmo tempo esteticamente conforme a fins. Na última, o principal é um certo uso do objeto artístico a cuja condição as idéias estéticas são limitadas” (KANT, 2010, p. 167). Ou seja, vemos que Kant concebe a arquitetura como a apresentação de Ideias estéticas que, dados os fins utilitários inerentes a tal forma artística, acabam sendo então condicionadas por tais “fins arbitrários”, e de certo modo “limitadas” às necessidades que a utilidade impõe sobre esta arte. Uma boa obra de arquitetura é, portanto, aquela em que tais fins arbitrários se perdem diante da conformidade a fins estéticas.

repousa mais do lado subjetivo, ou seja, o prazer sentido decorre mais por conta do estado livre do querer no qual entramos como puros sujeitos do conhecimento.

Indo já para a consideração de gêneros artísticos nos quais predomina o lado objetivo, a contemplação da Ideia, Schopenhauer ocupa-se da jardinagem e da pintura de paisagem. Ambas as artes têm como tema principal a manifestação das Ideias no reino vegetal. A jardinagem dispõe ao espectador o belo que já está dado pela natureza, ou seja, dispõe e organiza a beleza natural das plantas para facilitar o conhecimento de suas Ideias. Entretanto, o reino vegetal concebido propriamente enquanto objeto da arte é de responsabilidade da pintura de paisagem, pois ela, mais do que a jardinagem, isola propriamente a Ideia concebida e a expõe segundo o olhar do artista em uma imagem. Pertencem-lhe também todos os âmbitos da natureza destituída de conhecimento, tais como as naturezas mortas. Nestas, o balanço entre o lado subjetivo e objetivo da experiência estética adquire já um equilíbrio.

A consideração schopenhaueriana volta-se agora para a objetividade da Vontade em seu grau mais elevado, a natureza dotada de conhecimento, havendo então a prevalência do lado objetivo da experiência estética. Inicia-se pelos animais, que também participam da representação do mundo na medida em que são dotados de entendimento. Estes se dão na pintura de animais, expondo-os em suas diversas espécies, “bem como a luta dos animais entre si ou contra os homens” (MB, Cap. 13, p. 155). Ainda, como a Ideia na qual a Vontade atinge seu grau maior de objetivação é o ser humano, deste ocupar-se-ão a pintura quando vista em um grau maior na hierarquia das artes, sendo pintura histórica, e também a escultura. Caberá então a estas artes expor a Ideia geral de humanidade a partir de um de seus aspectos representados na singularidade do caráter individual dos seres humanos nelas retratados. Trata-se de apresentar imagens e esculturas que mostrem significativamente os diversos desdobramentos da Ideia de humanidade, dispersa em ocorrências individuais, e que apontam sempre para a compreensão deste fenômeno da Vontade como um todo, a humanidade.

No que diz respeito à Ideia de humanidade, temos a poesia como sua forma artística por excelência. Dedicamos um item deste capítulo para a devida exposição desta arte, onde poderemos ressaltar sua importância para os propósitos da presente pesquisa, de modo que ela será abordada aqui de modo apenas breve. Schopenhauer afirma ser ela a responsável

por expor a Ideia de humanidade, ou seja, a maneira como a Vontade se objetiva no contexto das ações humanas. Cabe ao poeta criar personagens significativos e um cenário adequado para que o caráter de cada um seja desdobrado em sua completude, contribuindo para a composição de tal Ideia. O ápice desta forma artística é o drama trágico, cuja exposição fundamental consiste no sofrimento inerente da vida humana enquanto lugar para a afirmação da Vontade de si mesma.

Por fim, Schopenhauer nos apresenta suas considerações acerca da música. A esta convém um papel de destaque na hierarquia das artes, pois ela não apresenta Ideias como o fazem as outras, mas fala pura e simplesmente a linguagem do em-si do mundo; ou seja, “poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada” (MVR I, §54, p. 345). A linguagem musical é da ordem do sentimento, não um sentimento particular vinculado a um indivíduo e seus desejos, mas os sentimentos puros em sua essência, tal como acometem todos os seres humanos. Então, como linguagem universal, a música exprime “não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, [...] mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor” (Ibidem, p. 343).

O filósofo propõe então pensarmos, em conformidade com sua metafísica, uma espécie de paralelismo, uma analogia mesmo, entre a música e as Ideias. Estas últimas são objetivações da mesma Vontade que a música apresenta, logo, “deve haver entre música e Ideias não uma semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível” (Ibidem, p. 339). Há então um correlato corporificado para a música tal como para as Ideias, e neste chegamos, para Schopenhauer, novamente pela fantasia; é ela que, nos sentimentos musicais, é “despertada, e, então, tenta figurar aquele mundo espiritual, invisível, tão vivo e agitado, que fala imediatamente para nós, e revesti-lo com carne e osso, portanto corporificá-lo em um exemplo analógico” (Ibidem, p. 348). É a fantasia que deve pensar a música como cópia direta da Vontade, suas estruturas harmônicas sendo similares aos movimentos do ímpeto cego formador da vida.

56

⁵⁶ Nesta analogia schopenhaueriana, o baixo contínuo é o tom dos graus inferiores de objetivação da Vontade, a matéria bruta, e as vozes intermediárias são como toda a sequência integral das Ideias. Logo, “as vozes mais próximas do baixo correspondem aos [...] corpos inorgânicos [...] já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal” (Ibidem, p. 239). Existem ainda os intervalos entre as escalas tonais, que representam artisticamente o “espaço” encontrado na natureza entre suas diversas espécies e reinos,

Esse breve percurso através das considerações de Schopenhauer sobre as formas artísticas particulares é importante neste trabalho porque deixa em maior destaque a importância central das Ideias para sua metafísica do belo. Ou seja, é por conta da compreensão de cada obra artística como o único lugar privilegiado de apresentação de uma Ideia particular, da arte como modo de conhecimento daquilo que as formas tradicionais de conhecer não podem dar conta, que Schopenhauer pode então se voltar para as formas artísticas e pensá-las em uma escala orientada segundo as Ideias mais significativas, que demandam maior trabalho da faculdade da imaginação.

Finalizamos então nossa exposição acerca da metafísica do belo de Schopenhauer, cujo aspecto fundamental consiste na caracterização da arte como modo de conhecimento das Ideias, ou seja, como deslocamento do objeto de seu modo existencial habitual para outro em que este pode nos ser apresentado mais viva e criativamente. Isto só é possível na medida em que nos abrimos à disposição cognitiva necessária para tanto, tal abertura sendo dada pela própria existência da obra singular que nos faz participantes do olhar genial, do modo de consideração do artista dotado de genialidade, sobre o qual nos deteremos a seguir.

diferenciando-os, mas ao mesmo tempo mantendo-os intimamente harmônicos. Tais intervalos marcam ainda os movimentos sentidos por todos nós como estímulo à Vontade. Dessa maneira, “a melodia expressa por todos esses caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também sua satisfação, pelo reencontro final de um intervalo harmônico” (Ibidem, pp. 341-42) Segundo Schopenhauer, “a essência do homem consiste em sua vontade se esforçar, ser satisfeita, e novamente se esforçar, incessantemente; sim, sua felicidade e bem-estar é apenas isto: que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação é sofrimento, a ausência de um novo desejo é anseio vazio, langor, tédio. Justamente por isso, correspondendo ao dito, a essência da melodia é um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, a terça e a dominante, mas também para cada tom, para a sétima dissonante e os intervalos extremos; contudo sempre seguido de um retorno ao tom fundamental” (Ibidem, p. 341). Ver também o texto de Lydía Goehr intitulado “Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music” em Jacqueline, Ed., *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 200-2008.

2.3. O GÊNIO E O MODO DE CONSIDERAÇÃO LIVRE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO

Voltemo-nos agora para a definição de gênio desenvolvida por Schopenhauer em sua metafísica do belo. No v. I de *O mundo* é o §36 que é consagrado ao tratamento da questão do gênio, assim como o complemento ao mesmo no Cap. XXXI do v. II e no Cap. 6 de suas preleções sobre a *Metafísica do belo*. Tais passagens estão diretamente conectadas à consideração fundamental das artes como modo de conhecimento privilegiado das Ideias. Se estas demandam uma modificação no indivíduo para o estado de puro conhecimento, e as mesmas foram antes apreendidas pelo artista, cumpre que este último também tenha participado deste uso excepcional de suas faculdades cognitivas. Logo, se perguntamos “qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, [...] numa palavra as Ideias?”, a resposta deve ser claramente “é a ARTE, a obra do gênio” (MVR I, §36, p. 253).

Inicia-se então a definição de gênio a partir deste modo de consideração livre da mecanicidade habitual condicionada pela Vontade, capaz de voltar-se inteiramente para os breves despontamentos das Ideias em meio ao fluxo contínuo do mundo. Schopenhauer descreve de modo preciso tal modo de consideração proporcionado pela contemplação das Ideias, chamando-o de genial, em oposição ao meramente racional. Assim, ele diz que:

O modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, único que vale e ajuda na prática e na ciência; já o modo que prescinde do conteúdo deste princípio é o genial, único que vale e ajuda na arte. [...] O primeiro é comparável a uma tempestade violenta que desaba sem princípio e sem fim, a tudo verga, movimenta e arrasta; o segundo ao calmo raio de sol que corta o caminho da tempestade, totalmente intocado por ela (Ibidem, p. 254).

O olhar capaz de encontrar-se com as Ideias dispersas nos fenômenos precisa como que pairar sobre a corrente sem fim de interesses e relações que estendem seus véus sobre eles, feito grossa camada de chuva, para, intocado por ela, deixar a Ideia apresentar-se livremente. Tal é o modo de consideração genial, assim designado por conta da compreensão de Schopenhauer sobre a figura do gênio, o artista capaz de fazer de cada obra de arte um *médium* comunicador das Ideias. Neste contexto, a genialidade seria a preponderância do uso das capacidades cognitivas livres do serviço da Vontade, possibilitando ao gênio a manutenção deste estado tempo o suficiente para posteriormente comunicar a Ideia em sua obra efetiva.

O conjunto das faculdades cognitivas de que indivíduos dispõem dá-se originariamente a partir da Vontade, de modo que seu uso sempre está condicionado para a perspectiva interessada. Aí, o entendimento apenas intui segundo o princípio de razão, e a razão atua em seguida na rápida subsunção dos dados intuídos a conceitos, visando sempre a busca de suas relações. O sujeito permanece, portanto, sempre preocupado apenas com orientações conceituais e seus possíveis benefícios práticos. No caso do gênio, observamos algo diferente, pois “é como se, para que o gênio aparecesse num indivíduo, tivesse de caber a este uma medida da faculdade de conhecimento que em muito ultrapassa aquela exigida para o serviço da vontade individual” (Ibidem, 255). Este excedente cognitivo do gênio é como uma disposição de ânimo que lhe proporciona um olhar que retorna ao nível da intuição, e aí, neste lugar esquecido pela pressa do olhar interessado, sua força cognitiva é empregada não para compreender o objeto determinado segundo fins, mas antes para ser mero meio pelo qual a Ideia pode apresentar-se.

As impressões que chegam ao artista são as mesmas que chegam a todos nós, porém, por possuir genialidade, ele volta toda sua capacidade de conhecimento para a intuição. Deste modo, esta mesma faculdade de conhecimento, ao invés de operar como um véu de Maya⁵⁷ encobridor da essência dos objetos, acaba por dispor-se de tal modo que as Ideias podem por meio dela ser claramente concebidas pelo artista, que ocupa então o lugar a partir do qual se pode olhar o mundo sem os condicionamentos da Vontade. Pois as Ideias perdem-se em meio à “tempestade incessante” das representações e suas meras relações, por meio dela desaguando ininterruptamente no mundo sensível e sendo assim turvadas. Apreendê-las adequadamente, portanto, consiste em situar-se fora de tal tempestade, em dirigir-lhe

⁵⁷ Schopenhauer utiliza o termo “Véu de Maya” para designar o mundo fenomênico enquanto encobrimento operado pelo intelecto a serviço da Vontade, onde temos apenas fenômenos que seriam ilusões, posto que a verdadeira realidade, o que existe verdadeiramente, é o lado deste mundo que fica encoberto por este véu, a Vontade. Trata-se do uso feito pelo filósofo do termo Hindu “Maya” presente nos Upanixades, que consistem em uma espécie de comentário escrito para os Vedas, as quatro obras fundamentais a partir das quais se dão as bases do Hinduísmo. Neste contexto hinduísta, Maya compreender-se-ia como “ilusão”, sendo esta a vida submetida a nascimento e morte dos indivíduos, na medida em que estes, apartados da compreensão de que tudo é Um, erroneamente acreditariam na ilusão fenomenal que individualiza a unidade primordial e nos engana fazendo acreditar ser esta a realidade verdadeira. Assim, como diz David Cartwright, “Schopenhauer entende a ideia Hindu de Maya como ilusão e a ideia de um Véu de Maya para fazer referencia às nossas percepções ordinárias e nosso comportamento no mundo de ilusão” (CARTWRIGHT, 2005, p. 109). Segundo Rüdiger Safranski, em sua biografia sobre Schopenhauer, o filósofo teria travado conhecimento destas obras hinduístas em 1813/1814, a partir da influência de Friedrich Majer, conhecido especialista alemão em questões relativas à filosofia hindu. Para maiores esclarecimentos ver o Cap. 14 do livro de Safranski (2011, pp. 349-381).

um olhar que a “corta feito puro raio de sol”, penetrando-a sem ser por ela tocado, de modo a impedir o “afogamento” constante das Ideias.

Podemos então, de modo correto e completo, dizer que

A essência do gênio é a capacidade de apreender nas coisas efetivas sua Ideia, e, visto que isso só pode ocorrer numa contemplação puramente objetiva, na qual todas as relações desaparecem – em especial as relações das coisas com a própria vontade somem da consciência -, então o gênio também pode ser definido como a objetividade mais perfeita do espírito, isto é, a capacidade de proceder intuindo puramente, de perder-se na intuição, de abandonar o conhecimento a serviço da vontade, isto é, de perder de vista seu interesse, seu querer, seus fins, de desfazer-se de sua personalidade e permanecer como puro sujeito que conhece, claro olho cósmico. (MB, Cap. 6, p. 66).

Objetividade aqui não deve ser entendida como a completa subsunção do objeto a um conceito que, restrita e univocamente, comunicaria seu sentido. Antes, Schopenhauer pensa esta objetividade analogamente ao momento em que atribuiu esta mesma característica ao lado da experiência estética relacionado ao aparecimento da Ideia, cujo prazer estaria vinculado ao preenchimento da consciência por esta imagem intuitiva. Deste modo, pensa-se como objetivo o uso da força cognitiva inteiramente livre do seu modo de proceder habitual, onde nada subjetivamente condicionado segundo propósitos arbitrários estaria determinando o aparecer do objeto. Livre dessa subjetividade carente de razões de ser, o gênio pode dar passagem ao objeto em sua límpida objetividade, a Ideia intuitiva.⁵⁸

Tudo isso deve-se ao fato de, “no gênio, o conhecimento intuitivo ser preponderante, em relação ao abstrato, por meio de sentidos e entendimento”, onde se tem uma “decidida orientação ao que é intuitivo, sendo a impressão deste conhecimento tão enérgica que ofusca os conceitos incolores” (MVR I, §36, p. 259). As intuições recebidas pelo entendimento são rápida e interessadamente dadas segundo sua função a serviço da Vontade. Porém, para representarmos as Ideias ainda necessitamos do mesmo, pois somente ele nos entrega sempre representações. Trata-se, todavia, de um uso do entendimento não segundo o princípio de razão e a perspectiva centrada na

⁵⁸ Sobre a objetividade do conhecimento estético em Schopenhauer, destacamos uma passagem de Muriel Maia. Segundo a comentadora, “trata-se ainda, neste conhecimento, é certo, de uma ‘relação’, embora a forma desta seja outra, aberta, sem laços, porque despojada de um ‘eu’, de um ‘sujeito’. Encontrar-se-ia nela a objetividade de um mundo outro que aquele exterior; no íntimo, no sangue esvaziado do impulso e aberto ao intelecto sem determinações. Só aí acontece ‘verdade’” (MAIA, 1991, p. 156). Sabemos que Schopenhauer é escasso em explicações acerca desta objetividade do modo de consideração genial, o que decorre, na verdade, do fato de de que tampouco esse “modo” é exaustivamente detalhado. Tais considerações serão importantes para nosso próximo capítulo, onde procuraremos dar conta dessa dificuldade.

individualidade, mas em total entrega ao intuitivo. É, pois, com toda a faculdade de representar em comunhão com a receptividade sensível mais aberta ao mundo que o gênio pode como que representar novamente os objetos, sem as contingências fenomenais, sendo este agora pura imagem intuitiva, *Ideia*.⁵⁹

Ainda, reconhece-se a “fantasia como um componente essencial da genialidade” (MVR I, §36, p. 255), posto que a imaginação nesta sua atuação “amplia o círculo de visão do gênio” (MB, Cap. 6, p. 64). Destaca-se mais a importância da fantasia quando consideramos que o encontro com as *Ideias* restringe-se à intuição, o que poderia sugerir que o gênio permaneceria limitado aos objetos que lhe são dados efetivamente no presente, logo, dependente das circunstâncias empíricas que conduzem a eles. Porém, isso não ocorre, pois é justamente a fantasia que lhe permite, a partir dos dados efetivos, preencher bela e criativamente as lacunas aí deixadas, e “deixar desfilar diante de si quase todas as imagens possíveis da vida” (MVR I, §36, p.255). Assim, amplia-se quantitativamente o olhar do gênio, havendo ainda uma ampliação qualitativa, pois as objetivações das *Ideias* sempre estão turvadas por toda a rede causal de relações empíricas na qual aparecem, de modo que se precisa novamente da fantasia para ver as marcas sutis que estas deixam, ou seja, para ver “não o que a natureza realmente formou, mas o que se esforçava por formar” (MB, Cap. 6, p. 64). Deste modo, o conhecimento do gênio inicia-se com a experiência, mas sempre vai além dela; ele “começa com a experiência dos objetos, seres humanos ou ações tal como ocorrem no nexos do tempo, espaço e causalidade; e vai além dessa experiência através da contemplação livre da *Vontade* que é essencial a estes objetos, acoplada com a imaginação” (ATWELL, 1995, p. 151).

Porém, e isso Schopenhauer considera importante ponderar, frequentemente a fantasia é vista como sinal incontestável do gênio, como se ambos fossem idênticos, o que se revela profundamente incorreto. Onde se reconhece belamente uma produção genial, então se pode indubitavelmente admitir um atuar claro da fantasia. Não é correto, porém, pensar

⁵⁹ “[...] onde o poder do cérebro de formar representações possui um tal excedente de modo que uma imagem pura, distinta e objetiva do mundo externo apresenta-se sem propósitos como algo sem utilidade para as intenções da *Vontade*, a qual é ainda perturbadora em graus elevados, e pode até mesmo tornar-se prejudicial para estas – então naquele já existe pelo menos a disposição natural para esta anormalidade. Isto é designado pelo nome gênio, o qual indica que algo exterior à *Vontade*, isto é, ao Eu ou ego propriamente, um gênio adicionado de fora por assim dizer, parece tornar-se ativo aqui. Para falar sem metáforas, contudo, o gênio consiste na faculdade de conhecimento ter recebido um desenvolvimento consideravelmente mais forte daquele que é requerido para o serviço da *Vontade*, apenas para o qual ele originalmente veio a existir” (MVR II, Cap. XXXI, p. 377).

que onde há fantasia haverá necessariamente gênio, pois sempre há aqueles que, desprovidos de gênio, ainda assim possuem bastante fantasia. Isso se dá, para Schopenhauer, quando a consideração dedicada à imagem intuitiva entregue pela fantasia não é voltada exclusivamente ao conhecimento da Ideia, mas antes é usada apenas de “maneira comum, como uma coisa isolada, da qual se consideram as relações com as outras coisas” (MB. Cap. 6, p. 65). Quem se perde neste uso da fantasia, sem a força do gênio como complemento fundamental, é mero “fantasista”, é alguém que mescla arbitrariamente as imagens por ela fornecidas com as imagens da realidade empíricasem que haja produção significativa de algo para apresentar Ideias.⁶⁰

Esta consideração é importante, pois mostra a preocupação de Schopenhauer em não deixar que o valor concedido à fantasia em sua obra seja uma ingênua predileção pela criação desmedida perdida em uma subjetividade que nada produz. Arte é fundamentalmente apresentação/comunicação de Ideias, é modo de conhecimento estético legado aos demais pelo artista, de modo que a atuação da fantasia deve sempre como que retornar ao princípio de razão, de modo a saber formalizar estas Ideias, preparar o palco de sua apresentação no *médium* da arte. Isso envolve um elemento técnico, de aprendizagem, onde o olhar que lhe desvela o essencial das coisas e lhe é inato é posto em conformidade com as condições que possibilitam a ele “também nos emprestar esse dom, como que nos colocar seus olhos”, o que é então “o adquirido, a técnica da arte” (MB, Cap. 7, p. 85).⁶¹

Dada esta caracterização da genialidade e de seu modo de consideração, justifica-se a sua ocorrência destacada no domínio artístico, apartada assim do operar conceitual. A facilidade na operação com conceitos abstratos completa-se no modo de consideração científico, que consiste em uma concepção rápida das relações causais e em uma combinação igualmente rápida e facilitada entre os domínios abstratos dos conceitos. Isto,

⁶⁰ “[...] decorre que uma imagem da fantasia pode também ser vista de dois modos opostos: ou se precisa da imagem para conhecer uma Ideia, cuja comunicação posterior é a obra de arte, ou se precisa dela de maneira comum, como coisa isolada, da qual se consideram as relações com as outras coisas; por isso usam-se fantasmas para a construção de castelos no ar, que alimentam o egoísmo e o humor próprio, divertem e iludem momentaneamente. Dos fantasmas assim conectados são conhecidas sempre, a bem dizer, apenas relações. Quem joga esse jogo é um fantasista. Ele mistura facilmente com a efetividade as imagens com as quais se diverte em sua solidão, com o que justamente se tornam impróprias para a efetividade” (MB, Cap. 6, pp. 65-66).

⁶¹ Inevitável lembrarmos aqui a importância que Kant confere ao gosto na criação do gênio artístico. É que este elemento restritivo impediria uma criação que, demasiadamente “solta”, acabaria por não fornecer um objeto conforme a fins, exigência da faculdade do juízo reflexiva para que haja o jogo livre entre imaginação e entendimento.

entretanto, “produz homens de talento, grandes eruditos, cabeças científicas, mas não artistas, nem poetas, nem filósofos” (MB, Cap. 6, p. 69). O olhar restrito conceitualmente quer apenas encontrar seus meios, usa o conhecimento como mera lanterna a iluminar-lhe o caminho, com uma imaginação sempre condicionada a estes fins, enquanto que o olhar do gênio, calmo e cuidadoso, é antes “o sol com o qual revela o mundo” (MVR I, §36, p. 257). Por fim, neste âmbito último tem-se talento, que não se confunde com genialidade, posto que é destaque concernente ao conhecimento discursivo, enquanto a arte volta-se necessariamente à ordem intuitiva das coisas.⁶²

Isto explicaria adequadamente, segundo Schopenhauer, a conduta um tanto errante e imprudente observada em indivíduos dotados de genialidade. Como não é possível permanecer absorvido no modo de conhecimento genial por longo e indefinido tempo, o artista sempre retorna à servidão do intelecto à Vontade. Neste âmbito, porém, há para ele como que uma falta de orientação, pois ele não adquiriu a prudência interessada necessária às finalidades práticas dos hábitos. Não orientado para a apreensão exaustiva das relações causais, o comportamento do gênio é algo que não se enquadra em meio aos demais⁶³, mostrando-se extravagante. O mesmo se dá com sua submissão a afetos “excessivos e intensos e paixões irracionais” (MVR I, §36 p. 259), por conta da maior dedicação ao que é intuitivo.

Ainda por conta desta breve atuação livre do conhecimento genial, pensou-se a atividade do gênio como uma inspiração, como “um ser supra-humano, um *genius*, [que] em certos momentos toma posse de tal indivíduo tão vantajosamente dotado” (MB, Cap. 6, p. 72). A Ideia é dada ao artista como um favor que lhe é concedido, como imagem intuitiva artisticamente representada por seu intelecto. Escapa radicalmente ao gênio a possibilidade de determinar-se conscientemente à apreensão da Ideia, não há nenhuma intenção ou fim de sua obra além de sua mera apresentação, posto que não são admitidos conceitos prévios determinantes da criação segundo fins arbitrários e exteriores, trabalhando-se antes “com o

⁶² “O âmago íntimo de todo pedaço de conhecimento genuíno e atual é a percepção. [...] A imaginação é então extremamente necessária como instrumento do pensamento, e mentes sem imaginação nunca encontram nada grande, a não ser na matemática” (MVR II, Cap. VII, p. 72).

⁶³ “A concepção sagaz das relações conforme a lei de causalidade e motivação torna alguém propriamente prudente. O conhecimento do gênio, no entanto, não está orientado para tais relações. Disso se segue que alguém, enquanto for prudente, não é genial, e um homem de gênio, enquanto o for, não é prudente” (MVR I, §36, p. 259).

mero sentimento, inconsciente, de maneira instintiva” (Ibidem, Cap. 15, p. 177).⁶⁴

Schopenhauer explica:

Em toda mente na qual alguma vez entregou a si mesma à contemplação puramente objetiva do mundo, um desejo foi despertado, contudo oculto e inconsciente, de compreender a natureza verdadeira das coisas, da vida e da existência. Apenas isto é de interesse para o intelecto como tal, em outras palavras, para o sujeito do conhecimento o qual se tornou livre dos propósitos da Vontade e é, portanto puro; assim como para o sujeito, conhecedor enquanto mero indivíduo, apenas os propósitos e fins da Vontade possuem interesse (MVR II, Cap. XXXIV, p. 406).

As Ideias vêm ao encontro do gênio a partir da abertura operada por suas capacidades cognitivas quando estas não mais se hierarquizam segundo determinações prévias, mas agora como que harmônica e criativamente se relacionam entre si. Assim, o elemento técnico a que já aludimos não prejudica sua originalidade, apenas lhe fornece os meios para direcionar o “desejo inconsciente” de dar conta da intimidade originária da vida e do mundo surgido a partir do sentimento vívido que se dá nesse momento de entrega à frutificação rica da existência. Do mesmo modo, tal desejo não compromete a ausência de interesses necessária à apreensão das Ideias, nem condiciona o fazer artístico a algo que lhe determinaria exteriormente. Trata-se mais de um impulso intuitivo direcionado ao interior mais íntimo da vida, não originado pela Vontade nem pelo intelecto a serviço da mesma, mas antes pelo excedente de conhecimento que, livre de qualquer finalidade imposta, é como que arrastado ao encontro mais rico com o mundo e instigado a dar conta deste encontro enquanto resposta sempre intuitiva e parcial, enquanto Ideia artisticamente apresentada.

Assim, “só o gênio é [...] comparável a um corpo orgânico que assimila, transforma e produz” (MVR I, §49, p. 312). Suas obras são como que o próprio movimento da vida formalizado em um produto capaz de apresentar adequadamente, portanto intuitiva e criativamente, a Ideia que aí habita. A obra genial é capaz de comunicar aos espectadores esse mesmo movimento vital, essa capacidade de assimilar produtivamente as intuições para transformá-las artisticamente na sua imagem ideal. Lembremos aqui que a genialidade na metafísica do belo schopenhaueriana é vista segundo graus, onde todos os seres

⁶⁴ Mostra-se aqui mais uma marca da presença kantiana na *Metafísica do Belo* de Schopenhauer. No §47 da *Critica da faculdade do juízo*, como já visto no capítulo anterior, Kant afirma ser característico do gênio não ser capaz de explicar conscientemente sua produção, dado que não opera segundo conceitos determinados que poderiam ser explicados racionalmente.

humanos possuem um específico, do contrário não seriam receptivos às experiências estéticas.⁶⁵ No gênio tal grau deu-se de forma elevada, o que lhe confere maior facilidade de fuga do princípio de razão, de modo que suas obras são como que seu olhar emprestado aos demais. Em suma, as obras de arte do gênio transmitem ao espectador o modo de consideração genial que dá abertura ao encontro facilitado das Ideias.

Após tais considerações, apresentaremos aqui quatro “figuras” utilizadas por Schopenhauer para melhor caracterização do gênio, as quais se mostram como complementos significativos para a compreensão mais abarcada desta noção. Pensamos aqui na semelhança apontada por Schopenhauer entre a genialidade e a loucura e, ainda, entre a primeira e a melancolia, e a caracterização do olhar do gênio como similar ao da criança e ao do estrangeiro. Estas comparações e analogias são como que recortes feitos pelo filósofo daquilo que a seu entender melhor define as figuras escolhidas, e ainda podem ilustrar, de modo intuitivo e mais vividamente do que por meros conceitos, os aspectos mais significativos do artista dotado de gênio.

As afinidades entre genialidade e loucura são discutidas por Schopenhauer nos dois volumes de *O mundo* assim como nas preleções da *Metafísica do belo*, visando elucidar o fato de que ambas “têm um lado em que fazem fronteira, sim, confundem-se” (MVR I, §36, p. 260). Tal lado fronteiro é observado no fato de que ao louco cabe uma espécie de “doença da memória”, onde lacunas que são abertas neste fio condutor das lembranças são preenchidas por ficções que acabam por estabelecer uma relação falsa entre o presente e um passado então ilusório. Diz Schopenhauer:

Na maioria das vezes os loucos não erram no conhecimento do imediatamente PRESENTE, mas o seu discurso errôneo relaciona-se sempre ao AUSENTE e JÁ ACONTECIDO: e só através destes se conecta ao presente. Por isso me parece que sua doença atinge especialmente a MEMÓRIA. Não que lhes falte completamente, pois muitos sabem muitas coisas de cor e as vezes reconhecem pessoas há muito não vistas, mas, antes, o fio da memória é rompido e sua conexão continua é suprimida. Cenas isoladas acontecidas lá se encontram

⁶⁵ “Embora o gênio [...] consista na capacidade de conhecer independente do princípio de razão, não mais as coisas isoladas, [...] mas as suas Ideias, e nesse caso, seja ele mesmo correlato desta [...]; mesmo assim essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados, do contrário 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 sublime, sim, tais palavras não teriam sentido algum para eles. Se, portanto, não há homens absolutamente incapazes de satisfação estética, temos de admitir que em todos existir aquela faculdade de conceber nas coisas as suas Ideias, e em tal conhecimento, de despir-se por um momento da sua personalidade. O gênio possui tão-somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento [...]” (MVR I, §37, p. 264).

corretamente, bem como o presente individual, mas na lembrança se encontram lacunas, as quais são preenchidas com ficções (Ibidem, p. 262).

Ou seja, após o sentimento de uma dor atormentadora e excessiva, algo insuportável ao qual a vida individual aí em jogo poderia facilmente sucumbir, o indivíduo, “por assim dizer, rompe o fio da memória” (Ibidem, p. 263). Tal rompimento marca a incapacidade do louco de lidar corretamente, ou seja, de modo prático, comum e interessado, com as relações causais entre os fatos, configurando-se então a ausência de um vínculo racionalmente plausível entre passado e presente. E é exatamente este o ponto em que gênio e louco encontram-se, pois o primeiro também está apartado do olhar sistematizador habitual, é como se o que este fizesse fosse propriamente “negligenciar o conhecimento das relações conforme o princípio de razão, para ver e procurar nas coisas apenas suas Ideias” (Ibidem, p. 264). O objeto para o gênio é dado como imagem isolada, e sua forma não é a mesma das relações externas; ela se dá, antes, “em luz tão clara que com isso os demais elos da cadeia de relações das coisas isoladas entram na escuridão” (MB, Cap. 6, p. 80).

A relação do gênio com o melancólico decorre desta aproximação com a loucura. As ficções arbitrárias criadas pelo louco para encobrir os vazios que assaltam suas lembranças podem se dar em mudança contínua, variando sempre ao sabor do acaso, caso em que se trataria de demência; ou, ainda, sempre se repetindo, “caso em que se tornam ideias fixas, ilusão fixa, melancolia” (MVR I, §36, p. 262). É nesta fixação recorrente às mesmas imagens ilusórias que o “olhar” melancólico estaria próximo à consideração genial do mundo.

Schopenhauer oferece então uma breve descrição da melancolia, cujas principais características seriam: i. a constante reflexão e os pensamentos que a acompanham, como se não fôssemos livres para nos entregar a outras ocupações; ii. o pensamento contínuo dedicado exclusivamente a uma coisa, de modo a perderem-se de vista outras coisas ainda que sejam mais importantes; e, por fim, iii. a “visão das coisas em sombria luz desfavorável” (MB, Cap. 6, p. 81). Assim, o filósofo pensa que apenas as duas primeiras características estão necessariamente ligadas à criação genial, na medida em que a entrega exclusiva da força cognitiva ao objeto em questão é o que o torna “ideia fixa” para o gênio, é o que permite a este último entregar-se vivamente e por completo à intuição particular para dar livre passagem à sua Ideia; e, ainda, é esta Ideia que parece “apossar-se” do gênio

e de sua consciência, ela vem ao seu encontro de tal modo que o impede de ocupar-se com qualquer outra coisa que não possua tamanha vivacidade.

Voltemo-nos agora para a presença de um olhar infantil e estrangeiro no modo de consideração genial, ambos considerados por Schopenhauer no v. II de *O mundo*. Primeiramente, temos a relação estabelecida com o estrangeiro, onde é dito que este sente mais facilmente o efeito poético dos objetos sobre si do que aqueles que têm sua vida completamente arraigada no local em questão. Isto

É explicado pelo fato mesmo de que a novidade e estranheza dos objetos de tal apreensão desinteressada e puramente objetiva são favoráveis a ela. Por exemplo, a visão de uma cidade totalmente estranha muitas vezes faz sobre o viajante uma impressão incomum e agradável, a qual certamente não é produzida na pessoa que vive na cidade; esta impressão brota a partir do fato de que o viajante, estando fora de qualquer relação com a cidade e seus habitantes, percebe-a puramente objetiva (MVR II, Cap. XXX, pp. 370-71).

Existir enquanto estrangeiro em um local consiste em emitir um olhar distanciado para as coisas, consiste em tomar cada fenômeno como algo que ocorre fora da esfera estreita do hábito na qual encerramos nossas vidas. Diante deste olhar, nada é tomado como dado, nada é compreendido segundo esquemas prévios e confortáveis de significação, pois o olhar estrangeiro maravilha-se com o véu poético que a falta de sentidos determinados e lugares comuns lhe oferece, e por isso atenta-se às insignificâncias que os meros habitantes ignoram. Assim procede o gênio, cujo modo de consideração como que se ausenta do curso efetivo do mundo, nele agora sendo como um estrangeiro; que não descobre relações e nem as quer, mas antes desvela significados novos que emergem justamente desse estranhamento.

Por fim, Schopenhauer caracteriza o caráter do gênio como sendo ligeiramente infantil. Segundo o autor, é característica da infância uma maior abertura e comunhão com o mundo tal como se dá aos sentidos, na medida em que nesta época da vida ainda não ingressamos no conhecimento exigido pela “vida normal”, a vida segundo os ímpetos do querer e seus interesses. Na criança, esse ímpeto volitivo fundamental ainda não teria chegado ao cume de sua força, pois, para Schopenhauer, os “poderes mentais desenvolvem-se muito mais cedo do que as necessidades as quais ele está destinado a servir” (MVR II, Cap. XXXI, p. 394). Assim, na idade infantil haveria uma preponderância do intelecto sobre a Vontade, de modo que as impressões que nos chegam apresentariam

mais claramente sua nudez característica, anterior aos condicionamentos que determinam o modo de consideração mecânico e habitual do mundo. Em suma, na criança há como que “um modo de relação, por assim dizer, não amarrada, entre o entendimento e os sentidos” (MAIA, 1991, p. 149), o que lhe permite um mergulho no íntimo das coisas onde esta “as ‘lê’, por assim dizer, a partir de dentro, isto é, a partir das Ideias nelas, que são seu *dar-se* imediato nas imagens” (Ibidem, p. 150). Então, segundo Schopenhauer,

Na manhã ensolarada da vida, o mundo reside diante de nós tão fresco, tão magicamente reluzente, tão atrativo. Os desejos menores, as inclinações incertas, e os cuidados insignificantes da infância são apenas a frágil contrapartida àquela predominância da atividade do conhecimento. [...] neste período de preponderância da inteligência, o homem coleta um grande estoque de conhecimento para as futuras necessidades que neste momento ainda são exteriores a ele. Agora incessantemente ativo, seu intelecto então apreende todos os fenômenos, paira sobre eles, e cuidadosamente os armazena para o tempo porvir (MVR II, Cap. XXXI, p. 394).

Tudo isso se mostra radicalmente válido para o modo de consideração genial, posto que nele toda a força do intelecto adquiriu preponderância sobre a Vontade, permitindo olhar para os fenômenos não a partir de um “eu” que visa incorporá-los em sua cadeia de motivações, mas antes que os olha a partir de dentro, neles mergulhado, como se existissem independentes de alguém que os contemplasse. Ao gênio cabe uma sensibilidade “não amarrada” assim como à criança, de modo que “a relação entre os dois mostra-se principalmente na simplicidade e sublime ingenuidade que são características fundamentais do verdadeiro gênio”, de modo que se pode precisamente dizer que “todo gênio é até certo ponto uma criança” (Ibidem, p. 395).

Chegamos assim ao fim das nossas considerações acerca do gênio na metafísica do belo de Schopenhauer, onde o fundamental é que temos toda uma configuração em que arte e artista adquirem uma importância significativa no que concerne ao conhecimento. O gênio é aquele que abre a comunicabilidade da Ideia a partir da sua contemplação e formalização em obra, sendo tal obra o *meio* no qual a Ideia se comunica como apresentação intuitiva. O conhecimento genial negligencia explicitamente as relações causais, mergulha por inteiro no objeto com uma sensibilidade mais aberta a seu conteúdo fundamental. O sujeito puro permanece distanciado das relações cotidianas nas quais se insere o objeto, de modo a que haja espaço para o seu mais puro “dar-se”. Sua consciência é então preenchida e inevitavelmente atrelada à “imagem fixa” que lhe rouba toda a consideração e mostra-se

feito Ideia. Isto tudo lhe faculta a força de sua fantasia, sua imaginação produtiva e criativa que dá conta daquilo que o intelecto a serviço da Vontade ignora, relega ao esquecimento.

Tais considerações acerca da fantasia no gênio ganham maior destaque quando nos voltamos para a arte poética, que como já dito é responsável pela exposição da Ideia de humanidade através de palavras, exigindo um grau maior de fantasia por parte do artista. Passemos então para o próximo item, que se ocupará desta forma artística.

2.4. ARTE POÉTICA E A IDEIA DE HUMANIDADE

Schopenhauer concede um importante lugar à arte poética, posto ser a Ideia de humanidade, o grau maior de objetivação da Vontade tal como se dá nas ações humanas, aquilo com o que ela se ocupa por inteiro e intenta apresentar aos demais. Para tanto, o poeta deve ser capaz de compor palavras que levem o leitor ao contato com a intuição responsável pela Ideia a ser exposta. Segundo Schopenhauer:

As Ideias são essencialmente intuitivas. Na poesia, contudo, apenas conceitos abstratos são comunicados imediatamente por palavras; porém, a intenção é manifestamente permitir ao ouvinte intuir as Ideias da vida nos representantes desses conceitos, o que só pode ocorrer com a ajuda da própria fantasia. Entretanto, para pôr a fantasia em movimento de acordo com o fim correspondente, os conceitos abstratos, que são o material imediato tanto da poesia como da prosa mais seca, têm de ser reunidos de uma tal maneira que suas esferas se intersectam umas às outras, de modo que nenhuma delas permaneça em sua universalidade, mas, em vez disso, um representante intuitivo aparece diante da fantasia, modificado cada vez mais pelas palavras do poeta (MVR I, §51, p. 320).

Diferentemente das demais artes, a poesia tem nas palavras seu meio de chegar até o leitor e apresentar-lhe Ideias. Palavras, porém, comunicam apenas, segundo seu uso ordinário, os conceitos que a razão nos fornece após o longo e restritivo afastamento da intuição. Trata-se aqui da concatenação segundo as formas do princípio de razão, onde temos fixamente organizadas as esferas conceituais que atuam rapidamente subsumindo as intuições que lhes são entregues, e comunicando um sentido rigidamente determinado. Neste modo de lidar com as palavras, elas se colocam diante de nós como veículos estritamente fechados que carregam um sentido que *para nós* se comunica, sentido este que deve ser rapidamente apreendido em toda a sua estrita delimitação, separando-o radicalmente do “excesso” intuitivo que lhe serve de origem. Desta forma, para que as Ideias entrem em cena no palco dos conceitos, cumpre que as palavras sejam como que retiradas da restrição de seu uso segundo a Vontade. Elas devem ser genialmente apropriadas pelo artista para que os limites de suas esferas sejam criativamente fluidificados, recuperando a vivacidade e pluralidade significativas da intuição. Só assim elas podem atuar mais vivamente na fantasia do leitor.

Compreende-se aqui uma dupla e indissociável necessidade apontada por Schopenhauer acerca da produção e recepção poéticas. O gênio não pode satisfazer-se com o uso cotidiano das palavras, posto que neste não há abertura de espaço às Ideias e à sua riqueza

característica. Ao mesmo tempo, quanto mais restrito for este uso das palavras por parte do poeta, menos material vai ao encontro da fantasia do leitor, o que seria justamente aquilo que lhe permitiria participar do modo de consideração genial. Assim, a fantasia é fundamental nesta forma artística em particular, sua participação sendo mais requerida tanto no gênio quanto naqueles que dedicam sua consideração a tais obras.

O excedente cognitivo do gênio conduz à esfera abstrata das palavras a riqueza que sua sensibilidade mais aberta lhe traz; em seguida, esta riqueza preenche as palavras, interseccionando suas esferas e enriquecendo seu significado. Desta forma, é como se houvesse um “alargamento estético”, similar àquele que Kant concebe como sendo o que as Ideias estéticas do gênio artístico fazem em um conceito, de modo que o aparato cognitivo do espectador mobiliza-se de outro modo, diferente do habitual, para como que entrar no jogo proposto pela composição poética das palavras.

Ser de responsabilidade da poesia a apresentação da Ideia de humanidade, e o grau maior de dificuldade que ela comporta, decorre do apontamento de Schopenhauer de que os seres humanos apresentam seu caráter, sua Ideia, “não apenas mediante a simples figura e expressão do rosto, mas por uma cadeia de ações acompanhadas por pensamentos e afetos” (Ibidem, p. 322). Por trabalhar fundamentalmente com pensamentos comunicáveis e com os afetos que lhes são correspondentes, a poesia pode dar conta das minúcias que a Ideia de humanidade comporta, pode dar conta dos eventos que perfazem a vida humana bem como do modo como estes são sentidos por cada indivíduo. Ela realiza isto tendo os conceitos como material de trabalho, ou seja, fazendo uso do meio caracteristicamente humano de expressão enquanto objetividade da Vontade onde se deu o intelecto. Assim, pode ainda a poesia dar conta também dos graus inferiores de objetividade da Vontade, apesar de aí serem mais adequadas as artes plásticas, “porque a natureza destituída de conhecimento e também a simplesmente animal manifesta quase toda sua essência num único momento apropriado” (Ibidem, p. 322).

Schopenhauer considera então que é por meio da criação das palavras utilizadas, assim como na composição que estas fazem umas com as outras enquanto apresentação viva diante de nós, que o poeta pode se dirigir diretamente à fantasia do leitor. Trata-se de dois movimentos contínuos que a poesia presente nas palavras deve iniciar e sustentar: primeiramente, aquele que leva a Ideia da sua intuição até a comunidade compartilhável

das palavras, e, em seguida, o retorno das palavras à intuição.⁶⁶ Em suma, “trata-se aqui, pura e simplesmente, de buscar expressar o que jamais se faz ‘conceito’, o que não se deixa aprisionar de modo algum em palavras, mas que a estas encharca de poesia e sentido” (MAIA, 1991, p. 139). São estas palavras “encharcadas de poesia” que permitem ao poeta atuar diretamente sobre a fantasia, “colocar esta em movimento, de tal maneira que ela mesma crie no ouvinte as imagens nas quais ele conhece as Ideias” (MB, Cap. 16, p. 194).

Segundo Schopenhauer, esse “encharcamento poético” das palavras, ou, novamente como em Kant, “ampliação estética”, dar-se-ia de quatro modos privilegiados. Primeiramente temos o que o filósofo chama de *composição de conceitos*, onde se entende que suas esferas irão abrir-se mais livremente umas às outras, desfazendo-se sua universalidade abstrata tradicional em uma produção mais livre de significados que sempre se ancoram na intuição. Assim, pode-se dizer sobre o poeta que, “a partir da universalidade 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” (Ibidem, p. 194).

Schopenhauer nos apresenta como exemplo deste meio de composição o uso de epítetos tal como se observa em Homero. Diante da universalidade estática dos conceitos, o uso de epítetos ajudaria em uma maior determinação desta universalidade, aproximando-a mais da intuição. Assim, “Homero coloca quase sempre ao lado de um substantivo um adjetivo, cujo conceito corta a esfera do conceito substantivo” (Ibidem, p. 194), como podemos perceber quando este chama Zeus também de “o que antevê”, e Poseidon como “o que abala a terra”. Deve-se compreender que a composição de conceitos tem no uso de epítetos um caso exemplar, sem, entretanto, esgotar neles sua exclusiva determinação. Pensemos então que, para Schopenhauer, o que se deve frisar nesta consideração é o fato de que o poeta genialmente abre a restrição conceitual tradicional do conceito em sua radical universalidade para deixar aí entrar a riqueza e uma maior proximidade à intuição que algumas palavras comportam, como os adjetivos no exemplo dado, e nesta combinação

⁶⁶ Esse duplo movimento propiciado pela poesia em Schopenhauer é apontado por Sophia Vasalou, ao afirmar que “a tarefa da poesia então resulta em envolver dois tipos de conversão. Por um lado [...] ela busca converter a intuição de uma Ideia em uma forma comunicável, performando um movimento para fora da experiência imediata em direção ao mundo compartilhável das palavras. Ainda, este movimento encontra seu complemento em um outro - uma conversão operando em direção oposta, designada para nos retornar à imediatidade da experiência” (VASALOU, 2013, p. 66).

criativa conduzir “da universalidade dos conceitos àquilo que é particular e determinado” (Ibidem, p. 195).

Uma segunda maneira vista por Schopenhauer como capaz de nos propiciar a movimentação criativa da fantasia seria “a *construção intuitiva do exposto*, que também se entende como vivacidade da exposição e da expressão” (Ibidem, p. 195). Dá-se isto quando o poeta, ao estabelecer a composição criativa das palavras para sua narrativa, não se limita ao modo de exposição habitual, que é sempre vago e restrito, antes genialmente negligenciando o “dizer” cotidiano, enriquecendo-o para que possa dar espaço à riqueza intuitiva da Ideia, que se descreve “com poucas palavras, e tão primorosamente, que a imagem aparece diante da fantasia” (Ibidem, p. 195). Valendo-se então novamente de Homero como exemplo, Schopenhauer admira que este, ao intentar apresentar poeticamente a chegada da manhã, “não diz simplesmente ‘amanheceu’, porém: ‘Logo que a aurora, de dedos rosa, surgiu matutina’” (Ibidem, p.195). Destaca-se aqui o enriquecimento criativo característico de tal modo de exprimir-se, que demanda maior participação produtiva do espectador para que este acompanhe o movimento próprio às imagens intuitivas aí evocadas.

Temos ainda a “inerência e propriedade da expressão, *proprietas verborum*, o acerto na designação” (Ibidem, p. 199) como terceiro meio utilizado pelo poeta. Este é alcançado quando se expressa aquilo que é mais íntimo ao objeto em questão, sem condicionar tal modo de exposição a interferências de coisas casuais e inessenciais, vinculadas pelo princípio de razão. Ou seja, há um emprego por parte do poeta do excedente cognitivo propiciado por sua genialidade à escolha das palavras que mais se afinem à Ideia que quer expressar, sem para isso incorrer em um uso excessivo de palavras comuns e gastas, que nada de novo dizem.

Através do poeta, “as coisas apresentam-se de uma só vez diante de nós e não precisam de mais palavras: sentimos exatamente o que foi dito” (Ibidem, p. 199). O mero tatear superficial e descuidado com as palavras pode, no máximo, ampliar a quantidade de expressões acumuladas, mas elas continuam a carecer de um acréscimo significativo em sua qualidade. Nesse caso continua-se erroneamente a pensar primeiramente nos conceitos, subordinando a estes as Ideias. Porém, para Schopenhauer, são as Ideias que devem dar os devidos traços e cores à composição conceitual que irá comunicá-las, pois somente assim

se pode obter a expressão própria e plural em significados que faz jus a elas. Disso se conclui então, com justeza, que “todo verso de um bom poeta é [sempre] um exemplo” (Ibidem, p. 200).

Por fim, o quarto meio de criação poética das palavras indicado por Schopenhauer, conectado diretamente com o meio anterior, é a *brevidade da expressão*. Considerando-se que o valor da poesia deve sempre fundar-se na intuição, compreende-se que o excesso de conceitos apresentados por muitas palavras acabaria por restringir nosso intelecto à mera apreensão de pensamentos abstratos, ou seja, ao seu uso já dado cotidianamente. Assim, schopenhauerianamente falando, exige-se na poesia uma dedicação exaustiva das faculdades cognitivas ao âmbito intuitivo, onde seu modo de proceder é dado sem a restrição do olhar interessado em simples relações conceituais. Em suma, na poesia “as palavras devem ser inteiramente significativas; poucas palavras têm de exprimir pensamentos que despertam muitas e vivazes imagens intuitivas” (Ibidem, p. 201). Ainda, combinando-se tal meio com o anterior, posto que se complementam diretamente, temos o que Schopenhauer chama de “vigor da expressão”⁶⁷: um modo de composição conceitual menos frio e incolor, mais aberto às demandas da imaginação enquanto *médium* onde se apresentam as Ideias.

As considerações schopenhauerianas acerca dos meios de criação acima designados nos apresentam como fundamental o fato de que é apenas através da aplicação da genialidade à rigidez dos conceitos que o poeta pode torná-los meios de apresentação adequados às Ideias. Isto decorre da constatação, frequentemente repetida por Schopenhauer, de que os conceitos são infrutíferos para a arte, destacadamente por não comportarem a riqueza viva da intuição, sendo então incapazes de comunicar a vivência que se encontra na base de qualquer apreensão de Ideias. Desta forma, o poeta acaba por promover uma abertura do círculo de significação de um conceito, deixando que outras esferas conceituais misturem-se para dar origem a expressões dotadas do vigor necessário para a promoção de igual abertura do uso das faculdades cognitivas do espectador, e a conseqüente atuação produtiva de sua faculdade da imaginação.

⁶⁷ “Se os dois últimos meios citados para o estímulo da intuição na fantasia se combinam, portanto acerto preciso e brevidade da expressão, então isso se chama vigor da expressão” (Ibidem, p. 201).

Auxilia-nos nesta compreensão, assim como a enriquece, uma breve passagem de Schopenhauer presente no v. II de *O mundo*. Discorrendo acerca do estado puro do conhecimento necessário à contemplação das Ideias, Schopenhauer nos diz:

É precisamente isto que faz com que um objeto percebido apareça pitoresco, e um evento da vida real seja visto como poético, uma vez que é apenas este [o estado puro de conhecimento] que espalha sobre os objetos da realidade o brilho mágico que, no caso dos objetos percebidos sensivelmente é chamado de pitoresco, e no caso daqueles vistos apenas na imaginação é chamado de poético. Quando os poetas cantam para uma manhã reluzente, para um belo entardecer ou ainda para uma noite de luar, e para muitas outras coisas semelhantes, o objeto real da sua glorificação é, desconhecido a eles, o puro sujeito do conhecimento, chamado à cena através daquelas belezas da natureza (MVR II, Cap. XXX, p. 370).

A criação poética mostra-se assim como a responsável por cobrir os objetos com um “brilho mágico”, uma vez que eles são assim deslocados de seu lugar de significação habitual, e suas Ideias acabam então prevalecendo sobre tais relações ao as ofuscar com sua riqueza intuitiva. Mas Schopenhauer ainda faz a importante afirmação de que é precisamente ao estado em que se coloca o poeta para tal criação que suas obras prestam honras, glorificando-o, e mais importante, comunicando-o aos demais. Cada obra de poesia é, nesse sentido, a celebração e comunicação do estado no qual ela se deu, compreendendo-se a inclusão das duas especificidades de tal estado, ou seja, a ausência de Vontade e de seus condicionamentos interessados e o aparecimento das Ideias segundo as condições cognitivas que elas demandam.

Isso dialoga diretamente com que já dissemos no item anterior sobre o gênio, em relação ao desejo inconsciente surgido no artista de dar conta do seu encontro rico com a intuição, dando-se então a criação de sua obra. Sob esse ponto de vista, o artista visa sempre dar conta de sua vivência na qual se dá a Ideia, e o poeta em particular glorifica principalmente o estado de sua fantasia segundo tal tentativa, pois é ela que lhe permite “alargar esteticamente” os conceitos. Esta é a condição do “encharcamento poético” das palavras que é comunicado sempre pela simples existência da obra; esta última é pura comunicação do modo de consideração genial, e a poesia o faz com a aplicação de tal modo às palavras. Por fim, tomemos a consideração de Muriel Maia acerca da visão schopenhaueriana do poeta:

O poeta invoca a concretude através de uma espécie de tortura imposta aos conceitos, que sacudidos, virados, espichados, lacerados, abandonam aos poucos suas cascas, até libertarem a carga imagística neles reprimida, que se vem

estender assim na superfície do texto, sensual e palpitante, imantando-o de inexplicável fascínio. As metáforas, alegorias e correspondências saltam, das cápsulas enferrujadas, com frescor de uma gênese de mundo. Não é, portanto, contraditória a afirmação de Schopenhauer, de que os conceitos são ‘eternamente infrutíferos para a arte’ (MAIA, 1991, p. 201).

Por conta disto é que Schopenhauer considera ainda a poesia como melhor meio para conhecimento da Ideia de Humanidade do que a história. Segundo o filósofo, a história permanece sempre restrita ao âmbito das meras relações que se dão na efetividade, sua preocupação é meramente determinar, segundo relações causais, acontecimentos cuja significação resume-se às conexões superficiais que estabelecem entre si. Ou seja, a história fornece “notícias topográficas sobre o comportamento mútuo das pessoas, de onde surgem regras para a própria conduta, em vez de um olhar profundo na natureza interior do homem” (MVR I, §51, p. 323). Já a poesia tem antes “a verdade da Ideia, não encontrada em fenômeno particular algum e, no entanto exprimindo-se a partir de todos” (Ibidem, p. 323), já que ela pode dar conta das minúcias que somente a Ideia de humanidade comporta, fazendo uso da própria linguagem humana, com o acréscimo da riqueza intuitiva promovido pela genialidade do poeta.

Outra importante consideração de Schopenhauer em relação à arte poética consiste na sua profunda valorização do drama trágico, visto como o “ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade de sua realização” (Ibidem, p. 333). A grandeza de seu efeito é dada já por ele dedicar-se à apresentação da Ideia de humanidade tal como esta se mostra enredada nos movimentos que a Vontade impõe à existência, ou seja, ele visa fundamentalmente expor o aspecto terrível da vida como algo que lhe é inerente e que ilustra fielmente a tragicidade à qual tal Ideia sempre está atrelada. Sendo o gênero poético mais objetivo⁶⁸, a tragédia lida com a sujeição da vida humana, manifesta em cada indivíduo, à força do querer, cabendo ao poeta apresentar um conjunto de caracteres significativos e desdobrados segundo uma trama de situações propícias a tais desdobramentos.

⁶⁸ Schopenhauer diferencia os gêneros poéticos segundo sua objetividade, de modo que na poesia lírica, por exemplo, “aquilo a ser exposto é também simultaneamente o expositor” (MB, Cap. 16, p. 211), na medida em que nesta o poeta precisaria apenas de “uma intuição vivaz e uma concepção objetiva de seu próprio estado” (Ibidem, p. 211) no momento em que se eleva até a genialidade. Por isso pode-se dizer, segundo o filósofo, ser o gênero lírico o mais fácil de ser executado. Romance, epopéia e drama seriam os gêneros cujo grau de objetividade é maior, pois “o expositor se oculta em maior ou menor grau, ao fim desaparecendo por completo” (Ibidem, p. 211), sendo a tragédia o gênero mais objetivo como explicado no parágrafo em questão.

O poeta trágico cria então personagens cujo caráter se mostra significativo em seu desdobramento, de modo que um dos diversos lados da Ideia de humanidade seja devidamente apresentado ao espectador, sendo então o efeito trágico visado sempre o da resignação. Schopenhauer pensa assim que, ao apresentar o conflito essencial da Vontade consigo mesma, a tragédia nos propiciaria um conhecimento de tipo superior em relação àquele fornecido pelo princípio de razão, fazendo-nos ver que tal discórdia é inerente a todas as objetivações da Vontade, portanto, que tomamos parte continuamente, em nosso próprio íntimo, do longo sofrimento ao qual estão sujeitos os personagens.⁶⁹ Assim, a partir de tal conhecimento, os motivos que atuam na servidão à Vontade perdem sua força de nos mover, e “em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a Vontade de vida mesma” (Ibidem, p. 333).

Identifica-se então aqui a ligação entre a tragédia e o sentimento do sublime, já que se observa claramente que “aquela mesma duplicidade de consciência presente no sublime reaparece na poesia trágica” (BARBOZA, 2001, p. 117). Durante a apresentação trágica, vivenciam-se os perigos dos personagens no reconhecimento íntimo de estarmos atrelados, enquanto Vontade objetivada em um corpo, às mesmas condições existenciais que dão a eles abertura. Ao mesmo tempo, o perigo se perde, na medida em que o estado puro de conhecimento nos permite uma elevação por sobre este, e assim toda a ameaça torna-se objeto de contemplação estética, tal como no sublime.⁷⁰

Após estas considerações, podemos ver que para Schopenhauer o aspecto fundamental da arte poética é o “encharcamento poético” das palavras, onde a linguagem pode dizer mais

⁶⁹ Faz-se referência aqui às implicações éticas que a tragédia acarreta em relação à “negação da Vontade” em Schopenhauer, conforme já explicamos em nota no primeiro item deste capítulo.

⁷⁰ Para melhor compreensão da ligação schopenhauereana entre a tragédia e o sentimento do sublime tomemos uma passagem de Roberto Machado: “Essa relação entre o sublime e o trágico é bem patente no pensamento de que a visão do aspecto terrível da vida, que a tragédia nos apresenta, nos faz não mais querer a existência, libertando-nos assim da vontade; mas, ao mesmo tempo, nos faz compreender a existência de um mundo diferente, do qual só podemos ter um conhecimento negativo, indireto, pelo sentimento provocado em nós” (MACHADO, 2006, p. 190). Tal passagem mostra-se como comentário direto sobre a seguinte afirmação de Schopenhauer: “O desenvolvimento da tragédia tomada em seu todo é sempre este: o caráter mais nobre, o herói, 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 ao então seguira de forma tão veemente, abdica para sempre de todos os prazeres da vida e sobrevive sem querer mais algo, ou, com frequência, põe fim à sua vida, seja por mãos próprias, seja por mãos alheias, sempre brava e alegremente [...] toda exposição trágica é para o espectador um chamado à resignação, à negação livre da Vontade de vida”. (MB, Cap. 16, p. 223).

do que aquilo que dela podemos apreender quando nos mantemos no seu uso habitual, segundo os interesses da Vontade. Nesta atividade o papel da fantasia é fundamental, assim como para que o poeta expresse nas palavras “toda a humanidade em sua pessoa” (MB, Cap. 15, p. 218), com suficiente grau de genialidade para comunicar todos os movimentos de ânimo que sente em si e torná-los significativos para a compreensão estética da existência humana como um todo. Por consequência, o poeta “pode modificar na fantasia seu próprio ser, na medida em que é o ser da humanidade em geral” (Ibidem, p. 218), dissolvendo-se nas individualidades criadas para a tragédia e na inesgotabilidade de significados da composição poética das palavras, de modo a deixar ir ao encontro do espectador a mesma disposição genial na qual está dada sua força cognitiva.

CAPÍTULO 3: JOGO LIVRE DAS FACULDADES E MODO DE CONSIDERAÇÃO GENIAL: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM KANT E O CONHECIMENTO ESTÉTICO EM SCHOPENHAUER

No capítulo anterior, vimos a importância fundamental da noção de modo de consideração genial para a metafísica do belo de Schopenhauer, pois somente tal disposição cognitiva é capaz de dispor-nos ao conhecimento das Ideias. Vimos também que Schopenhauer não descreve precisamente como seria o arranjo das faculdades neste modo de consideração, mas deixa indicações de que se trata de uma relação livre da disposição cognitiva habitual, ao mesmo tempo mantendo seu caráter mais básico de oferecer uma representação a um sujeito. Há também a indicação de que, neste procedimento representacional livre e diferenciado, a faculdade da imaginação adquire importante papel. Deste modo, o presente capítulo será estruturado visando, a partir destas considerações, apresentar a possibilidade e a vantagem de pensarmos o arranjo cognitivo do modo de consideração genial análogo ao que foi definido por Kant na terceira crítica. O item 3.1 parte de considerações críticas que se mostram necessárias e fundamentais à argumentação geral aqui tentada. Será importante a discussão que estabelecemos com dois textos de Paul Guyer acerca da experiência estética segundo Schopenhauer. Adiantamos apenas que assumimos a posição de um destes textos e nos colocamos contrários ao outro, e será esta a base das considerações do item seguinte. Assim, no item 3.2 mostraremos efetivamente, a partir do resultado da discussão do item anterior, como esta leitura da presença do jogo livre kantiano no modo de consideração genial de Schopenhauer pode se dar, e como ela nos permite descrever mais positivamente este modo de conhecimento e o sentimento de prazer provocado no ânimo.

3.1. CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

Após as exposições dos capítulos anteriores, acreditamos que é possível perceber o débito que a metafísica do belo de Schopenhauer possui com a estética kantiana tal como apresentada em sua terceira crítica. Isso não surpreende, uma vez que sabemos a decisiva influência exercida pela filosofia crítica de Kant sobre Schopenhauer no que diz respeito à condição mesma de possibilidade do pensamento exposto em *O mundo*. Não é à toa,

portanto, a afirmação deste último, no prefácio à primeira edição de sua obra, de que “a filosofia de Kant, portanto, é a única cuja familiaridade íntima é requerida para o que será aqui exposto” (MVR I, p. 23). Porém, tal influência, no que diz respeito às considerações relacionadas ao belo e à arte, mostra-se sempre de modo mais sutil. Não há nenhuma indicação nesse sentido do próprio autor, ao contrário do que ocorre a respeito do Livro I e das questões relativas à teoria do conhecimento, de modo que percebemos apenas uma “voz” kantiana sussurrando por entre as bases da metafísica do belo.

Tem-se ainda o fato de que Schopenhauer, ao falar diretamente da terceira crítica no “Apêndice” de *O mundo*, não dedicar a ela palavras tão “amigáveis” quanto aquelas dirigidas à “Estética transcendental” da *Crítica da razão pura*.⁷¹ Assim, lemos, por exemplo:

Ora, assim como na crítica da razão pura as formas do juízo deviam dar informação sobre o conhecimento de todo nosso mundo intuitivo, também na crítica da faculdade do juízo estética Kant não parte do belo mesmo, intuitivo, imediato, mas do JUÍZO sobre o belo, do chamado, e muito feiamente, juízo de gosto. Este é para ele o problema. Em especial chama atenção a circunstância desse juízo ser manifestamente a expressão de um processo que ocorre no sujeito, no entanto tão universalmente válido como se concernisse a uma propriedade do objeto. Eis o que o impressionou, não o belo mesmo. (MVR I, Apêndice, p. 659).

Tal crítica é condizente com o posicionamento geral de Schopenhauer já visto no capítulo anterior, com a sua valorização da intuição como instância maior de vivacidade e riqueza na nossa experiência do mundo, conferindo então à mesma a via de acesso às Ideias, significação mais própria e genuína dos fenômenos. Assim, entende-se que a passagem acima marca o descontentamento de Schopenhauer com a limitação da investigação kantiana da experiência do belo à esfera excessivamente conceitual da mesma, ou seja, à sua forma lógica expressa nos juízos que lhe são respectivos. Uma vez que, na metafísica do belo, o “belo mesmo” é o conhecimento intuitivo da Ideia, então se pode aceitar que se critique Kant por partir sempre “do juízo sobre o belo, não do belo mesmo” (Ibidem, p.

⁷¹ “A ESTÉTICA TRANSCENDENTAL é uma obra tão extraordinariamente meritória, que, sozinha, teria bastado para eternizar o nome de Kant. Suas provas têm uma força de convicção tão plena que computo suas proposições entre as verdades incontestáveis, e sem dúvida, fazem parte das mais ricas em conseqüências. Portanto, devem ser consideradas como o que há de mais raro no mundo, uma descoberta real e grandiosa na metafísica” (MVR I, Apêndice, p. 550).

659).⁷² Apesar de, ainda assim, Schopenhauer reconhecer que Kant merece o mérito de ter tomado a direção subjetiva no tratamento do belo, ou seja, de ter buscado investigar “séria e profundamente O ESTÍMULO MESMO em virtude do qual declaramos BELO o objeto que o ocasiona [...]” (Ibidem, p. 658).⁷³

No entanto, como afirmamos no início do texto, fica claro que sutilmente surgem na “metafísica do belo” considerações que carregam um caráter claramente kantiano. Mostramos então, ao longo da exposição das considerações estéticas de Schopenhauer, aquelas mesmas relações de suas formulações com algumas de Kant que são apresentadas por seus comentadores. Porém, nos parece ainda – e nisto consiste propriamente o cerne deste capítulo e o objetivo central desta pesquisa – que além das relações tradicionalmente indicadas e a despeito do que o próprio Schopenhauer estaria disposto a admitir, haveria ainda outra relação entre seu pensamento relacionado à arte e o de Kant. Pensamos aqui na importância, para a metafísica do belo e para a noção de modo de consideração genial, da concepção kantiana da experiência estética como jogo livre entre imaginação e entendimento a partir da ocorrência das Ideias Estéticas.

Queremos mostrar que uma leitura que visasse desdobrar mais significados possíveis da metafísica do belo de Schopenhauer obteria grandes vantagens caso se preocupasse em tornar mais explícita a relação que já há “subterraneamente” entre duas noções centrais à estética kantiana – a saber, a de jogo livre entre as faculdades cognitivas e a de Ideias Estéticas – e a noção igualmente central para o projeto schopenhaueriano de apresentar-nos

⁷² Nesta parte do “Apêndice”, em que Schopenhauer nos apresenta sua “Crítica da filosofia kantiana”, o trecho direcionado à *Crítica da faculdade do juízo* contém, juntamente com a problematização sobre o belo, o sublime e a arte, as breves considerações relacionadas à segunda parte da obra de Kant, a “Crítica da faculdade do juízo teleológica”. Schopenhauer aborda a discussão kantiana sobre o conceito de “finalidade” e seu uso meramente regulativo para uma organização teleologicamente sistemática da natureza, que não vamos apresentar aqui posto nos interessarem nesta pesquisa apenas as relações entre as considerações estéticas dos dois autores, razão pela qual apenas aludimos à mencionada discussão. Frise-se somente que, para Schopenhauer, o tratamento do belo vinculado ao da teleologia pela mesma faculdade reguladora constitui-se como algo negativo, uma “combinação barroca entre conhecimento do belo e conhecimento da finalidade dos corpos naturais em UMA faculdade de conhecimento, chamada FACULDADE DO JUIZO, e o tratamento desses dois objetos heterogêneos em um livro” (Ibidem, p. 659).

⁷³ “Ora, aqui também foi reservado a Kant o mérito de investigar séria e profundamente O ESTÍMULO DO MESMO em virtude do qual declaramos BELO o objeto que o ocasiona para, se possível, descobrir suas partes constituintes e as condições destas em nossa mente. A investigação de Kant, por conseguinte, tomou direção inteiramente subjetiva. Este era manifestamente o caminho correto, pois, para explanar um dado fenômeno em seus efeitos e determinar a fundo a natureza de sua causa, primeiro tem-se de conhecer de forma precisa o próprio efeito. Porém, o mérito de Kant não vai muito além de ter mostrado o caminho correto e, assim, ter dado, por uma tentativa isolada, um exemplo de como mais ou menos se deveria proceder” (Ibidem, p. 658)

a “doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio de razão, é independente dele, ou seja, a doutrina da apreensão de Ideias que são justamente o objeto da arte” (MB, p. 23).

Como buscou mostrar o capítulo anterior, central para a metafísica do belo é a noção de modo de consideração genial e suas implicações, bem como a compreensão da arte enquanto conhecimento das Ideias. Esta importância decorre do fato de que, como já visto, para Schopenhauer a arte é fundamentalmente possibilidade de conhecimento das Ideias, que são o significado mais vivo e genuíno dos fenômenos, o qual só pode ser conhecido a partir de uma disposição artística, pois é este modo de consideração livre da Vontade, do imperativo do princípio de razão. E este modo de consideração chama-se genial porque corresponde à participação do sujeito da experiência estética na disposição de ânimo presente no artista genial quando concebeu e comunicou a Ideia. Portanto, o belo é abertura, aos demais, da possibilidade de participação no modo de consideração genial, que se mostra como um “excedente de conhecimento” para além da medida habitual. Como apontado por Schopenhauer no último parágrafo do Capítulo 1 de suas preleções sobre a *Metafísica do belo*, que visa justamente esclarecer o conceito que dá nome a tais preleções:

Essas considerações são justamente a propedêutica para a posterior discussão fundamental daquele *conhecimento cuja apreensão é o belo, cuja comunicação é o fim da arte*. Uma vez que *a capacidade preponderante para essa forma de conhecimento é o gênio*, também investigaremos em detalhe a essência do gênio, sobretudo porque semelhante investigação *lança luz mais clara sobre a concepção estética em geral* (MB, p. 27, grifo nosso).

Assim, trata-se aqui apenas de expor em detalhe a presença dos pressupostos da estética kantiana subjacentes a estas noções schopenhauerianas, como possibilidade de alargamos a compreensão já aceita das mesmas, fundamentando-se em uma necessidade textual de admissão de tal relação. Entretanto, tal tarefa admite claramente uma espécie de problema inicial que reclama, portanto, uma consideração crítica. É que a experiência estética caracterizada por Kant é fundamentalmente aquela que, além do prazer, dá muito a pensar a partir das Ideias Estéticas. Estas ideias são representações da faculdade da imaginação atuante livre e criativamente, indo além do mero material fornecido pela natureza, mas ainda assim conforme às exigências do entendimento; por consequência, elas associam-se a um conceito dado mas acabam por alarga-lo esteticamente, permitindo “pensar de um conceito muita coisa de inexprimível” (KANT, 2010, p. 162). Temos um excesso de

conteúdo cognitivo, que vivifica as faculdades da imaginação e do entendimento e acabamos tendo, em realidade, um processo de pensamento que é inesgotável em sentidos possíveis, mas que ainda assim não se configura como um conhecimento do objeto em questão.

É exatamente o oposto que vemos no caso de Schopenhauer, pois a Ideia que é conhecida no objeto belo é como uma “única imagem intuitiva” (MB, P. 46) que nos preenche a consciência e inviabiliza a participação da razão e seus conceitos. Ou seja, a Ideia é contemplada e não pensada conceitualmente, de modo que não podemos falar ser uma ocorrência que dá muito a pensar como em Kant. E ainda, trata-se aqui de uma experiência cognitiva por excelência, conhecimento este mais objetivo e fundamental do que aquele onde operam os conceitos racionais sob o princípio de razão. Portanto, enquanto em Kant temos um uso de conceitos esteticamente alargado e sem consequências cognitivas, em Schopenhauer vemos a total ausência de conceitos o que justamente irá permitir uma consequência cognitiva de suma importância para seu pensamento.

Estas observações de que lançamos mão também estão presentes no artigo de Paul Guyer intitulado “Back to Truth: Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schopenhauer”, cuja tese principal é a de que Schopenhauer teria rejeitado o caráter de livre jogo da experiência estética kantiana “em favor de uma estética puramente cognitivista” (GUYER, 2009, p. 11). Segundo o comentador, o que veríamos na metafísica do belo seria a transformação da concepção de Kant “das ideias estéticas como uma forma de livre jogo com a verdade em uma concepção mais tradicional de apreensão da verdade que certamente é diferente de outras formas de cognição, mas não envolve efetivamente um elemento de livre jogo” (Ibidem, p. 11). Ao indicar que as Ideias são objetos da percepção intuitiva sem participação conceitual, e sendo estas entidades metafísicas únicas aquilo que está além do mundo fenomenal, seu conhecimento seria obtido exclusivamente pela supressão da Vontade, o que indicaria uma forma de conhecimento que não demanda jogo livre. Assim, “o estado de alívio da dor de um desejo particularizado, uma forma estritamente negativa de prazer, é obtido pela percepção, a qual é uma forma de cognição em si mesma ao invés de um jogo com os poderes cognitivos” (Ibidem, p. 17).

O problema desta colocação de Guyer é que ela ignora a distinção schopenhaueriana entre as duas partes constitutivas do prazer estético, a objetiva decorrente do conhecimento da

Ideia e a subjetiva oriunda da suspensão momentânea do querer. Neste texto o comentador até chega a apontar que Schopenhauer reconhece existir “algum prazer na resposta estética que vai além do mero alívio da remoção da dor”, mas sustenta que isto não é significativo, pois ele “mantêm que todo o prazer da experiência estética advém apenas pela cognição ao invés de um livre jogo de nossos poderes cognitivos” (Ibidem, p. 12). Logo, essa indicação de um prazer estético que não seria restrito à libertação da Vontade (sua parte objetiva, como visto no capítulo precedente) não é mais considerada em nenhuma parte do artigo.

Além de ignorar uma das características fundamentais da experiência estética em Schopenhauer, Paul Guyer parece entrar em contradição consigo mesmo, na medida em que, em um artigo anterior, intitulado "Pleasure and Knowledge in Schopenhauer's Aesthetics", seu ponto central consiste justamente em defender que há na metafísica do belo um prazer positivamente concebido, e ainda argumentar que tal indicação é fundamental para sua compreensão. Neste texto o comentador nos diz :

Apesar de Schopenhauer certamente ressaltar na maior parte da sua exposição o prazer negativo da libertação da Vontade que é proporcionado pela contemplação das Ideias Platônicas, esta não é de fato a única fonte de prazer estético que ele reconhece. Ele também admite um prazer positivo e intrínseco à contemplação daquelas Ideias mesmas, um prazer que não pode ser prontamente obtido a partir de nada a não ser pela experiência estética (GUYER, 1996, p. 126).

Assim, haveria um prazer negativo que tem sua origem na liberação dos condicionamentos da Vontade, bem como um prazer positivamente concebido que adviria do preenchimento da consciência pela Ideia intuitiva. Essa posição sustenta-se sob a pressuposição correta de que o próprio Schopenhauer estabeleceria os dois componentes do prazer estético: o objetivo, oriundo da contemplação da Ideia, e o subjetivo, a partir do silenciamento momentâneo da Vontade. Isto significaria não que haveria duas condições para o prazer estético, mas sim duas fontes distintas para esse prazer, e que ele poderia advir ora de uma fonte ora de outra, sem maiores qualificações. Assim, “isto pareceria fazer sentido apenas se cada uma destas fontes de prazer pudesse dar por si mesmas origem ao prazer” (Ibidem, p. 126), o que implica admitir que o aparecimento da Ideia na consciência é esteticamente aprazível de modo independente do que se verifica meramente pela libertação da Vontade.

Porém, em nenhum momento Guyer explica de modo claro por que esse aparecimento da Ideia seria fonte de um prazer positivo, o que não só ajudaria na compreensão de tal

componente do prazer estético como também evitaria as considerações problemáticas feitas por ele mesmo no artigo posterior, primeiramente mencionado. Afirmamos então, segundo nossa leitura das “pegadas” kantianas na metafísica do belo, que faltou ao comentador apenas um acréscimo, até mesmo para melhor fundamentar a argumentação de seu texto de 1996, que seria voltar-se para a condição cognitiva do sujeito puro do conhecimento, daquele que se dispõe ao modo de consideração genial.

Vimos igualmente, no capítulo anterior, que a definição do prazer advindo da contemplação da Ideia como a parte objetiva da experiência estética possui implicações centrais para o projeto da metafísica do belo. Schopenhauer coloca que o único modo de consideração capaz de conhecer as Ideias, o modo de consideração genial, é o modo de conhecimento mais objetivo, posto que livre das restrições da individualidade. Logo, “quando este estado se instaura (e ele se instaura tão logo consideremos as coisas esteticamente, isto é, de modo puramente objetivo) qualquer diferença concernindo à individualidade é suprimida” (MB, p. 94). É somente a “objetividade, isto é, a índole estética ou genial do espírito” (Ibidem, p. 97) que nos livra do olhar sob o princípio de razão e nos permite contemplar a Ideia, daí advindo um prazer diferenciado da mera libertação da Vontade.

Entretanto, Schopenhauer em nenhum momento explica positivamente como se dá tal objetividade do espírito e, por conseguinte, também não explica positivamente o que seria o excedente cognitivo do gênio que é justamente o que lhe permite tal “índole genial” da qual também participamos ao contemplar suas obras. O conhecimento característico do belo demanda uma modificação recíproca – do mero fenômeno para a Ideia, bem como a perda da individualidade para a entrada em cena do puro sujeito do conhecimento – e “o conhecimento livre da vontade é uma espécie de cognição na qual o intelecto não está operando *para o serviço da vontade*” (NEILL, 2012, p. 211). Em suma, o sujeito se despoja das formas *a priori* específicas do princípio de razão, que servem para o conhecimento relacional e interessado dos fenômenos, mantendo apenas a condição básica da representação em geral, a do ser objeto para um sujeito, como nos diz Schopenhauer:

A Ideia simplesmente se despiu das formas subordinadas do fenômeno concebidas sob o princípio de razão; ou, antes, ainda não entrou em tais formas. Porém, a forma primeira e mais universal ela conservou, a da representação em geral, a do ser – objeto para um sujeito (MVR I, §32, p. 242).

Observamos, portanto, que uma explicação positiva do modo de consideração genial implica a consequente explicação fenomenológica da parte objetiva do prazer estético, o conhecimento da Ideia; logo, o fato de que Schopenhauer não dá conta do primeiro acarreta a ausência de explicação do segundo. É por isso que Paul Guyer está correto ao identificar a necessidade de se especificar a existência de um prazer positivo na metafísica do belo. Contudo, na medida em que não se ocupa das condições cognitivas para este, deixa um “vazio” semelhante ao do próprio Schopenhauer, e acaba por ver erroneamente em seu texto de 2009 uma ausência do jogo livre kantiano na contemplação da Ideia. Inclusive, o comentador faz ainda uso neste texto de uma compreensão equivocada do gênio schopenhaueriano para justificar sua tese.

Segundo ele, o caráter exclusivamente cognitivo da estética de Schopenhauer “é imediatamente aparente na sua teoria da arte, incluindo sua teoria do gênio como a fonte da arte” (GUYER, 2009, p. 17). Mais à frente, estabelecendo uma comparação entre o gênio kantiano e o lugar deste na metafísica do belo, ele diz:

Para Kant, o gênio consiste na habilidade de criar um livre jogo entre imaginação e uma ideia e então comunicá-la à audiência em um modo tal que permitiria à audiência não apenas apreender o conteúdo da ideia do artista mas ainda fruir o livre jogo de seus poderes mentais [...]. Para Schopenhauer, entretanto, apesar de o gênio dever ser ativo ao extrair a ideia para fora do fenômeno, ele não joga com a ideia, porém simplesmente a contempla, e facilita a contemplação dela para sua audiência [...] (Ibidem, p. 19).

O comentador associa diretamente, mais uma vez, contemplação com mera libertação da Vontade, ignorando o fato de que para Schopenhauer este ato contemplativo é fonte direta de um prazer positivo, como o próprio Guyer fez questão de mostrar em seu texto de 1996. Como ele mesmo afirma, “Schopenhauer torna claro que ele supõe que a contemplação e a libertação da Vontade são duas distintas fontes de prazer” (GUYER, 1996, p. 125). Ou seja, novamente, é por não se preocupar em mostrar como se dá efetivamente a disposição cognitiva característica do modo de consideração genial, apenas indicar que ela é fonte de prazer positivo, que o comentador imagina não haver um livre jogo cognitivo aí subjacente, o mesmo se dando para sua compreensão do gênio schopenhaueriano.

Tal leitura equivocada do gênio em Schopenhauer ainda perde de vista, ao não lhe atribuir nenhuma ação criativa, o decisivo papel da fantasia na apreensão da Ideia, fundamental para aqueles que se dispõem ao modo de consideração genial diante da obra de arte.

Ignorar esta característica da imaginação produtiva, que “amplia o círculo de visão do gênio” (MB, Cap. 6, p. 64) torna problemático o destaque dado por Schopenhauer à arte poética, onde esta faculdade é igualmente fundamental para a produção e recepção dos objetos artísticos como mostramos no capítulo anterior.

Deste modo, a busca por mostrar como se dá efetivamente o excedente cognitivo do gênio, o modo de consideração genial que artista e espectador assumem quando contemplam a Ideia, destacando o papel da fantasia, permitirá compreender mais positivamente também sua objetividade característica, que por sua vez fornece um prazer que não se restringe à libertação da Vontade. E o meio que melhor serve a este propósito é justamente indicar a presença do jogo livre kantiano na metafísica do belo de Schopenhauer, salvaguardando sempre as diferenças essenciais de que em um caso tal jogo dá muito a pensar sem um conhecimento determinado, e em outro temos uma imagem intuitiva que é o conhecimento mais genuíno do objeto. Passamos então para o próximo item, onde esclareceremos estas considerações.

3.2. O JOGO LIVRE KANTIANO COMO CONDIÇÃO COGNITIVA DO CONHECIMENTO ESTÉTICO EM SCHOPENHAUER

Começamos com o que poderíamos chamar de problema na exposição de Schopenhauer daquilo que se entende por modo de consideração genial. Como vimos, ele consiste no fato de que a doutrina schopenhaueriana é escassa em detalhes acerca do que seria a força cognitiva do gênio que libera seu conhecimento do serviço da Vontade. Há, porém, uma breve passagem no v. II de *O mundo como vontade e representação* que permite um maior desdobramento desta concepção. Nesse trecho, a genialidade é caracterizada reconhecendo-se que sua “condição fundamental é uma anormal preponderância da sensibilidade sobre a irritabilidade e poder reprodutivo” (MVR II, Cap. XXXI, p. 392). A sensibilidade é apresentada por Schopenhauer no Livro I de *O mundo como condição de uso do entendimento*, pois ele “nunca seria usado, caso não houvesse algo mais, de onde ele partisse” (MVR I, §6, p. 63). Tem-se assim duas condições fundamentais que preparam o caminho para a atuação do entendimento: a primeira seria meramente “a capacidade dos corpos de fazerem efeito uns sobre os outros” (Ibidem, p. 63), ou seja, o fato de que eles podem provocar mudanças entre si ao entrarem em contato; e a segunda condição seria então a “sensibilidade do corpo animal, ou a propriedade de certos corpos de serem objetos imediatos do sujeito” (Ibidem, p. 63).

Assim, é porque cada sujeito está ancorado no mundo a partir do seu corpo, que lhe é objeto imediato, que este possui a receptividade sensível para sofrer mudanças que o entendimento toma como ponto de partida para a intuição do mundo para o sujeito. Neste contexto, a sensibilidade é vista por sua “irritabilidade e poder reprodutivo”, pois ela apenas reage aos estímulos para reproduzi-los no intelecto e como que “chamar” o entendimento a intuí-los a partir da lei de causalidade enquanto representações espaço temporais.

Desta forma, segundo a passagem indicada do v. II acerca da genialidade, a preponderância da sensibilidade em detrimento da irritabilidade indica uma mudança no modo de proceder dessa faculdade, caso em que ela forneceria dados ao entendimento de modo diferenciado do seu funcionamento habitual. Fala-se em preponderância, ou seja, não se exclui a característica de irritabilidade, mas há esta com o acréscimo de algo que não é indicado diretamente pelo filósofo, mas que se sobreporia na sensibilidade. Diminui-se também o

poder reprodutivo, ou seja, a mecanicidade reguladora das intuições em seu fluxo empírico que são previamente sintetizadas para o entendimento.

A princípio, tal passagem não lança luz sobre a “obscuridade” que foi chamada a resolver, apenas indica que alguma coisa dada na sensibilidade lhe faria operar segundo um modo que lhe é anormal, e isto teria relação com a condição da genialidade. Colocação similar àquela mais geral de que o gênio possui um excesso cognitivo empregado na intuição, porém com um sutil e importantíssimo acréscimo de que tal excedente teria relação com a sensibilidade. Porém, devemos ainda nos lembrar de uma outra passagem de Schopenhauer, dessa vez no v. I de *O mundo*, que diz “no gênio o conhecimento intuitivo ser preponderante, em relação ao abstrato, por meio de sentidos e entendimento”, onde se tem uma “decidida orientação ao que é intuitivo, sendo a impressão deste conhecimento tão enérgica que ofusca os conceitos incolores” (MVR I, §36, p. 259).

Claramente há uma complementação entre ambas as passagens, pois temos agora que é por uma disposição específica, ainda apenas anunciada, de sentidos (sensibilidade) e entendimento que o conhecimento intuitivo no gênio é mais acentuado do que o abstrato. Logo, o excedente cognitivo do modo de consideração genial é algo que diz respeito à síntese primária da sensibilidade e à representação intuitiva do entendimento, é neste “lugar” que algo ocorre de modo que toda a capacidade cognitiva é entregue à intuição e temos como resultado uma representação diferente daquela que se dá segundo o princípio de razão.

Deve-se destacar que estas faculdades não podem abrir mão da sua função mais básica responsável pelo conhecimento em geral, na medida em que mesmo com esse acréscimo genial temos representações como resultado, as Ideias. Estas são “necessariamente objeto, algo conhecido, uma representação”, despidas das formas do princípio de razão mas que conservaram a forma primeira e mais universal, “a da representação em geral, a do ser-objeto para um sujeito” (MB, Cap. 2, p. 39-40). Ou seja, o acréscimo cognitivo do gênio preserva o funcionamento básico de sensibilidade e entendimento, mais ainda assim muda algo de modo que seu objeto não é um mero fenômeno cotidiano.

Trata-se da consideração implícita de que há uma mudança na relação das faculdades cognitivas, em que se mantém a forma representativa padrão do conhecimento, a de um

sujeito que representa um objeto. Entretanto, não sendo mais meramente um indivíduo que representa fenômenos, mas sim um sujeito puro do conhecimento, as faculdades cognitivas entram em uma relação que, ainda mantendo apenas a forma geral do modo de consideração racional, dispõe-se ao modo de consideração genial. Como nos diz Schopenhauer:

É manifesto que a alegria com o belo é de gênero inteiramente diferente. Ela se baseia sempre no mero conhecimento, exclusivo e puro, sem que os objetos do conhecimento tenham alguma relação com nossos fins pessoais, isto é, com nossa vontade; portanto, sem que nossa satisfação esteja vinculada ao interesse pessoal. Por conseguinte, a alegria com o belo é completamente desinteressada. Por isso também ocorre que, aqui, tudo o que é individual cessa de sê-lo, e o objeto é objetivamente belo, isto é, para todos. [...] Mas, visto que a alegria com o belo é uma coisa do mero conhecimento enquanto tal, segue-se que o belo, como todo conhecimento, é algo objetivo, algo que subsiste não em referência ao indivíduo, mas em referência ao sujeito em geral, portanto para o conhecimento enquanto tal, sendo indiferente a qual indivíduo pertença esse conhecimento. Justamente porque o belo é algo objetivo, vale dizer, existe para o sujeito em geral, é coisa do conhecimento enquanto tal e em todos, embora não segundo o grau, mas segundo a forma, é sempre o mesmo, segue-se que exigimos que aquilo a ser conhecido por nós como belo também o seja conhecido por qualquer um, ou lhe negamos a receptividade para o belo em geral, como uma capacidade de conhecimento: recusamos-lhe em certo grau o ser sujeito em geral, isto é, o conhecimento em geral. (MB, Cap. 1, p. 26).

A partir desta passagem temos ainda a indicação de que tal disposição cognitiva é responsável pelo prazer obtido com o belo, é a parte objetiva da experiência estética relativa à apreensão da Ideia. Então, temos até aqui a seguinte configuração: o modo de consideração genial é tal que sensibilidade e entendimento entram em uma disposição específica, a qual é responsável por uma representação livre do princípio de razão, a Ideia, e esta disposição é geradora de um prazer que só pode ocorrer “caso nossa consideração não seja entregue ao princípio de razão, não siga a relação com algo exterior, [...] mas repose no objeto mesmo, considerado independentemente de todas as relações” (MB, Cap. 10, p. 120).

Porém, devemos inserir ainda nestas considerações a questão da fantasia, pois Schopenhauer a coloca como um componente essencial para definição do gênio. Como vimos, trata-se da faculdade da imaginação que atua criativa e positivamente; é ela que “põe o gênio na condição de, a partir do pouco que chegou à sua percepção efetiva, também construir todo o resto e assim deixar desfilar diante de si quase todas as imagens possíveis da vida” (MB, Cap. 6, p. 64). É a fantasia, em suma, o componente essencial de criatividade do artista, e ignorá-la é acabar incorrendo, por exemplo, na interpretação

equivocada de Paul Guyer de que o gênio não teria atuação positiva. Mas o lugar para inserirmos esta noção já foi devidamente preparado pela consideração mais acima da sensibilidade além da sua mera irritabilidade e reprodução na disposição genial.

Tomemos rapidamente uma passagem de Schopenhauer presente no v. II de *O mundo*:

A impressão exterior dos sentidos, junto com o humor que apenas ela e a partir de si mesma evoca em nós, desaparece com a presença das coisas. [...] A *imagem* desta percepção *preservada pela imaginação* é já mais fraca do que a impressão ela mesma; dia após dia ela segue ainda mais fraca, e então se torna completamente extinta. (destaque nosso) (MVR II, Cap. VI, p. 63).

A partir desta passagem, e daquelas relativas diretamente à fantasia no gênio, vemos claramente que a faculdade da imaginação desempenha uma espécie de papel intermediário entre a sensibilidade e o entendimento. Ou seja, Schopenhauer trabalha com a consideração de que a imaginação forneceria imagens a partir dos dados fornecidos pela sensibilidade, que se relacionariam diretamente com a atividade representativa posterior do entendimento. Este último representaria os fenômenos no mundo a partir dos dados sensíveis e da imagem no ânimo que lhes é correspondente. Por isso a faculdade da imaginação no gênio é fantasia, fornece “as imagens possíveis da vida” posto que atua não mais reprodutivamente mas criativamente, é ela que preenche toda nossa consciência com uma rica imagem intuitiva quando participamos do modo de consideração genial e temos a experiência estética com o objeto belo.

Desta forma, a preponderância da sensibilidade sobre o poder reprodutivo diz igualmente respeito à imaginação, pois Schopenhauer claramente tinha em vista a fantasia nesta consideração. É que, cabendo ao entendimento fornecer as representações diretamente recebidas pela sensibilidade, se este representa não mais segundo o princípio de razão, então o objeto da representação será diferente. Essa mudança no seu modo de representar o conteúdo sensível que lhe chega se dá porque a imaginação, que faz a intermediação entre este e a sensibilidade, também agora opera de modo diferenciado, mais livre e criativamente. É aqui a fantasia, componente fundamental no gênio, que opera uma espécie de abertura criativa na sensibilidade – esta vai além da mera irritabilidade – e conduz o entendimento com toda a sua capacidade para realizar sua atividade de representar, só que agora sem as determinações prévias a serviço da Vontade.

Destaque-se ainda que, para Schopenhauer, a Ideia não é literalmente uma mera imagem, apesar de ele colocá-la sempre como uma “imagem intuitiva”. No §41 do v. I de *O mundo* é dito que “a Ideia não é uma figura espacial que oscila diante de mim; ao contrário, é a expressão, a significação pura, o ser mais íntimo da figura que se desvela e fala para mim” (MVR I, §41, p. 283). Quer dizer, novamente aqui temos a indicação de que se altera a disposição cognitiva neste modo de consideração. Em seu modo de proceder habitual, a imaginação forneceria meramente uma imagem espacial relacionada à sensibilidade, mas a Ideia é uma imagem intuitiva extremamente significativa, posto que carrega sua “significação pura” que “fala para nós”, de modo que esta imagem comporta inevitavelmente seu próprio significado dado apenas a partir de si mesma, sem referência a nada mais uma vez que é o seu “ser mais íntimo”. E é sempre em relação a esta imagem que o entendimento deve realizar a representação, logo, este também deve sofrer certa modificação em seu proceder.

Claramente, contudo, falta apresentar positivamente tal relação cognitiva, ou seja, não dizer apenas que se trata de um uso do intelecto livre da Vontade, tarefa esta que Schopenhauer mesmo não realiza. E é justamente aqui que Kant nos auxilia. Consideremos agora os princípios da estética kantiana discutidos no primeiro capítulo. Como vimos, a característica mais fundamental dos juízos estéticos consiste precisamente no fato de não serem determinantes, mas antes reflexionantes. Assim, ajuizar um objeto esteticamente não comportaria nenhuma classificação de ordem objetiva no que diz respeito à beleza do mesmo, mas antes responder a tal objeto a partir do livre jogo que ele desperta em nossas faculdades cognitivas. Assim, quando dizemos que determinada obra é bela, não a consideramos segundo o fato de ela se adequar a regras ou critérios de beleza, mas sim pelo fato de termos imaginação e entendimento em uma disposição tal que nos sentimos livres para ter uma experiência diferenciada daquela que temos quando inbuídos de propósitos de conhecimento objetivo. Quer dizer, a noção de jogo livre é fundamental, pois é a disposição da imaginação livremente conforme a fins com o entendimento que configura o ânimo de modo prazeroso e destituído de qualquer interesse; é, em suma, o modo de contemplação despertado no espectador para a Ideia Estética.

Vemos assim que Kant introduz a noção de jogo livre na terceira crítica para mostrar que há, na experiência estética, a representação de um objeto pelas mesmas faculdades

responsáveis por qualquer objeto a ser dado enquanto fenômeno submetido às determinações *a priori* responsáveis por qualquer experiência em geral, mas com a peculiaridade de aí estas faculdades estarem em uma disposição diferenciada, cujo único *a priori* é o princípio da faculdade de julgar que regula apenas uma conformidade a fins sem fim. Sem determinações prévias e condicionantes, imaginação e entendimento jogam entre si, favorecem uma à outra em suas atividades, e tem-se um prazer em tal estado que será o fundamento da única comunicação possível e objetiva deste estado de ânimo, o juízo de gosto. Ou seja, o jogo harmonioso das faculdades vem garantir “um juízo estético sobre a conformidade a fim do objeto, que não se fundamenta em qualquer conceito existente de ajuizar objeto e nenhum conceito é por ele criado” (KANT, 2010, p. 34).

Vemos que em Schopenhauer também se trata de uma disposição diferenciada das faculdades a garantir a experiência estética, a entrada em cena do sujeito puro do conhecimento e o conhecimento da Ideia. Dado ser um modo em que imaginação atua fundamentalmente de modo mais criativo e significativo, por isso se diz que “a força incomum da fantasia é companheira, até mesmo condição do gênio” (MB, Cap. 6, p. 65), o que implica em representações do entendimento condizentes a esta maior criatividade e significação, é como se de fato ambos, agora livres do imperativo da Vontade, jogassem livremente entre si e abrissem por isso a condição de representação da Ideia. E é exatamente o que se pode ler quando Schopenhauer diz em seu texto *Pensamentos acerca do intelecto em geral e em todas as suas relações* que:

Todo uso de tal forma objetivo do intelecto está para o uso subjetivo, isto é, que diz respeito ao interesse pessoal, ainda que indiretamente, assim como a dança está para o andar; *pois ele é, assim como a dança, aplicação sem finalidade de forças excedentes*. Ao contrário, o uso subjetivo do intelecto é certamente o natural, já que ele surgiu apenas para servir a vontade (destaque nosso) (PP, §50, p. 110).

Tem-se a identificação do uso objetivo do intelecto, aquele livre da Vontade e característico do modo de consideração genial, com uma “aplicação sem finalidade de forças excedentes”. E, em outra passagem do mesmo texto temos ainda:

Se um homem tem um determinado excesso de intelecto para além daquilo que é necessário para servir a vontade, e *se tal excesso de intelecto é assumido para si para uma atividade livre*, não motivada pela vontade e seus fins, e se o resultado disso for uma compreensão puramente objetiva do mundo e das coisas – então um tal homem é um gênio(destaque nosso) (Ibidem, p. 114).

Assim, o gênio teria a seu dispor uma força cognitiva maior do que a habitual, aquilo que lhe é inato, e esta força excedente colocaria seu intelecto livre do seu condicionamento segundo o princípio de razão que é sua função mais básica e subjetiva, interessada nas relações causais dos fenômenos a partir da perspectiva da Vontade. A partir disto, este excesso seria “*uma aplicação sem finalidade*” direcionada “*para uma atividade livre*”, de modo que as faculdades envolvidas estão em uma disposição igualmente livre e sem restrições de fins específicos. Teríamos então propriamente falando um livre jogo cognitivo, em que sensibilidade, imaginação e entendimento operariam harmoniosamente e sem determinações interessadas. Desse modo, elas estariam ainda em condições de nos fornecer uma representação enquanto objeto para um sujeito, mas tal objeto não poderia ser um mero fenômeno, tendo-se em vista que o jogo livre cognitivo é tal justamente por afastar-se dos condicionamentos do princípio de razão; tal objeto, portanto, só pode ser uma Ideia.

Por isso Schopenhauer chama o modo de consideração genial de mais objetivo, pois a disposição cognitiva de livre jogo garante a não vinculação a interesses ou fins determinados e subjetivos, presentes no modo de consideração a serviço da Vontade. Ou seja,

Não pode haver nenhum intelecto que não adicione ao conhecimento puramente objetivo e essencial algo estranho a este, *algo subjetivo que tem origem na personalidade que carrega esse intelecto e o condiciona*, portanto, algo individual que corrompa o primeiro. O intelecto em que essa influência é menor será o mais *objetivamente puro*, portanto, o mais perfeito. Como resultado disso suas produções quase só contêm e reproduzem aquilo que todo intelecto compreende uniformemente nas coisas, portanto, aquilo que é puramente objetivo, e é essa a razão pela qual elas agradam a todos, tão logo eles as entendam. *Por isso eu disse que a genialidade consiste na objetividade do espírito* (destaque nosso) (Ibidem, §49, p. 104).

Torna-se assim mais positivo o apontamento de Paul Guyer visto no item anterior sobre um prazer positivo na experiência estética segundo a metafísica do belo. O comentador afirma corretamente que Schopenhauer nunca dá dele indicações diretas, mas que se pode e deve admitir isto como ligado à consideração de que há um componente objetivo na experiência estética relacionado à contemplação da Ideia, pois caso contrário acabaríamos incorrendo no erro de perder esta importante distinção. Porém, no momento de explicação de tal prazer Guyer mantêm-se limitado à escassa apresentação do próprio Schopenhauer, e apenas indica a relação entre prazer positivo e parte objetiva do prazer do belo. Nesta

pesquisa, vamos mais além, e sugerimos que a disposição cognitiva necessária para a representação da Ideia é a de um jogo livre que apraz por si mesmo, tal como em Kant, posto que o objeto não é mero fenômeno, é uma representação livre que não tem “nenhuma relação com nossos fins pessoais, isto é, com nossa Vontade; portanto, sem que nossa satisfação esteja vinculada a interesses pessoais” (MB, Cap. 1, p. 25).

O modo de consideração a serviço da Vontade não proporciona prazer por dois motivos: primeiro, considerado subjetivamente, porque neste caso estamos entregues às carências e privações da Vontade, onde nenhuma satisfação efetiva e duradoura é possível; em segundo lugar, objetivamente falando, porque nosso intelecto não opera livremente, a partir de si, mas a partir da perspectiva interessada restrita às formas do princípio de razão, de modo que nossas faculdades cognitivas estão dispostas em subordinação à tal finalidade. Uma vez que a disposição genial entra em cena, que nossas faculdades estão em uma relação livre, harmoniosa e sem fins, então nos livramos momentaneamente da Vontade, o que apraz negativamente a partir desta libertação, mas ao mesmo tempo temos um prazer que repousa no mero conhecimento da Ideia, nesta disposição genial que é sua condição. Em outros termos,

O conhecimento do belo supõe sempre, inseparável e simultaneamente, o puro sujeito que conhece e a Ideia conhecida como objeto. Todavia, a fonte da fruição estética residirá ora mais na apreensão da Ideia conhecida, ora mais na bem-aventurança e tranquilidade espiritual do conhecer puro, livre de todo o querer e individualidade e do tormento ligado à ela. A predominância de um ou outro componente da fruição estética dependerá de a Ideia apreendida intuitivamente ser um grau elevado ou mais baixo de objetividade da Vontade. (MVR I, §42, p. 286).

A relação com o grau de objetividade da Vontade é clara. As Ideias que se expressam no reino inorgânico e vegetal são graus menores de objetividade, “não são fenômenos de significado mais profundo e conteúdo mais sugestivo” (Ibidem, p. 286). Ainda que tenhamos também neste caso a disposição cognitiva livre, a relação de nossas faculdades não está tão intensa e ativa dada a baixa significação destes fenômenos para nós, então acaba que o prazer da libertação da Vontade ganha preponderância sobre o prazer diretamente ligado a tal disposição cognitiva, que mesmo assim está presente. Porém, se os objetos da consideração estética são graus maiores de objetivação da Vontade, que expõem “a grande variedade de figuras, a riqueza e o significado profundo dos seus fenômenos” (Ibidem, p. 286-87), o prazer residirá mais no conhecimento das Ideias, pois tal

manifestação, maior em significado, acaba por promover uma igualmente maior atividade de nossas faculdades, de modo que o prazer ligado a tal disposição ganha destaque em nosso ânimo.

Portanto, Guyer erra ao admitir no seu texto de 2009 que, por proporcionar conhecimento, a experiência estética em Schopenhauer abre mão de um livre jogo cognitivo, posto que é justamente o contrário. É o jogo livre que garante o modo de consideração genial, portanto, garante o conhecimento estético. Temos ainda o equívoco do comentador relativo à compreensão do gênio, onde este supostamente seria meramente passivo na contemplação da Ideia, como já vimos. A partir de tudo que aqui já foi dito, fica evidente que tal leitura não pode ser admitida.

O artista somente seria passivo na contemplação da Ideia se esta fosse mera imagem obtida pela reprodução da realidade, como uma imagem obtida diretamente a partir do fenômeno, caso em que as faculdades cognitivas operam cotidianamente. Porém, sabe-se que não é este o caso, pois neste processo entra em cena a fantasia, que vai além daquilo que é meramente dado na efetividade, completando a partir de si e criativamente os espaços que o princípio de razão não pode preencher posto que interessado nas meras relações fenomenais. A Ideia é, como vimos, imagem intuitiva acompanhada de seu significado mais íntimo, e o entendimento no modo de consideração genial trabalha livre e harmoniosamente com a imaginação além de sua mera capacidade reprodutiva, ambas as faculdades engajam-se em uma atividade livre e sem finalidades específicas para que haja a representação de uma imagem que não é mera cópia do fenômeno, pois “o objeto de sua contemplação ela [a arte] o retira da torrente fugidia do curso do mundo e o isola diante de si” (MVR I, §36, p. 253).

Por isso a “Ideia não é integral, mas apenas condicionalmente comunicável; pois a Ideia apreendida pelo artista e repetida em sua obra só pode dizer algo a alguém de acordo com a medida de seu próprio valor intelectual” (MB, Cap. 15, p. 176). Aprender a Ideia tem por condição o “valor intelectual” de cada um, a possibilidade de podermos libertar nosso intelecto do seu modo de funcionamento habitual e dispor nossas faculdades cognitivas à relação responsável pela representação de um objeto desvinculado das relações causais e das restrições da individualidade. Esse valor intelectual é a capacidade inata do artista, que lhe faculta o modo de consideração livre do princípio de razão, por isso “alcançável apenas

pelo gênio, em seguida por aquele que, por uma elevação de sua faculdade pura de conhecimento, [...] ocasionada pelas obras do gênio, é posto numa disposição genial” (Ibidem, p. 176).

Além disso, observa-se um ato criativo do gênio na formalização da Ideia em obra. Os fenômenos não são expressões adequadas das Ideias, é precisamente necessário adotar a consideração genial para ver o que se perde na perspectiva cotidiana, de modo que criar um fenômeno que expresse a Ideia que foi apreendida para além deste domínio requer um trabalho fundamentalmente criativo. O artista deve atuar sobre seu material também a partir da disposição cognitiva de livre jogo, para que possa criar um objeto empírico que leve também aos demais sua índole genial, que facilite nos espectadores a mesma atividade livre e criativa entre imaginação e entendimento.

É o que fica claro quando retornamos às considerações de Schopenhauer sobre a arte poética, onde cabe ao poeta uma “atuação indireta, intermediada por conceitos sobre a fantasia, colocar esta em movimento, de tal maneira que ela mesma crie no ouvinte as imagens nas quais ele conhece as Ideias” (MB, Cap. 16, p. 193-94). Prioriza-se aqui o lado correspondente ao uso diferenciado do intelecto que permite a apreensão de Ideias. Tal prioridade dar-se-ia na medida em que a Ideia de humanidade que é apreendida dá-se melhor através de palavras, por isso sua melhor expressão ser a poesia. Assim, o estado por excelência no qual se encontra o poeta para tal realização é o da atuação direta da fantasia, do condicionamento de sua força cognitiva segundo o proceder genial daquela faculdade. Por isso, dissemos anteriormente que o poeta realiza um “encharcamento poético das palavras”, a partir da indicação de Muriel Maia, isto “através de uma espécie de tortura imposta aos conceitos” (MAIA, 1991, p. 201).

Todos aqueles meios, discutidos no capítulo anterior, de que Schopenhauer se utiliza para explicar como o poeta mexe com as palavras de modo a que estas possam tocar diretamente a fantasia dos demais, são melhor compreendidos uma vez que agora sabemos ser sua disposição cognitiva livremente orientada aquilo que lhe permite “quebrar” a rigidez tradicional dos conceitos tornando-os veículos de comunicação da Ideia intuitiva. O mesmo é válido para as demais formas artísticas, pois seja na arquitetura, onde o gênio deve criar uma bela e significativa apresentação das Ideias de gravidade e rigidez, ou até na pintura de paisagem, onde a bela figura deve nos facilitar a apreensão das Ideias do reino

vegetal, trata-se sempre de uma “tortura” imposta ao material de trabalho que é retirado do mundo fenomenal, para “encharcá-lo esteticamente” e torná-lo *médium* adequado das Ideias. Tudo isso somente é possível uma vez que a imaginação e o entendimento do gênio também se “encharcaram esteticamente” ao disporem-se ao livre jogo.

Por fim, a consideração de Kant de que o gênio é fundamentalmente a “originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso *livre* de suas faculdades de conhecimento” (KANT, 2010, p. 163) é absolutamente válida para Schopenhauer, sem diluirmos as diferenças constitutivas de cada um. A apreensão da Ideia em Schopenhauer não envolve muitos pensamentos já que não há participação conceitual, porém ainda assim só ocorre por conta da disposição cognitiva de jogo livre, posto que ainda demanda um trabalho criativo da imaginação e um modo de representar diferente do entendimento para que seja harmonioso à criatividade livre da outra faculdade. Essa disposição também deve estar presente naquele que contempla a obra e genialmente conhece a Ideia, exigência similar à que Kant faz na medida em que, para o ajuizamento estético das obras do gênio artístico, é imprescindível o jogo livre. Assim, o gênio artístico kantiano é elevado à condição de sujeito do conhecimento por excelência na metafísica do belo, pois apenas ele é que “nos deixa olhar com seus olhos para a realidade, e assim nos tornamos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das Ideias” (MB, Cap. 8, p. 85), que, diferentemente das Ideias Estéticas, são representações que não dão muito a pensar, mas possibilitam um conhecimento mais íntimo do mundo. Em suma, o jogo livre é, mesmo em Schopenhauer, condição cognitiva para a ocorrência do prazer característico da experiência estética em que se contempla a Ideia .

CONCLUSÃO

A partir das considerações dos capítulos anteriores, acreditamos que a proposta desta pesquisa tal como foi apresentada na Introdução torna-se manifesta de maneira clara e coerente com o seu desenvolvimento, estruturada principalmente sobre duas noções, a kantiana de jogo livre cognitivo, e a schopenhaueriana de modo de consideração genial. Ou seja, buscamos fundamentalmente mostrar que a primeira noção encontra-se implícita na segunda, como a disposição cognitiva característica deste modo de consideração segundo Schopenhauer.

Neste contexto, o primeiro capítulo teve por função mostrar como a noção de livre jogo ganha lugar na terceira crítica de Kant. Vimos que a descoberta, por parte de Kant, de um princípio próprio à faculdade do juízo que é responsável por seu uso reflexionante abre a possibilidade para uma compreensão da natureza além daquela habitualmente fornecida por esta faculdade sob a determinação do entendimento. Trata-se do momento em que a natureza é vista como capaz de criar objetos singulares que, não sendo abarcados por conceitos *a priori*, acabam por colocar nossas faculdades cognitivas em um estado diferente daquele em que estas se encontram em uma relação de conhecimento com os mesmos.

Este estado é aquele que Kant chama de jogo livre, onde a imaginação não mais se encontra a serviço do entendimento na apreensão dos objetos, mas antes em uma relação tal que ambas as faculdades favorecem uma a outra, o que acaba gerando um sentimento de prazer. Desta forma, tal estado prazeroso está vinculado diretamente à faculdade de julgar em seu uso reflexionante, que dá conta de uma experiência particular com objetos que estão além das determinações gerais do entendimento. Isto é possibilitado pelo princípio de conformidade a fins que a faculdade do juízo admite hipoteticamente para si mesma, como possibilidade de observarmos uma intencionalidade presente na natureza apenas para fins de reflexão, sem determinar objetivamente a presença de tal intenção em seus objetos singulares. Trata-se da admissão de uma finalidade que, uma vez livre de um conceito específico que a determine, apresenta-se como inesgotável e sem fim.

São tais colocações que possibilitam a emissão daquilo que Kant chama de juízos de gosto, na medida em que estes ajuizam o objeto apenas em referência ao prazer que ele nos

provoca. Tais juízos têm suas características dadas a partir deste prazer, o qual é ocasionado pelo livre jogo cognitivo. Vimos também que é em referência a este estado cognitivo prazeroso que surgem as noções de gênio e de ideias estéticas. As ideias estéticas do gênio que dão muito a pensar não se limitariam ao material fornecido sensivelmente, por isso sendo qualificadas como ideias; porém, por serem criações da imaginação a partir da intuição interna que o artista tem na experiência prazerosa do jogo harmonioso das faculdades, estas seriam estéticas e não poderiam ser abarcadas de maneira completa por nenhum conceito. Assim, a mesma disposição cognitiva irá se dar no espectador, possibilitando-lhe o ajuizamento estético da obra de arte.

No capítulo seguinte, voltamo-nos para as considerações estéticas de Schopenhauer. Mostramos que para o autor nosso intelecto segue o princípio de razão para a representação habitual dos fenômenos no mundo. Este é o modo de representação segundo os interesses da Vontade que nos impede de conhecer as Ideias. Porém, as Ideias ainda são representação, um objeto que se oferece ao sujeito puro do conhecimento, de modo que Schopenhauer precisa justificar de que modo somos capazes de obter tais representações.

Assim, é admitido que nossas faculdades, por estarem agora envolvidas com a representação da Ideia, acabam assumindo aquilo que Schopenhauer compreende como modo de consideração genial. O artista seria dotado naturalmente de um excedente cognitivo que lhe permite usar seu intelecto não mais segundo o princípio de razão, podendo assim contemplar a Ideia e comunicá-la posteriormente via obra de arte. Destaca-se neste modo de conhecimento a faculdade da imaginação, que amplia o horizonte do artista criativamente e fornece ao entendimento um material além daquilo que lhe é dado na mera efetividade, onde o resultado desta nova disposição será a representação de uma Ideia.

Visando explicitar como seria propriamente este arranjo cognitivo do modo de consideração genial, que não foi aprofundado por Schopenhauer, foi estabelecido o terceiro capítulo desta pesquisa a partir do resgate da noção kantiana apresentada no início. Tratava-se lá de concluir que Schopenhauer também admite uma disposição cognitiva livre responsável pelo modo de consideração genial e igualmente responsável por um prazer relacionado diretamente ao conhecimento da Ideia. A importância desta relação com Kant

justificou-se porque assim nos foi permitido compreender melhor este modo de consideração, assim como mostrar que há um prazer positivo na sua metafísica do belo que não se restringe apenas ao prazer negativo da libertação momentânea da Vontade que também ocorre quando se tem uma experiência estética.

A consideração de que imaginação (como fantasia) e entendimento são dispostos em uma relação em que operam segundo seu modo habitual de proceder, porém livre de finalidades específicas ou determinações prévias e interessadas, sem privilégio de uma sobre a outra e harmoniosamente, nos dá a indicação de que se trata de uma relação análoga a um jogo livre entendido nos moldes kantianos. Essa hipótese foi, então, abordada, através das passagens indicadas, tendo em vista a sua relevância para a compreensão do apontamento de Paul Guyer acerca da existência de um prazer positivo oriundo da contemplação da Ideia.

Deste modo, podemos ver que o modo de consideração genial de Schopenhauer é assim caracterizado a partir da compreensão de que as faculdades cognitivas do artista estão dispostas em um jogo livre inaugurado pela entrada em cena da imaginação em sua atuação fundamentalmente produtiva. É assim que o entendimento é estimulado a representar dados sensíveis “alargados” esteticamente, fornecendo uma representação que continuamente demanda o auxílio criativo da fantasia. Tem-se, então, uma relação prazerosa por si mesma, sem dependência da supressão momentânea dos sofrimentos oriundos da Vontade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critic of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ATWELL, John. *Schopenhauer on the Character of the World: The Metaphysics of Will*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- BARBOZA, Jair. *Schopenhauer, a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.
- _____. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: USP/Humanitas, 2001.
- _____. *Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: UNESP, 2005.
- _____. *Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer*. Trans/Form/ação (UNESP). São Paulo: v. 29, n. 2, pp. 33-42, 2006.
- BRANDÃO, Eduardo. *A concepção de matéria na obra de Schopenhauer*. São Paulo: USP/Humanitas, 2009.
- BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BRUNO, Paul W. *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*. New York: Continuum, 2010.
- CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. Ethic@ (UFSC), v. 11, p. 31-42, 2012.
- CARTWRIGHT, David E. *The Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2005.
- CRAWFORD, Donald. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974.
- DIAS, Rosa Maria. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

- DUARTE, Rodrigo. (org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DUMOUCHEL, Daniel. *La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières*. Horizons philosophiques, Volume 4, numéro 1, automne 1993, p. 77-89
- FIGUEIREDO, Virgínia de Araújo. *O gênio kantiano ou o refém da natureza*. Revista Impulso, n. 15, v. 38, p. 47-58, 2004.
- GARDINER, Patrick. *Schopenhauer*. London: Thoeme Press, 1997.
- GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. "Pleasure and Knowledge in Schopenhauer's Aesthetics". In: JACQUETTE, Dale (Org.), 1996, pp. 109-132.
- _____. "Back to Truth: Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schopenhauer". In: NEILL, Alex (Org.), 2009, pp. 11-25.
- HAMLIN, D. W. *Schopenhauer: The Arguments of the Philosophers*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- HANNAN, Barbara. *The Riddle of the World: A Reconsideration of Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- JACQUETTE, Dale. *The Philosophy of Schopenhauer*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.
- _____. (Org.). *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- JANAWAY, Christopher. *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- _____. (Org.). *Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. *Prolegômenos a qualquer metafísica futura que possa apresentar-se como ciência*. Tradução de José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade Ltda., 2014.
- KEMAL, Salim. *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MAIA, Muriel. *A outra face do nada. Sobre o conhecimento metafísico na "Estética" de Arthur Schopenhauer*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MAGEE, Bryan. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- NEILL, Alex (Org.). *Better Consciousness: Schopenhauer's Philosophy of Value*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009.
- ROSSET, Clément. *Schopenhauer, philosophe de l'absurd*. Paris: PUF, 1993
- RODRIGUES, Ruy de Carvalho. *Schopenhauer: Uma filosofia do limite*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Sp. São Paulo: 2011.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índices por Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

- _____. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas por Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.
- _____. *The World as Will and Representation*. Vol. II. E. F. J. Payne trans. New York: Dover Publications, 1966.
- _____. *Parerga and Paralipomena*, 2 vols. E. F. J. Payne trans. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- _____. *Sobre a filosofia e seu método*. Tradução, organização e introdução por Flamarion C. Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.
- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer & Nietzsche*. São Paulo: Contraponto, 2011.
- VANDENABEELE, Bart. *A Companion to Schopenhauer*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.
- VASALOU, Sophia. *Schopenhauer and the Aesthetic Standpoint: Philosophy as a Practice of Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- VIEIRA, Vladimir. *O belo vai ao cinema*. Viso – Cadernos de estética aplicada, n. 1, jan-abr/2007.
- _____. *O conceito de sublime e a teoria estética kantiana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ (PPGF). Rio de Janeiro: 2003.
- WERLE, Marco Aurélio (Org.). *Arte e filosofia no Idealismo Alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- WOOD, Allen W. *Kant*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- YOUNG, Julian. *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.
- _____. *Schopenhauer*. New York: Routledge, 2005.