

UFRRJ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DISSERTAÇÃO

**O DRAMA DO GÊNIO NA METAFÍSICA DO BELO
DE SCHOPENHAUER: SUA MAIS ALTA
EXPRESSÃO NO *TORQUATO TASSO* DE GOETHE**



(Sur Le Tasse en Prison D'Eugène Delacroix)

IASMIM CRISTINA MARTINS DA SILVA

2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
CURSO DE MESTRADO EM FILOSOFIA**

**O DRAMA DO GÊNIO NA METAFÍSICA DO BELO DE
SCHOPENHAUER: SUA MAIS ALTA EXPRESSÃO NO *TORQUATO*
TASSO DE GOETHE**

IASMIM CRISTINA MARTINS DA SILVA

Sob a Orientação do Professor
Leandro Pinheiro Chevitarese

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de **Mestre em**
Filosofia, no curso de Pós-Graduação em
Filosofia, área de concentração Filosofia.

SEROPÉDICA, RJ

MARÇO DE 2016

100
S586d
T

Silva, Iasmim Cristina Martins da, 1990-
O drama do gênio na metafísica do Belo
de Schopenhauer: sua mais alta expressão
no *Torquato Tasso* de Goethe / Iasmim
Cristina Martins da Silva - 2016.

103 f.: il.

Orientador: Leandro Pinheiro
Chevitarese.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de
Pós-Graduação em Filosofia.

Bibliografia: f. 84-86.

1. Filosofia - Teses. 2. Arte e
filosofia - Teses. 3. Gênios - Teses. 4.
Contemplação - Teses. I. Chevitarese,
Leandro Pinheiro, 1975-. II. Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de
Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE MESTRADO EM FILOSOFIA

IASMIM CRISTINA MARTINS DA SILVA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no curso de Pós-Graduação em Filosofia, área de concentração em Filosofia política e Subjetividade.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 02/03/2016

Leandro Chevitarese

Prof. Dr. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Vilmar Debona

Prof. Dr. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Maria Lucia Cacciola

Prof^ª. Dr^ª. Universidade de São Paulo

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que se dedicam à arte e à filosofia, também àqueles que se dedicam à honrada e sacrificante carreira de professor.

AGRADECIMENTOS

Aos professores que me incentivaram e me inspiraram ao longo da minha trajetória, sobretudo a Dario Teixeira, pela primeira oportunidade de pesquisa.

Aos meus pais, Valéria Martins e Helton Timoteo pelo apoio e por me possibilitarem condições materiais para que eu pudesse estudar, sobretudo ao meu pai, pela generosidade e pela amizade filosófica.

Aos meus amigos, pelo incentivo, conversas, carinho, principalmente a Lisane Irala, pela meiguice e paciência impagáveis.

À Leandro Chevitaese, pela interlocução, paciência, generosidade e também pela amizade filosófica.

À Vilmar Debona, pelos comentários na banca de qualificação que muito me ajudaram e incentivaram, pela bondade e simpatia, também pelas pesquisas em torno da obra de Schopenhauer.

À Jair Barboza, Eduardo Fonseca e Maria Lúcia Cacciola pelas traduções e pesquisas em Schopenhauer que, de algum modo, possibilitaram esse trabalho.

À Pedro Hussak, por fazer parte da minha trajetória acadêmica e ter me despertado, de alguma maneira, o interesse em Estética, bem como pelos comentários polêmicos acerca da arte.

À Cláu Dias, pelo sorriso e também compartilhamento da dor.

Aos meus alunos, pela troca.

Aos amigos do templo Hoshoji, sobretudo a doutrina budista, pelo ensinamento.

EPÍGRAFE

Procura compreender o que dizem os artistas nas suas obras-primas, os mestres sérios. Aí está Deus. Vincent Van Gogh

Quem procura, duvidará. O gênio, porém, diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embaraçado em sua exposição e, portanto, tampouco a exposição embaraçada nele, mas sua consideração e o considerado parecem consoar livremente, unificar-se livremente numa obra única. Novalis.

Quero ser livre no que penso e escrevo: Já basta o mundo para nos tolher a ação. Goethe-Torquato Tasso

Resumo: Para Schopenhauer, o que caracteriza o gênio é o excedente da faculdade de conhecer (genialidade) que lhe possibilita acesso imediato à Ideia por meio da contemplação intuitiva, enquanto puro sujeito do conhecimento. Todavia, esta mesma potencialidade amplifica a vontade do gênio, quando este retoma a condição de indivíduo. Segundo o filósofo, o excedente da faculdade de conhecer pode tomar duas orientações, excludentes entre si: a orientação objetiva, quando ele se torna livre da servidão da vontade, ou a orientação subjetiva, ocasião em que o excedente se coloca a serviço da vontade individual. Por conta dessas duas orientações do excedente, o gênio ora se abstém do sofrimento, ora sofre de maneira extremada. O presente trabalho pretende apresentar a hipótese de que o gênio vivencia um drama existencial, que ultrapassa sobremodo o sofrimento natural inerente aos outros homens. Para tanto, objetiva-se recorrer à obra *Torquato Tasso* do Goethe, citada pelo próprio Schopenhauer.

Palavras-Chave: Gênio; Contemplação; Drama.

Abstract: To Schopenhauer, a genius is characterized by the surplus of the faculty of knowing, which allows these individuals to have immediate access to the Idea through the intuitive contemplation, while a pure being of the knowledge. However, this potentiality amplifies the genius' will, when the status of individual is retaken. According to the philosopher, the surplus of the faculty of knowing may take two guidances, which exclude themselves: the objective guidance, when one is freed from the bondage of the will, or the indirect guidance, occasion when the surplus is available to the individual guidance. As a consequence of the surplus, the genius either neglects suffering or suffers radically. This work intends to present the following hypothesis: the genius goes through existential drama that greatly surpasses the natural suffering inherent to other people. Thereunto *Torquato Tasso*, Goethe's work, was utilized, since it has been mentioned by Schopenhauer.

Keywords: Genius; Contemplation; Drama.

Lista de abreviaturas e traduções utilizadas

MVR I: O mundo como vontade e como representação

O Mundo como Vontade e como Representação. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MB: Metafísica do Belo

Metafísica do belo. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MVR II: Complementos a O Mundo como Vontade e Representação

O Mundo como Vontade e Representação. Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

ASV: Aforismos para a sabedoria de vida

Aforismos para a sabedoria de vida. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo I – A Contemplação Estética

1.1 A estrutura cosmológica: Vontade e Representação

1.2 O modo de conhecimento estético: A Ideia

1.3 Os sentimentos do Belo e do Sublime

1.3.1 O Belo e o Sublime em Schopenhauer

1.3.2 O Belo e o Sublime em Kant

1.3.3 O Sublime em Schiller

1.4 A hierarquia das Artes (Arquitetura, jardinagem, escultura e pintura, poesia e música)

Capítulo II – O Drama do Gênio

2.1 Genialidade

2.2 O Martírio do gênio

2.3 Genialidade e Loucura

2.4 A obra de arte

Capítulo III - A grandeza e o Martírio do gênio expressos no *Torquato Tasso* de Goethe

3.1 *Torquato Tasso*

3.2 O gênio e seu modo singular de percepção (poeticamente demonstrados no *Torquato Tasso*)

3.3 O Tasso louco

Considerações finais

Referências Bibliográficas

Apêndice: *Considerações sobre a solidão (Einsamkeit) e o ócio (Muße) na estética de Schopenhauer*

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa intitula-se “O drama do gênio na Metafísica do Belo de Schopenhauer: sua mais alta expressão no *Torquato Tasso* de Goethe”. O que nos apraz é a teoria do gênio expressa por Schopenhauer e tudo o que ela traz consigo, isto é, o que caracteriza o gênio, seu modo de experienciar o mundo, seu poder de conhecimento estético e como este pode chegar às raias da loucura. Consideramos que os elementos presentes no caráter do gênio, incluindo sua oscilação entre a absorção onírica e a excitação nervosa¹ ocasionada pelas duas orientações do excedente da faculdade de conhecimento², bem como os méritos e as carências³, que persistem mesmo quando esse homem não se encontra em atividade genial, conduzem-no a um *drama existencial*⁴. Esse drama, ou *conflito existencial*, consiste no fato de que o referido excedente da faculdade de conhecimento, ao mesmo tempo em que lhe proporciona o bônus de contemplar a Ideia, livrando-o momentaneamente do sofrimento, torna-se seu algoz, quando retoma a orientação subjetiva⁵, pois justamente aquilo que o eleva acima do comum faz com que ele sofra também acima do comum. Se, na filosofia de Schopenhauer, contemplar o belo é superar o sofrimento, ainda que temporariamente, como pode o gênio ter uma incrível capacidade de contemplação e ainda assim sofrer excessivamente? Esse foi o questionamento que nos levou a estudar a teoria do gênio e a caracterizar essa oscilação entre um estado e outro, tendo em vista que isso articula um *drama existencial*, que a princípio parece ter como causa as duas orientações que o excedente da faculdade de conhecimento pode tomar. Além disso, também sustentamos que ainda que o gênio não se encontre como *puro sujeito do conhecimento*⁶ e esteja submetido à orientação subjetiva do espírito, tendo sua vontade superexcitada, os objetos do seu querer parecem não ser os mesmos do que os dos outros homens, portanto, o gênio buscaria algo completamente diferente daquilo que os homens comuns buscam. Desassossega-

¹ MB, cap.6, p. 63.

² Idem, p. 74.

³ Ibidem. p.72.

⁴ O drama existencial diz respeito ao drama vivenciado pelo gênio durante a sua existência, mas também podemos dizer que o gênio vivencia um drama essencial, já que vive um drama que é inerente a sua essência genial. Por conseguinte, podemos utilizar aqui tanto drama existencial, quanto drama essencial.

⁵ MB, cap. 6, p. 74.

⁶ Ide., p. 61.

nos a seguinte questão: aonde essa busca pode levá-lo em termos tanto de elevação quanto de sofrimento? Essa busca pode ser um dos fatores que podem conduzi-lo à loucura?

Para ilustrar os conflitos do gênio utilizaremos a peça *Torquato Tasso* de Goethe. Nosso interesse nessa obra justifica-se pelo fato de ela ter sido citada por Schopenhauer inúmeras vezes como uma exposição apropriada das características do gênio⁷ que leva em consideração sua tragicidade, seu sofrimento, martírio e a transição para a loucura.

Ao longo do drama, Goethe evidencia a dificuldade de Tasso na lida com as pessoas da corte e como essas pessoas compreendiam superficialmente o Tasso e seu espírito poético. Podemos encontrar nesta peça as características do gênio tal como Schopenhauer as descreve, expressas belamente através da literatura; por esse motivo, trabalharemos com ela e a chamamos aqui de “mais alta expressão” do *drama* do gênio schopenhaueriano. Também temos sido tomados desde sempre pelo interesse de conduzir uma pesquisa que vinculasse filosofia e literatura.

Dito isto, dividimos a dissertação em três capítulos: capítulo 1, A contemplação Estética; capítulo 2, O Drama do Gênio; capítulo 3, A Grandeza e o Martírio do Gênio expressos no *Torquato Tasso* de Goethe e acrescentamos um apêndice cujo título é “Considerações sobre a solidão e o ócio na estética de Schopenhauer”.

⁷ MVR II. cap. XXXI, p. 46, 49. Cf também MB, cap.6, p. 62, 75, 76. MVR I, § 36, p. 261.

CAPÍTULO I: A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA

Como é que posso com este mundo? A
vida é ingrata no macio de si; mas
transtraz a esperança mesmo do meio
do fel do desespero. Ao que, este
mundo é muito misturado.

Guimarães Rosa

Schopenhauer acreditava que sua obra comunicara um pensamento único (*ein einziger Gedanke*) e que um sistema de pensamentos sempre deve possuir uma coesão arquitetônica⁸. De modo que em sua obra há uma conexão entre o todo e as partes que fazem com que a unidade seja repleta de sentido. Dentro desse pensamento, tanto as partes expressam de alguma maneira o todo quanto elas só adquirem plena força de sentido se o todo tiver sido compreendido. De acordo com isto, nos parece relevante partir dos primeiros fundamentos de sua metafísica, isto é, o mundo tomado (*als*) como Vontade e Representação, para depois passarmos à teoria estética, ou melhor, metafísica acerca do belo⁹, isto é, como uma visão do mundo se encaminha para determinada visão sobre o belo e sobre a arte.

Schopenhauer considerava Kant um dos maiores filósofos do ocidente¹⁰ e, para decifrar (*entziffern*) o enigma do mundo, Schopenhauer o divide em duas partes, de acordo com a sua interpretação do idealismo transcendental de Kant, não só reconhecendo o mérito do filósofo de Königsberg, mas imprimindo também uma teoria orgânica¹¹ acerca do cosmos. Sendo assim, Schopenhauer mantém a distinção kantiana entre fenômeno e coisa-em-si¹²; ele toma um dos lados do mundo como representação (os fenômenos em Kant) e outro como Vontade¹³ (a coisa-

⁸ Cf. MVR, prefácio, p. 19.

⁹ Segundo Schopenhauer, sua teoria não é estética, mas metafísica do belo.

¹⁰ Cf. MB. Cap. 2, p.31.

¹¹ Isto é, os elementos atuam e interagem entre si como os componentes de um organismo. No prefácio à primeira edição Schopenhauer diz que sua obra teve de ter uma coesão orgânica, pois “cada parte conserva o todo quanto é por ele conservada”. MVR, Prefácio, p. 9.

¹² Diz Schopenhauer: “O maior mérito de Kant é a distinção entre fenômeno e coisa-em-si.” Cf. CFK, p. 495, p. 526.

¹³ Uso aqui “Vontade” com inicial maiúscula para me referir à coisa-em-si e “vontade” com inicial minúscula para me referir a vontade como sinônimo de desejo, assim como o fez Jair Barboza, tradutor da MVR, entre outras obras de Schopenhauer.

em-si kantiana). Portanto, um lado do mundo é representação e o outro é Vontade, ou seja, duas faces da mesma moeda¹⁴.

De acordo com essa visão bífida acerca do mundo, Schopenhauer divide MVR em quatro livros, a saber: Livro I, o mundo como representação (*Vorstellung*), a partir do “primeiro ponto de vista”. Nesse livro o filósofo discorre sobre o fenômeno enquanto este está submetido à raiz quádrupla do princípio de razão suficiente¹⁵, que estabelece as condições que viabilizam nosso conhecimento ordinário dos objetos. No Livro II, o mundo é tomado como Vontade (*Wille*), sob o “primeiro ponto de vista”, onde se torna explícita a metafísica da natureza¹⁶ schopenhaueriana. No Livro III, o mundo é retomado como representação, mas agora sob o “segundo ponto de vista”, independente do princípio de razão, ou seja, trata-se da Ideia, objetividade adequada da Vontade; a Ideia é já objeto, mas ainda não submetido ao tempo, ao espaço e à causalidade, portanto, independente do princípio de razão. No Livro IV, o mundo é retomado como Vontade, também a partir do “segundo ponto de vista”, por meio de uma metafísica da ética. Assim sendo, o mundo está dividido em Representação/Vontade e sob o crivo de dois pontos de vista diferentes. A parte na qual nos interessa mergulhar mais profundamente, para melhor compreender a teoria do gênio (questão central dessa pesquisa), é a representação independente do princípio de razão. Trata-se da Ideia, onde reside a essência do belo. Porém, como a filosofia de Schopenhauer requer uma compreensão que só se faz plena no todo, discorreremos brevemente sobre os dois lados do mundo. Portanto, o objetivo desse capítulo é apresentar de maneira sucinta os conceitos de Vontade e Representação enquanto estes ainda estão submetidos ao primeiro ponto de vista. E, mais adiante, adentrar nas questões que concernem à metafísica do belo e que serão necessárias para tratar das questões concernentes ao gênio.

¹⁴ Cf. CACCIOLA, M. L. M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 34.

¹⁵ Cf. também SCHOPENHAUER, A. *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*. Trad. F.X. Chenet. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, Edition complète, 1991. As quatro figuras do princípio de razão suficiente são: 1) princípio de razão do devir, que rege as representações empíricas, as intuições; 2) princípio de razão do conhecer, que rege as representações abstratas, os conceitos da razão; 3) princípio de razão do ser, que rege as representações a partir das formas puras da sensibilidade, o espaço e o tempo; e 4) princípio de razão do agir, que rege as ações a partir de motivos.

¹⁶ Cf. também SCHOPENHAUER, A. *Sobre a Vontade na Natureza*. Tradução, prefácio e notas Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

1.1. A estrutura cosmológica: Vontade e Representação

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.
Gregório de Matos

Schopenhauer abre o *Mundo como Vontade e como Representação* com a seguinte frase: “O mundo é minha representação. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz¹⁷”. Isto é, tudo o que existe é apenas representação, objeto para um sujeito, ou seja, o mundo como representação possui duas metades essenciais, a saber: sujeito e objeto¹⁸. Para que haja conhecimento é preciso que haja uma relação entre sujeito e objeto. O sujeito conhece, mas nunca é conhecido e o objeto é conhecido pelo sujeito. Por esse motivo, tudo quanto existe é mera representação do sujeito. Podemos ilustrar essa afirmação com a seguinte frase de PERNIN: “Além do mais, o mundo como representação reflui para o sujeito cognoscente, esse Si misterioso dos *Upanixades*, que vê tudo e não é visível, como o espetáculo reflui para o olho”¹⁹.

As representações estão submetidas ao princípio de razão²⁰, sendo assim, estão presas ao tempo, ao espaço e à causalidade, portanto não passam de fenômenos perecíveis e mutáveis. Vale ressaltar que nosso próprio corpo, sendo também objeto, é representação²¹. Segundo Barboza, “*ser-objeto* significa ser conhecido por um sujeito. *Ser-sujeito* significa ter um objeto”²². Temos, assim, o princípio da teoria do conhecimento do filósofo de Dantzig onde sujeito e objeto só existem em relação um ao outro, pois, já que tudo o que existe, existe enquanto representação é preciso que haja quem represente. Tudo o que se encontra no tempo e

¹⁷ MVR. §1, p. 43.

¹⁸ Schopenhauer não parte do sujeito nem do objeto, mas da representação como fato primeiro da consciência. CF, MVR. § 7, p. 80.

¹⁹ PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 39.

²⁰ Em MVR Schopenhauer afirma que “O conteúdo do princípio de razão é a forma essencial do objeto e precede a ele como tal, ou seja, é a maneira universal de todo ser-objeto. Mas, desse modo, o objeto pressupõe em toda parte o sujeito como seu correlato necessário. Sujeito que permanece sempre fora do domínio de validade do princípio referido”. §5, p. 56.

²¹ MVR. § 6, p. 62. Segundo Schopenhauer, o nosso próprio corpo, a partir do qual surge em cada um a intuição do mundo, vemos também só do lado da cognoscibilidade, logo, ele nos é somente representação.

²² MB. p, 16.

no espaço, o que resulta de causas e motivos tem uma existência relativa (*eins relatives Dasein*)²³. Tempo e espaço são as formas a priori que residem na consciência e não dependem da experiência²⁴. A respeito disso Schopenhauer afirma: “é verdade que o espaço existe apenas em minha cabeça, mas, empiricamente, minha cabeça existe no espaço”²⁵. Tempo e espaço podem ser pensados não só *in abstracto* por si e separados do seu conteúdo, mas intuídos imediatamente, isto é, conhecidos a priori pela intuição. A união espaço-tempo possibilita a causalidade, ou seja, a matéria. A matéria (*Stoff*) não existe sem a união espaço-tempo, mas esses existem independentemente da matéria. “O ser da matéria é o seu fazer-efeito”²⁶. Ela é continente de qualquer coisa material *wirklichkeit* (efetividade), assim sendo, causa e efeito é a essência da matéria²⁷. Toda matéria só existe no entendimento, para o entendimento e através dele, logo, o mundo como representação se dá no entendimento e aparece como entendimento²⁸. O entendimento passa do efeito à causa, aí o mundo aparece como intuição²⁹.

Um dos fatores que levam o filósofo a condenar as filosofias dogmáticas é o pressuposto de que a relação de causa e efeito só ocorre entre objetos e não entre sujeito e objeto e, principalmente, de que o objeto não é nem causa do sujeito nem princípio lógico do qual este é produzido, mas que ambos são termos correlatos. Segundo o filósofo, o dogmatismo realista, ao considerar a representação como efeito do objeto, quer separar representação e objeto, que no fundo são uma coisa só, e assumir uma causa completamente diferente da representação, um objeto em si independente do sujeito³⁰. Algo que para Schopenhauer é impensável, pois o objeto sempre já pressupõe o sujeito e existe como representação deste. Já o dogmatismo idealista, representado por Fichte³¹, toma o sujeito como ponto de partida, dele deduzindo o objeto. Por outro lado, o ceticismo contrapõe-se ao realismo, mas sob a mesma falsa pressuposição de que

²³ Existe em relação a, existe por e para um outro.

²⁴ MVR. §2, p. 46.

²⁵ MVR II, cap. II, p. 65.

²⁶ MVR. §4, p. 50.

²⁷ Isto é, “o ser da matéria consiste em sua atuação, que se dá através da causalidade, portanto, ela é em si mesma causalidade objetivamente percebida, e não é, portanto, nada em si mesma, pelo contrário, enquanto objeto intuído ela é mera abstração”. MVR II, cap. XVIII, p. 296.

²⁸ Cf. BRANDÃO, Eduardo. A concepção de matéria na obra de Schopenhauer. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2009.

²⁹ Só é possível uma intuição do mundo objetivo a partir da lei de causalidade, pois a intuição é assunto do intelecto, não da mera sensação, a qual está muito longe de ser intuição. Para Schopenhauer, sentir ainda não é intuir. Cf. MVR II, cap. II, p. 66.

³⁰ Cf. Cacciola, M. L. M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994, p.34.

na representação se tem todas as vezes apenas o efeito, nunca a causa, portanto conhece-se apenas o fazer-efeito (agir), jamais o ser do objeto³². Schopenhauer nos adverte tanto contra o realismo dogmático quanto contra o ceticismo argumentando que: em primeiro lugar, objeto e representação é a mesma coisa; em segundo, que o ser dos objetos é o seu fazer-efeito, logo, seu próprio agir (*Wirken*) e que exigir a existência de um objeto exterior à representação do sujeito, bem como um ser da coisa efetiva diferente do seu fazer-efeito³³, é uma contradição, tendo em vista que não existe nenhum objeto em si, pois o mundo é representação do sujeito que conhece e também que o ser das coisas é já sua efetividade. Portanto, não haveria como conhecer apenas o agir dos objetos independente do seu próprio ser, já que ambos são sinônimos. Dessa maneira, para Schopenhauer o mundo se oferece como representação, isto é, o mundo dos objetos é condicionado pelo sujeito. Sendo assim, ele afirma:

(...) objeto algum se deixa pensar, isento de contradição, sem o sujeito, temos de negar abasolutamente ao dogmático a sua explanação da realidade do mundo exterior como algo independente do sujeito. O mundo inteiro dos objetos é e permanece representação, e precisamente por isso é, sem exceção e em toda eternidade, condicionado pelo sujeito, ou seja, possui idealidade transcendental. Desta perspectiva não é uma mentira nem uma ilusão. Ele se oferece como é, representação, e em verdade como uma série de representações cujo vínculo comum é o princípio de razão.³⁴

Ao conceber uma teoria do conhecimento que não parte do sujeito nem do objeto, mas “da representação como fato primeiro da consciência”, Schopenhauer afirma que sua filosofia é diferente *toto genere* daquelas teorias que ele entende como sendo dogmáticas. Ora, no mundo como representação a forma mais essencial é a divisão em sujeito e objeto; sendo a forma do objeto as mais diversas figuras do princípio de razão, isto faz com que o mundo como representação tenha uma existência relativa. É por esse motivo que Schopenhauer afirma ser preciso procurar a essência íntima do mundo “num lado completamente outro, totalmente diferente da representação, um fato imediatamente certo a cada ser que vive”³⁵.

Se o filósofo afirma que é preciso buscar a essência íntima do mundo num outro lado, que lado seria esse? O que é o mundo além de minha representação?

³¹ MVR. § 7, p. 70.

³² Cf. MVR. § 5, p. 56.

³³ Idem. p. 57.

³⁴ Ibidem. § 5, p. 57.

³⁵ Ibidem. § 7, p. 80.

O mundo objetivo como representação não é o único, mas apenas um lado do mundo, por assim dizer o lado exterior: o mundo ainda possui um outro lado completamente diferente, a sua essência mais íntima, o seu núcleo, justamente a coisa-em-si. Este lado nós o consideramos no livro seguinte, nomeando-o conforme a mais imediata de suas objetivações, Vontade³⁶.

A partir do segundo livro de *O Mundo...*, Schopenhauer toma o mundo como Vontade. Esta Vontade, enquanto coisa-em-si, diferentemente da representação, não está submetida às modalidades de tempo, espaço e causalidade, ou seja, ela é distinta de seus fenômenos, isto é, não se apresenta sob as formas da representação. Schopenhauer diz:

Perguntamos se este 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 sua natureza. Decerto aquilo 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. Nesse sentido, não se pode alcançá-lo a partir da representação, seguindo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são as figuras do princípio de razão³⁷.

Embora a Vontade como coisa-em-si não se apresente sob as formas do fenômeno, todos os seres existentes são fenômenos desta mesma Vontade, são em essência a mesma coisa. No entanto, se o mundo pode ser tomado de duas formas, haveria um ponto de ligação entre estas duas faces de um mesmo mundo? O corpo aparece como resposta para esta pergunta, pois é o elo de ligação entre o mundo como (*als*) representação e o mundo como (*als*) Vontade. Isto se deve ao fato de que ele é tanto representação do sujeito, quanto vontade. Em outras palavras, o corpo é conhecido imediatamente pelos indivíduos, onde “todo ato verdadeiro de vontade é simultaneamente e inevitavelmente também um movimento de seu corpo”³⁸. O corpo é também o meio pelo qual conhecemos nosso querer; o conhecimento da vontade, ainda que imediato, não se separa do corpo; conseqüentemente, o corpo é condição de possibilidade para o conhecimento da vontade. Por esse motivo, conhecemos nossa vontade não como um todo, como essência, mas como corpo. Além disso, toda ação sobre o corpo é também ação sobre

³⁶ Ibidem, § 7, p.76.

³⁷ Ibidem, §17, p. 155.

³⁸ Ibidem, § 18, p. 157.

a vontade, cujo nome é dor³⁹. Nos encontramos então enquanto seres volitivos, cuja existência é atrevida infinitamente pela dor:

O mal e o sofrimento, além de serem empiricamente constatados, recebem legitimidade plena a partir da concepção da Vontade como atividade incessante que jamais encontra repouso ou satisfação⁴⁰.

A Vontade como coisa-em-si é a essência do homem, logo, somos movidos por desejos, portanto, há um primado da vontade sobre o intelecto. No capítulo XIX dos *Complementos*, Schopenhauer chega a oferecer provas que demonstram a primazia da vontade e a subordinação do intelecto, chegando até mesmo afirmar que o intelecto se cansa (*ermüdet*), enquanto a vontade é incansável (*unermüdlich*)⁴¹. Nos encontramos, por conseguinte, como portadores de um querer que nunca tem fim, onde a ausência de dor é sempre momentânea, posto que a vontade é sempre exigente e existe em nós perturbadoramente. Isso leva Schopenhauer a crer que “o súdito do querer assemelha-se a Íxion⁴² amarrado a uma roda que não cessa de girar”⁴³. Desse modo, a existência seria um pêndulo entre a dor e o tédio. Nós poderíamos suportar ou superar isto? É aí que entra a contemplação estética como fundamental na metafísica deste filósofo. Por isso, Tanner ressalta:

Diferentemente da vasta maioria dos filósofos, ele confere às artes um papel central no seu sistema. Não que um relato mais detalhado delas que o de outros filósofos ocidentais seja fornecido; não, elas constituem uma parte integrante essencial no sistema do seu pensamento⁴⁴.

³⁹ Ibidem, p. 158.

⁴⁰ CACCIOLA, M. L. M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 23.

⁴¹ MVR II, cap XIX, p. 320.

⁴² Íxion ou Ixião foi rei dos lápitas, acusado de assassinar seu sogro. Foi purificado e imortalizado por Zeus. Após tentar seduzir Hera, Zeus o enviou ao Tártaro, onde, amarrado a uma roda de fogo, está condenado a sofrer por toda a eternidade.

⁴³ MVR, § 38, P. 267.

⁴⁴ TANNER, Michael. *Schopenhauer: Metafísica e arte*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 29.

1.2. O modo de conhecimento estético: A Ideia

As coisas assim a gente mesmo
não pega nem abarca.
Cabem é no brilho da noite.
Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!
Guimarães Rosa

Pode-se considerar que a experiência estética ocupa um papel fundamental na filosofia de Schopenhauer, de modo que contemplar o belo pode vir a ser uma superação, ainda que momentânea, da vontade, portanto, da dor e do sofrimento inerentes à existência. Como confirma Safranski: “a contemplação do mundo tem de ser estética, porque está libertada dos impulsos da vontade⁴⁵”. Depois de ter tomado o mundo como Vontade e como Representação, Schopenhauer nos presenteia com sua metafísica do belo e, em meio ao caos e ao sofrimento que é já a própria vida, aparece a contemplação estética como fio de esperança na teoria do autor. Além disso, o conhecimento estético, que provém da intuição, é privilegiado por Schopenhauer em detrimento do conhecimento científico, que advém da abstração e da razão e que, por esse motivo, está submetido ao fio condutor do princípio de razão, não podendo, portanto, ser o meio pelo qual conhecemos a essência das coisas. Por conseguinte, ele diz que “o modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, o único que vale e que auxilia na vida prática e na ciência”, já o modo de conhecimento genial é “o modo apartado do conteúdo do princípio de razão⁴⁶”. O primeiro é a maneira ordinária pela qual conhecemos as coisas e o segundo é a maneira pela qual se pode conhecer a essência das mesmas.

Para quem se debruça sobre a filosofia de Schopenhauer, cabe ter claro que ele não pretendia elaborar uma teoria estética⁴⁷, mas fundar uma metafísica do belo, visto que sua preocupação concentrava-se na essência do belo, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo, quanto ao objeto que a ocasiona⁴⁸.

⁴⁵ SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011, p. 399.

⁴⁶ MB, cap.5, p. 59.

⁴⁷ “A estética ensina o caminho pelo qual o efeito do belo é atingido, dá regras às artes, segundo as quais elas devem criar o belo”. MB, cap.1, p.24.

⁴⁸ Idem.

O que exporei aqui não é estética, mas metafísica do belo; por conseguinte, peço que não se espere regras de técnica das artes isoladas. Aqui, tampouco quanto na lógica ou na ética, não se direciona a consideração para fins práticos na forma da instrução para o agir ou o exercício. Ao contrário, nós filosofamos em toda parte, isto é, procedemos de modo puramente teórico⁴⁹.

Na perspectiva do autor, a estética daria regras às artes, ensinaria o caminho a ser seguido, enquanto a metafísica do belo investigaria apenas o essencial. Em suas considerações sobre o belo, Schopenhauer afirma também que este pode ser encontrado tanto nas obras de arte, quanto na natureza, à diferença de Hegel para o qual tratar da questão do belo é fazer “filosofia da bela arte”, sendo o belo natural rebaixado⁵⁰.

Para Schopenhauer, os dois maiores filósofos do ocidente eram Platão e Kant; sendo assim, ele toma como base a teoria de ambos para fundamentar sua própria filosofia. Segundo Schopenhauer, o sentido íntimo das doutrinas de Kant e Platão, de alguma maneira, era o mesmo, pois ambos tomam o mundo visível como mero fenômeno, porém o oposto do fenômeno Kant denominou de coisa-em-si e Platão de Ideia. Apenas a estas, esses filósofos conferem o ser verdadeiro, recusando as formas gerais do fenômeno⁵¹. Considerando que Schopenhauer toma a coisa-em-si kantiana como Vontade e a partir disso torna-se o autor de uma metafísica imanente, de que modo entraria a Ideia platônica na filosofia do solitário de Frankfurt? Ela aparece justamente como objetividade adequada da vontade⁵² que constitui o em-si do mundo, sendo, portanto, o conceito central da metafísica do belo, visto que o conhecimento estético é sempre já conhecimento de Ideias. Como bem lembrou Clément: Schopenhauer compreende a estética, e a arte em geral, como conhecimento das Ideias⁵³.

Tendo em vista que na filosofia de Schopenhauer contemplar é conhecer, conhecer verdadeiramente o que é essencial, como poderíamos conhecer algo que é transitório? É por isso que ao contemplar entramos em contato com a Ideia, pois só nela há a essência íntima dos objetos, já que ela não se transforma nem perece, portanto, é imutável e independente da existência temporal dos seres individuais. Por isso, é representação independente do princípio de razão e se constitui como objetividade adequada da vontade (*adäquaten Objektität des*

⁴⁹ MB, cap.1, p. 24.

⁵⁰ Barboza, Jair. Introdução. In: SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*, p.14.

⁵¹ MB, cap.2, p. 36.

⁵² Cf. MVR, § 32, p. 242. Cf. também. MVR II, cap. XXX, p. 25.

⁵³ ROSSET, Clément. *Écrits sur Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Willens). Ambas não são a mesma coisa, mas estão intimamente conectadas. A Ideia é a Vontade na medida em que esta se tornou objeto, contudo ainda não entrou no espaço, no tempo e na causalidade. Schopenhauer afirma que:

A ideia já é objeto; a coisa em si, por seu turno, não é objeto. A Ideia, ao contrário, é necessariamente objeto, algo conhecido, uma representação; essa determinação é a única mediante a qual as duas se diferenciam. A Ideia apenas se despiu das formas mais gerais do fenômeno, todas expressas pelo princípio de razão; ou, para dizer de maneira mais correta, ela ainda não entrou nessas formas⁵⁴.

Embora Schopenhauer reconheça que, de acordo com a opinião geral, os filósofos mais divergentes sejam Platão e Kant, ainda assim ele entende que “o essencial das cosmovisões” desses pensadores seja o mesmo, posto que ambos chegam ao mesmo resultado por caminhos distintos⁵⁵. Ao comparar as teorias desses filósofos, Schopenhauer destaca os seguintes aspectos: na doutrina de Kant, tempo, espaço e causalidade não pertencem à coisa-em-si, mas somente ao fenômeno, posto que esses não passam de meras formas do nosso conhecimento. Portanto, toda pluralidade, nascer, perecer etc., cabem apenas ao fenômeno, sendo assim, tendo em vista que nosso conhecimento é condicionado pelas formas espaço, tempo e causalidade, a experiência inteira é apenas conhecimento do fenômeno, não da coisa-em-si, a qual é incognoscível na filosofia kantiana. Platão, por sua vez, diz que “as coisas deste mundo, que nossos sentidos percebem, não possuem nenhum ser verdadeiro”; só as imagens arquetípicas, de todas as coisas, ou seja, as Ideias, é que podem ser tidas como verdadeiras; a elas também não convém nascer ou perecer, mas apenas às suas cópias, já que as Ideias nunca vêm a ser e nunca sucumbem. Para Schopenhauer, na doutrina das Ideias de Platão exposta acima estaria “contido o pressuposto que tempo, espaço e causalidade não possuem significação, nem validade para as Ideias”⁵⁶. Feita essa comparação, Schopenhauer aproxima as duas teorias no aspecto da diferenciação entre o fenômeno (perecível, mutável) e a coisa-em-si, no caso de Kant ou a Ideia, no caso de Platão. E, ainda que profira que ambos não digam exatamente o mesmo, interpreta a teoria de ambos a partir do aspecto que lhe parece mais essencial e as toma emprestadas para si construindo sua metafísica imanente e metafísica do belo. Desse modo, toma a Ideia como representação independente do princípio de razão, objeto da arte, e a coisa-

⁵⁴ MB. cap. 2, p. 39.

⁵⁵ Idem, p. 33.

⁵⁶ Ibidem, p. 34,35

em-si como Vontade, conforme já citamos anteriormente. Assim sendo, tudo quanto existe é mero fenômeno dessa Vontade, que é o em-si do mundo, exceto a Ideia, uma vez que esta é a objetividade mais adequada da Vontade, apenas sob a forma de representação; uma representação, porém, mais refinada, se pudermos falar nesses termos. Por esse motivo, é através dela que fruímos o belo.

No que diz respeito à fruição do belo, Schopenhauer ressalta que o prazer sentido na experiência estética é extremamente diferente dos outros prazeres, pois contemplar o belo nada tem a ver com a satisfação de uma vontade individual. A alegria que os indivíduos sentem com suas relações pessoais e por meio de fins alcançados nada tem a ver com a alegria com o belo, mas com o que lhes é útil, agradável. A alegria com o belo, no entanto, é da ordem do conhecimento, exclusivo e puro, sem que os objetos do conhecimento tenham relação com nossos fins pessoais. Portanto, a alegria com o belo é inteiramente desinteressada. Na filosofia de Schopenhauer, tal como na de Kant, belo é o que agrada, independente de todo interesse⁵⁷. No entanto, para Schopenhauer, o belo é de natureza objetiva, e não subjetiva, tendo, por sua vez, de ser belo independentemente da vontade ou do interesse dos indivíduos. Por esse motivo, ele pode ser encontrado nas Ideias e não nas formas mais gerais do fenômeno.

Segundo Schopenhauer, o conhecimento é sempre objetivo, isto é, não existe para tal ou qual indivíduo, mas para o sujeito em geral. Desse modo, o belo pode ser conhecido de acordo com a capacidade (*Fähigkeit*) que cada um possui para acessá-lo⁵⁸. Além disso, o modo de conhecimento estético não pode ser comunicado por doutrinas e conceitos⁵⁹, mas apenas por obras de arte, não podendo ser conhecido de modo abstrato⁶⁰, mas só intuitivamente. É através da intuição que chegamos a conhecer as Ideias, mas cabe a ressalva de que as Ideias não são objetos do pensamento (*Gedankending*), elas encontram-se no mundo intuitivo e são conhecidas pelo sujeito por meio da contemplação. Como afirmamos anteriormente, o conhecimento existe para um sujeito em geral, então, para contemplar, é preciso que haja uma

⁵⁷ Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁵⁸ De acordo com isso, Schopenhauer, de certa forma, possui uma teoria estética democrática, uma vez que todos possuem capacidade de contemplação estética, exceto o *filisteu* (homem sem necessidades espirituais), desprovido de capacidade estética, sem ímpeto para a fruição estética. Cf. SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria de vida*. cap. II, p. 46. Retomaremos essa problemática no cap. 2 do presente trabalho.

⁵⁹ O caráter não conceitual do belo já aparece em Kant. Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 56.

⁶⁰ Para Schopenhauer, o conhecimento abstrato é de ordem científica, o conhecimento genial, isto é, artístico, é sempre intuitivo. Cf. MB, cap.7 “Oposição entre ciência e Arte”, p. 59.

mudança prévia no sujeito, isto é, é preciso deixar de ser indivíduo, portador de vontade, para passar a ser *puro sujeito que conhece*, destituído de vontade. Só assim se chega a conhecer, verdadeiramente, as Ideias.

Então, para haver contemplação, é preciso que haja uma transição do conhecimento comum, que concebe coisas isoladas, para o conhecimento da Ideia. Mas isso não ocorre sempre e, além disso, parece ocorrer de modo espontâneo. Quando contemplamos, é como se estivéssemos sob um estado de graça. A contemplação é sempre um perder-se no objeto⁶¹, esquecer-se de si mesmo e permanecer serenamente na fruição do belo de maneira clara e objetiva. Schopenhauer diz:

Para conceber [*Auffassun*] uma Ideia [*Idee*] e permitir a sua entrada em nossa consciência, precisamos de uma mudança em nós mesmos, a qual pode ser tomada também, como um ato de autonegação [*Akt der Selbstverläugnung*]. Desse modo, consiste em que o conhecimento se afaste totalmente de nossa vontade e, assim, deixando totalmente fora de vista a promessa preciosa que lhe foi confiada, considere as coisas como se elas nunca pudessem, de nenhum modo, dizer respeito à vontade. Pois, só assim é que o conhecimento se torna espelho puro [*reinen Spiegel*] do ser objetivo das coisas. Um conhecimento assim tão condicionado deve ser o fundamento de toda genuína obra de arte, bem como a sua origem. A mudança no sujeito necessária para isso, apenas porque consiste na eliminação de todo querer, não pode prosseguir a partir da vontade e, portanto, não pode ser um ato arbitrário de vontade, ou, por outras palavras, não pode persistir em nós.⁶²

As Ideias são tão importantes na contemplação estética, pois apenas a elas Schopenhauer atribui realidade propriamente dita; para adquirirmos uma intelecção profunda da essência do mundo, segundo o autor, é preciso que saibamos diferenciar as Ideias de seus meros fenômenos. Somente quando somos capazes de realizar essa diferenciação é que aprendemos “a reconhecer onde reside o essencial, só assim não nos deteremos como a maioria tola, no fenômeno, tomando esse como essencial”⁶³. Deste modo, o essencial está nas Ideias, enquanto

⁶¹ Alexis Philonenko nos diz que o sujeito e o objeto se confundem a tal ponto, que não se pode separar um do outro. Este êxtase é para Schopenhauer o triunfo da Ideia, que doravante vale somente por si, como objetividade imediata e adequada da vontade. Cf. PHILONENKO, A. *Une Philosophie de La Tragédie*. Paris: Vrin, 1999, p. 123.

⁶² MVR II, cap. XXX, p. 19.

⁶³ MB, cap. 4, p. 51.

que os fenômenos, meras objetivações da Vontade são inessenciais e residem apenas no conhecimento do indivíduo, tendo realidade apenas para este. Além de expor o sentimento do belo, Schopenhauer também vai trazer à tona a noção de sublime, como veremos a seguir.

1.3. Os sentimentos do Belo e do Sublime

Tanto a noção de belo quanto a de sublime na teoria Schopenhaueriana tem por base, não pela primeira vez, a filosofia kantiana. Em razão disso, nos parece importante retratar esses conceitos tais como aparecem na obra de Schopenhauer comparando-os brevemente com a teoria kantiana, atravessando também essas mesmas noções na filosofia de Schiller que, tal como Schopenhauer, parece ter dialogado, à sua maneira, com Kant. Em 5 de março de 1791, Schiller escreve uma carta à Gottfried Körner e menciona ter obtido um exemplar da *Crítica da faculdade de julgar*; embora tenha se mostrado um pouco hesitante quanto aos escritos filosóficos, no ano seguinte escreve novamente ao amigo para lhe informar sobre sua dedicação à filosofia kantiana e dizer que não vai desistir dela enquanto não a compreender⁶⁴. Schopenhauer, por sua vez, na *Crítica da filosofia Kantiana* destaca a importância do pensamento kantiano: “As obras de Kant não precisam do meu fraco discurso em seu louvor, mas elas mesmas louvarão eternamente seu mestre e, mesmo que talvez não vivam em letra, com certeza viverão em espírito sobre a face da terra”⁶⁵.

Durante a modernidade houve um amplo debate sobre as noções de belo e sublime, questões que certamente inquietaram muitas cabeças da época. Os debates em torno da questão do sublime começaram a partir da tradução de um tratado antigo, pouco conhecido, de Cássio Longino, um retórico romano do século III. d.C., feita por Boileu. “O que o autor chama de sublime é, em primeiro lugar, o ponto mais alto e a excelência do discurso. O adjetivo sublime caracteriza, portanto, certas passagens de Homero, Demóstenes ou Platão”⁶⁶. A tradição posterior passará a chamar de “sublime” os fenômenos da natureza, ao invés de obras humanas. Essa tradição se desenvolve ao longo do século XVIII, na Inglaterra, e depois na Alemanha. Um dos

⁶⁴Cf. VIEIRA, Vladimir. “Os dois sublimes de Schiller” in SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autentica, 2011, pág. 9.

⁶⁵MVR I, *Crítica da filosofia kantiana*, p. 524.

⁶⁶SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e a atualidade do sublime” in SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autentica, 2011, pág. 80.

primeiros trabalhos ingleses a dissertar sobre o tema é *O progresso e a reforma da poesia moderna*, publicado em 1701 por John Dennis; porém, é com o texto escrito em 1712 por Joseph Addison, que se percebe nitidamente a passagem do sublime da arte para a natureza. Edmund Burke adota essa ideia de Addison em sua obra *Investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, com data de 1757⁶⁷. Segundo Burke, o sentimento do sublime é um desprazer que proporciona prazer somente se o observador está em segurança; esse sentimento opõe-se ao prazer ocasionado por coisas belas, que é denominado por ele de prazer positivo⁶⁸. Burke é justamente um dos principais autores ingleses com os quais Kant dialoga na *Crítica da faculdade do juízo* a respeito das noções do belo e do sublime, procurando solucionar os impasses da discussão precedente⁶⁹.

Devido ao fato de Kant ter influenciado Schopenhauer, autor central dessa pesquisa, bem como anteriormente Schiller, exporemos aqui os conceitos desses três autores para que se possa compreender melhor o que Schopenhauer recupera e o que ele recusa nas concepções do belo e do sublime, além disso, parece bastante enriquecedor para o trabalho; porém, cabe esclarecer que Schopenhauer não teria sido influenciado por Schiller, portanto, o que pretendemos fazer aqui é expor como interpretações da teoria kantiana podem resultar em teorias distintas, que, talvez, em algum ponto se encontrem; por esse motivo, contrastaremos as concepções desses filósofos.

1.3.1 O Belo e o Sublime em Kant

Segundo Kant, “gosto é uma faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação da complacência ou descomplacência independente de todo interesse”⁷⁰. Aquilo que é agradável ou bom certamente é da ordem do interesse, por esse motivo, não poderíamos dizer que algo é belo apenas porque apraz tal ou qual pessoa. Como poderíamos saber se algum objeto é realmente belo, se nos basearmos meramente em juízos do que é agradável ou bom? Para Kant, o belo é o que agrada desinteressadamente, ou seja, não depende de interesse e tem de

⁶⁷ SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e a atualidade do sublime” in SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pág. 80.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Ibidem, pág. 83.

⁷⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 55.

ser universal, tem de ser universalmente reconhecido como belo, porém, não por meio de conceitos. Sobre isso Kant afirmara:

Mas de conceitos essa universalidade tampouco pode surgir. Pois conceitos não oferecem nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer (exceto em leis práticas puras, que, porém, levam consigo um interesse, semelhante ao qual não se encontra em nenhum juízo ligado ao gosto puro). Consequentemente, se tem de atribuir ao juízo de gosto, com a consciência da separação nele de todo interesse, uma reivindicação de validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos, isto é, uma reivindicação de universalidade subjetiva tem que estar ligada a esse juízo⁷¹.

Têm-se então as duas faces do juízo de gosto: ele é universal e subjetivo, pois o belo aspira a uma concordância geral dos judicantes. Esta universalidade se determina no acordo livre e indeterminado entre a imaginação e o entendimento, pois a universal comunicabilidade subjetiva das representações num juízo de gosto, devendo produzir-se sem supor um conceito determinado, outra coisa não pode ser senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento⁷². À concordância universal, pressuposta num juízo de gosto, Kant chama de senso comum estético, determinado só por sentimentos e não por conceitos; por esse motivo, não há nada de objetividade no belo, mas de subjetividade, pois o prazer com o mesmo não depende do objeto, mas do acordo deste com as faculdades cognitivas.

Enquanto o belo é um prazer superior onde não há participação da razão, mas do entendimento e da imaginação, o sublime é um desprazer superior e o sentimento deste depende da razão. Na analítica do sublime, Kant afirma que o belo e o sublime se parecem na medida em que aprazem por si só e ambos pressupõem um juízo de reflexão⁷³. No entanto, há diferenças entre ambos. Essas diferenças são: o belo está ligado à limitação, à forma do objeto, já o sublime está ligado ao ilimitado, incomensurável. No primeiro a complacência está ligada à representação da qualidade, no outro, porém, à da quantidade. Além disso, no belo há uma promoção da vida, ele é atrativo; o sentimento do sublime é um prazer que surge indiretamente e é produzido pelo sentimento de momentânea inibição das forças vitais. Portanto, a complacência no sublime

⁷¹ Idem, p. 56.

⁷² Ibidem, p. 58 e 59.

⁷³ Ibidem, p. 90.

contém um prazer negativo⁷⁴. Não obstante, do fundo do desacordo entre as ideias da razão e a impossibilidade de suas representações por parte da imaginação, ocorre o acordo⁷⁵. Dessa contradição, vivida entre a solitação da razão e a capacidade da imaginação, surge um acordo no momento em que a razão descobre que a totalidade não é um atributo da natureza, e sim dela própria. No sublime, o sujeito toma consciência desse poder da razão de ultrapassar toda a medida dos sentidos.

Kant divide o sublime em matemático e dinâmico. O sublime matemático diz respeito àquilo em comparação com o qual tudo é pequeno, ou seja, uma grandeza por si só. Como exemplo desse tipo de sublime Kant cita a estupefação que sentiríamos ao entrar na igreja de São Pedro em Roma, pois se trata de um sentimento de inadequação da imaginação à exposição da ideia de um todo, no que a faculdade de imaginação atinge o seu máximo⁷⁶. Como exemplo de sublime dinâmico teríamos a natureza representada como aquilo que nos causa medo. A natureza nesse caso como poder (*Macht*) que não possui nenhuma força (*Gewalt*) sobre nós é considerada sublime dinamicamente. A saber, quando nos deparamos com nossa limitação na incomensurabilidade da natureza ou algo desse gênero, quando algo é mais terrível quanto mais atraente for e mesmo assim conseguirmos estar em segurança e contemplá-lo, aí teremos o sublime dinâmico. Quando diante de vulcões, tempestades, rochedos audazes etc. que tornam nossa resistência insignificante, permanecemos atraídos, temos aí objetos sublimes, visto que elevam a fortaleza da alma e permitem descobrir em nós nova capacidade de resistência⁷⁷. Disso resulta que o belo em Kant apraz espontaneamente e sem nenhum interesse e o sublime apraz imediatamente por sua resistência contra os sentidos. Enquanto que para Kant a elevação que ocorre tanto no sublime dinâmico quanto no matemático dependem da razão, para Schopenhauer a razão não deve intervir nas questões do belo e do sublime, uma vez que estes são da ordem da intuição. A experiência estética depende de um sujeito e diz respeito ao conhecimento de um sujeito cognoscente que vivencia o sentimento do belo (*Gefül des Schönen*) e o sentimento do sublime (*Gefül des Erhabenen*) e isto, apartado do princípio de razão.

⁷⁴ Ibidem, p. 90.

⁷⁵ Ibidem, p. 103.

⁷⁶ Ibidem, p. 98.

⁷⁷ Ibidem, p. 90, 106 e 107.

1.3.2 O Belo e o Sublime em Schopenhauer

Apresentadas as considerações schopenhauerianas sobre o belo na seção anterior, vimos que ele só é atingido de maneira intuitiva; sua essência está na Ideia e só quem pode conhecê-lo/contemplá-lo é o *puro sujeito do conhecimento*, pois o belo não diz respeito ao gosto de determinados indivíduos. Também vimos que sua fruição ocorre de modo espontâneo e sereno. Isto acontece quando um objeto subtrai por inteiro nosso conhecimento da própria vontade e seus fins, ou, por uma disposição interna, de o conhecimento livrar-se do serviço da vontade. Além disso, Schopenhauer encontra uma solução estética para as dores do mundo, onde contemplar o belo é superar a vontade e, portanto, o sofrimento.

Ao lado do conceito do belo e intimamente ligado a ele, vem o conceito de sublime (*Erhabenen*) na metafísica schopenhaueriana. Enquanto o sentimento do belo é sereno e mais “estável”, o sentimento do sublime é mais grave, pois somos tomados pelo belo sem luta e imediatamente a vontade é suprimida; no sublime, ao contrário, as figuras de contemplação são hostis a nossa vontade:

O que diferencia o conceito de belo do conceito de sublime é o aspecto subjetivo da relação com o objeto contemplado. A beleza do objeto apresenta uma índole facilitadora que permite a contemplação sem resistência, o que produz uma forma de satisfação caracterizada pela alegria serena e desconectada dos alvos individuais do querer. Tal passagem da servidão da Vontade para a contemplação desinteressada é imperceptível, e, portanto, involuntária⁷⁸.

Isto porque é mais fácil pôr-se no estado de puro intuir quando os próprios objetos se acomodam a esse estado. Para Schopenhauer, sobretudo a natureza tem esse poder, pois desperta a contemplação mesmo nos homens mais insensíveis⁷⁹. Embora o sublime tenha também uma orientação objetiva, o sentimento do sublime é de ordem subjetiva, pois se trata de uma elevação

⁷⁸ FONSECA, Eduardo Ribeiro. *O sentido da noção de sublimação na filosofia de Schopenhauer*. Revista Voluntas: estudos sobre Schopenhauer – 2º semestre 2010 – Vol. 1 – Nº 2 – ISSN: 2179-3786 - pp. 68-88.

⁷⁹ MVR, § 39, p. 272.

(*Erhebung*) do indivíduo perante a ameaça de aniquilamento ou algo dessa ordem. A respeito disso, Schopenhauer esclarece:

Em grau ainda maior o sentimento do sublime pode ser ocasionado pela natureza em agitação tempestuosa. Semi-escuridão e nuvens trovejantes, ameaçadoras. Rochedos escarpados, horríveis na sua ameaça de queda e que vedam o horizonte. Rumor dos cursos d'água espumosos. Ermo completo. Lamento do ar passando pelas fendas rochosas. Aí aparece intuitivamente diante dos olhos a nossa dependência, a nossa luta contra a natureza hostil, a nossa vontade obstada; porém, enquanto as aflições pessoais não se sobrepõem e permanecemos em contemplação estética, é o puro sujeito do conhecer quem mira através daquela luta da natureza, através daquela imagem da vontade obstada, para apreender de maneira calma, imperturbável, incólume (*unconcerned*), as Ideias exatamente naqueles objetos que são ameaçadores e terríveis para a vontade. Precisamente nesse contraste reside o sentimento do sublime⁸⁰.

Desse modo, há sempre como que um embate de forças dentro de nós mesmos quando nos deparamos com o objeto que é desfavorável à nossa vontade. E, só quando conseguimos nos elevar acima da perturbação causada por esse objeto e contemplá-lo serenamente é que teremos definitivamente experienciado o sublime (*Erhabenheit*). De acordo com Julian Young, o sentimento do sublime é aparentemente paradoxal, um deleite do terrível. Quando conseguirmos entender o que há de terrível no sublime e por que sua contemplação produz um estado de êxtase, teremos entendido a natureza do sublime⁸¹.

Schopenhauer segue a expressão kantiana⁸² e também divide o sublime em dinâmico e matemático. No primeiro caso trata-se de um poder ameaçador que suprimiria qualquer resistência. No segundo caso trata-se da grandeza de objetos incomensuráveis, diante dos quais o corpo humano seria reduzido a nada⁸³. Como exemplo do sublime dinâmico poderíamos citar uma tempestade, trovões, o mar revolto, entre outras coisas; já como exemplo do sublime matemático teríamos um objeto incomensurável, tal como um céu estrelado ou as pirâmides do Egito. Portanto, o sentimento do sublime nasce do contraste da insignificância e dependência de nosso si-mesmo como indivíduo, fenômeno da Vontade. E não só o nosso sentimento é sublime, mas o objeto que o ocasiona também se torna sublime.

⁸⁰MVR, § 39, p. 277.

⁸¹Cf. YOUNG, J. *Schopenhauer*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005, p. 116.

⁸²Schopenhauer diz seguir apenas a nomenclatura e a divisão, não a mesma explanação kantiana desses conceitos.

⁸³Cf. MB, cap. 9, p. 104.

Apresentada a teoria de Schopenhauer, passaremos agora para a noção de sublime na filosofia Schilleriana.

1.3.3 O Sublime em Schiller

Em sua obra *Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas (Vom Erhabenen: Zur weitem Ausführung einiger kantischen Ideen)*⁸⁴, Schiller denomina sublime “um objeto cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade”⁸⁵. Por esse motivo, o sublime nos proporciona a sensação de dependência enquanto seres naturais frente aos fenômenos e a nossa independência enquanto seres racionais, capazes de nos elevarmos acima da ameaça. Enquanto seres sensíveis, sentimos dois impulsos fundamentais: o de exprimir nossa existência, de ser atuantes, isto é, de ter representações, por essa razão, possuímos impulso de representação ou impulso de conhecimento. Em segundo lugar, possuímos o impulso de conservar nossa existência, o qual se denomina impulso de autoconservação. O primeiro remete ao conhecimento e o segundo remete a sentimentos, percepções internas da existência.

Através dos impulsos que sentimos enquanto seres sensíveis, permanecemos dependentes da natureza de duas formas, mas, através da nossa racionalidade mantemos duas formas de independência. A primeira dependência que sentimos em relação à natureza é quando não temos condições para atingirmos conhecimento; a segunda, quando a natureza é contrária às condições nas quais podemos conservar nossa existência⁸⁶. Porém, de alguma maneira podemos nos libertar dessa dependência por meio do uso da razão e experienciar dois tipos de independência, as quais são: atravessar as condições naturais e pensar mais do que conhecemos; a outra, quando somos capazes de ultrapassar as condições naturais e contradizer nosso apetite através da nossa vontade. Desse modo, o dramaturgo divide o sublime em teórico e prático, neste sentido, o sublime teórico equivale ao sublime matemático kantiano e o sublime prático equivale ao sublime dinâmico. Portanto, quando a partir da percepção de um objeto experimentamos a independência diante da natureza e pensamos mais do que conhecemos, temos o sublime teórico

⁸⁴ Cf. SCHILLER, Friedrich, *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

⁸⁵ Idem, p. 21.

⁸⁶ Ibidem, p. 23.

e, quando frente a um objeto experimentamos a independência de nossa vontade, temos o sublime prático, um sublime do modo de pensar (*Gesinnung*)⁸⁷.

O sublime teórico contradiz o impulso de representação e o prático, por sua vez, o de conservação. Eles se diferenciam, pois o primeiro está em conflito com as condições de conhecimento, ao passo que o último está em conflito com as condições de nossa existência. Schiller os exemplifica:

Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura. Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer. (...) Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é o exemplo do segundo⁸⁸.

No entanto, existem mais diferenças entre o sublime teórico e o prático, estas diferenças dizem respeito à intensidade e ao interesse. O sublime prático possui preponderância tanto em intensidade quanto em interesse, porque nossa sensibilidade é interessada frente ao objeto temível de modo diferente do que ocorre com o objeto incomensurável, pois o impulso de autoconservação sempre fala mais alto do que o impulso de representação. Justamente porque o objeto temível afeta mais nossa natureza sensível. No entanto, o que está em jogo para Schiller, é ser afetado pelo objeto, mas conseguir racionalmente estar acima dele, o que não quer dizer que o controle comum do homem sobre a natureza, como domar um cavalo indomável, por exemplo, seja uma experiência estética, certamente para Schiller isto não poderia receber o status de sublime. Além disso, ainda que o objeto seja temível e a autoconservação seja ameaçada, o mesmo não deve nos despertar temor efetivo, pois quando estamos ameaçados de fato, raramente se tem uma elevação a ponto de ser possível um ajuizamento estético⁸⁹, uma vez que são coisas distintas observar o mar revolto estando na praia e fazer o mesmo estando dentro do navio que está sendo destruído por ele⁹⁰.

⁸⁷Ibidem, p. 23.

⁸⁸Ibidem, p. 25.

⁸⁹ Nesse sentido, Schiller é bastante kantiano, pois, para Kant: “é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério”. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 107.

⁹⁰ Cf. SCHILLER, Friedrich, *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte Autêntica, 2011, p. 32.

Depois de esclarecer o que é o sublime prático e a sua intensidade, Schiller divide a representação do sublime em três aspectos: “I. a representação de um poder físico objetivo; II. a representação da nossa impotência física subjetiva; III. a representação de nossa supremacia moral subjetiva”⁹¹. Esses são os três componentes essenciais para a representação do sublime, é a partir deles que se funda a distinção do sublime do poder entre sublime de modo contemplativo e sublime de modo patético. São sublimes de modo contemplativo os objetos que se mostram para nós não mais do que como um poder da natureza superior ao nosso, além disso, nos permitem escolher se queremos fazer aplicação disso para o nosso estado físico ou moral. São contemplativos porque não tomam o ânimo de forma violenta, assim podemos ficar em estado de tranquila contemplação. Na verdade, o sublime contemplativo depende, na maioria das vezes, da própria atividade do ânimo, a natureza apenas oferece o objeto como poder. Já no sublime patético, o objeto nos é dado objetivamente como um poder pernicioso para o homem, ele se expressa de modo hostil, situação na qual a imaginação não consegue estar livre, pois o sofrimento efetivo não permite juízo estético, mesmo a dor compassiva seria agressiva para a nossa sensibilidade e ela prevalece sobre toda fruição estética. Só se tem o sublime patético quando a representação do sofrimento alheio está ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna. De modo que ainda que eu me compadeça do sofrimento do outro, o sentindo como se fosse o meu próprio, tenho de me diferenciar do sujeito que sofre, o sofrimento dele não pode ser elevado até o meu sofrimento efetivo, a solidariedade deve permanecer dentro dos seus limites estéticos. Destarte, para que seja sublime patético é preciso uma representação vivaz do sofrimento, de modo a despertar o afeto compassivo e, em segundo lugar, uma representação da resistência contra o sofrimento, que chame à consciência a liberdade interna do ânimo, isto é, o objeto é patético quando nos afeta de tal forma, mas será também sublime quando for despertada a nossa elevação⁹².

Schiller segue bem os passos de Kant, mas agora com uma noção de sublime contemplativo e sublime patético que lhe é própria. De um lado, aproxima-se de Kant por manter ainda a ideia de uma elevação racional na experiência do sublime, afastando-se, por conseguinte, de Schopenhauer. Depois, afasta-se mais ainda do filósofo de Frankfurt, na medida em que trata da compaixão apenas na medida em que ela não atrapalhe a experiência estética, o que passa

⁹¹ Idem, p. 40.

⁹² Ibidem, p. 51.

bem longe do fundamento da moral Schopenhaueriana. Além do mais, Schiller fala do sentimento do sublime quando a ameaça, o sofrimento são meras ilusões, mas não nos afetam efetivamente, enquanto Schopenhauer fala de uma experiência real do puro sujeito que conhece. Encontramos todas essas diferenças, embora as concepções de ambos se encontrem no que diz respeito às noções de sublime dinâmico e matemático (denominados por Schiller de prático e teórico), também se encontram, tendo em vista terem como ponto de partida a filosofia kantiana.

1.4 A Hierarquia das Artes

Após dissertar sobre o conceito de metafísica do belo e esclarecer o que seria em sua filosofia as noções de belo e sublime, Schopenhauer trata das artes isoladamente e expõe suas maneiras de fazer efeito, com o intuito de conferir à metafísica do belo “mais clareza e completude”⁹³. Para Schopenhauer, a arte é o meio pelo qual os artistas nos comunicam as Ideias, como que emprestando seus olhos. Ao produzir uma hierarquia das artes, o filósofo expõe como cada arte expressa determinadas Ideias. Vamos trazer à luz aqui apenas algumas artes contidas na hierarquia schopenhaueriana, tendo em vista que ela não é a discussão central da nossa pesquisa.

Arquitetura

A primeira arte listada nessa hierarquia é a arquitetura, isto porque a estética da arquitetura é considerada pelo autor como dos mais baixos graus de objetivação da Vontade⁹⁴. A arquitetura permite duas considerações distintas: por um lado ela é utilitária, serve à necessidade, tendo em vista que nos proporciona teto e abrigo. Portanto, ela está a serviço da Vontade, uma vez que não serve ao conhecimento propriamente dito, mas à vontade humana. Contudo, a arquitetura também se apresenta, por outro lado, como bela arte, na medida em que serve apenas ao conhecimento. Enquanto bela arte, o fim estético da arquitetura é “trazer para a mais clara intuição as Ideias que constituem os graus mais baixos de objetividade da Vontade, ou seja, gravidade, coesão, resistência, dureza, as qualidades gerais da pedra”⁹⁵. Resumidamente, o tema

⁹³ Cf. MB, cap, 10, p. 126.

⁹⁴ MVR II, cap, XXXV, p. 77.

⁹⁵ Cf. MB, cap, 11, p. 129.

estético da arquitetura seria a luta entre gravidade e rigidez, sua empreitada seria permitir que essa luta apareça de maneira diversificada; Schopenhauer acrescenta:

Para ter sucesso nessa tarefa, ela priva aquelas forças indestrutíveis que se exteriorizam no ser da matéria (gravidade e rigidez) do caminho mais curto de satisfação de seu esforço, retendo-as por um desvio, renovando e instigando a luta, e com isso o esforço inesgotável de duas forças originárias se torna visível de forma diversa. (...) Imaginemos uma vez que a massa inteira da matéria, na qual se baseia um edifício, fosse abandonada a si mesma e sua inclinação originária. O que ela exporia? Um mero amontoado, que se teria ligado tão fixa e densamente ao solo, ao corpo da terra, quanto fosse possível, pois este o constringe incessantemente a *gravidade*, a qual é aqui o grau de aparição da Vontade; porém, a rigidez, também objetividade da Vontade, contrapõe-se, enfrenta a gravidade, impede que a matéria se desfaça, como faria caso fosse fluida em vez de rígida. A arquitetura, no entanto, traz a luta entre gravidade e rigidez a uma exteriorização mais visível ainda que no amontoado.⁹⁶

Em outras palavras, a arquitetura exige um convencimento da perfeita conformidade entre suspensão e peso, a ordenação das colunas expressa justamente isso de modo mais puro, desse modo, a regra estética é: “toda sustentação deve ter peso correspondente, todo peso deve ter uma sustentação manifestamente suficiente, a proporção entre sustentação e peso sendo sempre determinada por esse fim imediato”⁹⁷. Entretanto, Schopenhauer adverte que a beleza de um edifício, por exemplo, encontra-se na finalidade de cada parte, “não na finalidade estabelecida em vista da determinação humana, para a finalidade arbitrária do construtor”. Ao lado da luta entre rigidez e gravidade, repousa também o segundo fim da arquitetura, isto é, uma vinculação especial com a luz, “todo belo edifício aparece duplamente belo se for visto à plena luz do sol e tiver como pano de fundo o céu azul”⁹⁸; por essa razão, nas obras de arquitetura sempre se leva em conta sua posição geográfica, por causa do efeito da luz; segundo Schopenhauer, o segundo fim da arquitetura como bela arte é explanar a luz segundo a sua essência.

A arquitetura está intimamente vinculada com as artes plásticas e à poesia, já que não fornece uma cópia, mas a ideia. Através das artes plásticas e da poesia o artista nos empresta seus olhos para enxergarmos a Ideia que este apreendeu. Já o arquiteto permite que o espectador olhe com seus próprios olhos para o objeto e facilita ao espectador a apreensão da

⁹⁶ Idem, p. 130.

⁹⁷ Ibidem, p. 130.

⁹⁸ Ibidem, p. 143.

Ideia⁹⁹. A arquitetura se mostra de forma um tanto contraditória se a considerarmos através da perspectiva de Schopenhauer, pois, por um lado, ela tem uma grandiosidade estética, por outro, ela está limitada as exigências da utilidade e da necessidade, o que, de certa maneira, pode ser proveitoso, uma vez que para Schopenhauer, a arquitetura não conseguiria se manter à custa de fins apenas estéticos¹⁰⁰.

Jardinagem

Se Schopenhauer compreendia a arquitetura como um dos graus mais baixos de objetividade da Vontade, compreende, por sua vez, que os graus que estão acima destes são fornecidos pela natureza vegetal; uma das artes que se ocupa com suas Ideias é a jardinagem, na medida em que coloca o objeto diante do espectador facilitando-lhe assim a apreensão destas Ideias. Todavia, Schopenhauer faz a ressalva de que só parcialmente podemos incluir entre as belas-artes a jardinagem, porque seu efeito é limitado, “pois está longe de ser mestra em seu tema”¹⁰¹. Isto ocorre porque o belo na jardinagem compete quase completamente à natureza, isto é, a jardinagem mesmo pouco realiza. Além do mais, se a natureza trabalhar contra, pouco se realizará em termos de jardinagem, uma vez que essa é bastante ineficaz em face do desfavor da natureza.

Para Schopenhauer, o gosto puro e bom na jardinagem só foi descoberto verdadeiramente na Inglaterra, isso porque a jardinagem inglesa, à diferença da antiga, exhibe a natureza da melhor forma, de modo que ela exponha toda a sua beleza, portanto, ela procura posicionar o objeto favoravelmente para facilitar a apreensão das Ideias que se exprimem no mundo inorgânico e vegetal. Segundo o autor, a diferença entre os jardins ingleses e os franceses consiste no fato de que a jardinagem inglesa é objetiva, pois o fim é orientado para o objeto, enquanto na francesa haveria uma referência à intenção do dono, de modo que a natureza se encontra aí subordinada à vontade¹⁰². Dito isto, os jardins franceses seriam planejados subjetivamente e, uma vez que a experiência do belo é de ordem objetiva, os jardins ingleses seriam mais elevados do ponto de vista da filosofia de Schopenhauer.

⁹⁹ Ibidem, p. 145

¹⁰⁰ Ibidem, p. 147

¹⁰¹ Ibidem, cap. 12, p. 149.

¹⁰² Ibidem, p. 150

O tema da jardinagem é a natureza vegetal, mas, por conta do tamanho de suas realizações, ela é apenas meia arte, na concepção schopenhaueriana, uma vez que mesmo sem a interferência da arte, o mundo vegetal se apresenta praticamente em toda parte para a fruição estética. Na medida em que esse mundo vegetal for objeto da arte, se apresentará como pintura de paisagem¹⁰³.

Pintura e escultura

Schopenhauer destaca três tipos de pintura: pintura de paisagem, de animais e pintura histórica. Cabe à primeira, expressar o inorgânico e o mundo vegetal, tais como rochedos, construções, entre outros. É através da pintura de paisagem que “vemos em cada paisagem o mundo como representação em um grau significativo de objetividade da Vontade”¹⁰⁴, porém, a pintura de paisagem retrata apenas a natureza destituída de conhecimento. Por outro lado, a pintura de animais retrata a natureza que conhece, sendo assim, expõe um grau de objetivação mais elevado do que a pintura de paisagem. Ela retrata os animais, “seres que intuem, mas não pensam”. Ela exhibe animais de diversas espécies, principalmente pássaros e quadrúpedes, expondo: cavalos, animais em luta com o homem ou entre si, também pinturas de cães. No entanto, Schopenhauer nos lembra que além do conhecimento das Ideias que recebemos através da pintura, por intermédio do pintor, também:

(...) podemos recebê-lo imediatamente pela intuição puramente contemplativa das plantas e a observação de animais, e estes últimos, em verdade, em seu estado livre, natural, espontâneo. Prefiro um animal vivo a cem embalsamados: nestes falta justamente o espírito, que é, em geral, tudo em tudo. Caso se contemplem de maneira puramente objetiva as figuras variadas, raras dos animais, suas ações e movimentos, então se receberá uma lição enriquecedora do grande livro da natureza¹⁰⁵.

Isso acontece, pois é através da intuição do mundo vivo, da contemplação do mesmo que a verdadeira essência das coisas nos fala mais profundamente. Vemos na natureza os múltiplos graus e maneiras de manifestação da Vontade que é única e mesma em toda parte, em todos os seres. Todavia, só concebemos a verdadeira essência que se manifesta em cada

¹⁰³ Ibidem, p. 152.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 153.

¹⁰⁵ Ibidem, cap. 13, p. 156.

coisa quando a reconhecemos em nós mesmos, “quando aprendemos a compreender o reino animal a partir do nosso si-mesmo e também, por seu turno, nosso si-mesmo a partir do reino animal”¹⁰⁶. No entanto, para Schopenhauer, a escultura e a pintura histórica, por tomarem por objeto o homem são mais elevadas do que as demais, tendo em vista que uma arte que expõe animais, plantas, entre outras coisas, trata de Ideias inferiores do ponto de vista da representação, e expõe o caráter da espécie, nunca uma individualidade ímpar através de uma Ideia. Ao passo que, ao exporem a Ideia de humanidade, o pintor e o escultor enfrentam a dificuldade de expor o caráter do indivíduo; apesar disso, em suas artes a alegria com o belo alcança um grau bem alto, porque se trata da objetividade a mais perfeita e adequada possível, a Ideia de humanidade.

Seguindo a proposta de uma hierarquia das artes, a pintura histórica e a escultura estariam em patamares mais elevados do que a arquitetura e a jardinagem, posto que exibem uma superioridade, pois alcançam um grau maior de objetivação da Vontade; nelas o lado objetivo da alegria com o belo prepondera e o lado subjetivo é posto de lado¹⁰⁷.

Poesia

O homem com suas cadeias de ações, pensamentos e afetos é o objeto principal da arte poética, nesse aspecto, nenhuma outra arte se lhe equivale nesta realização. Portanto, a poesia, assim como a pintura histórica e escultura, também manifesta a Ideia que corresponde ao grau mais elevado de objetivação da Vontade, a exposição do homem. Embora a experiência e a história ajudem a conhecer os homens, não o faz do mesmo modo que a poesia, esta não nos oferece apenas relatos empíricos sobre a humanidade, mas ensina a conhecer *o homem*, isto é, sua verdadeira essência, o que há nele de mais próprio e íntimo. Apenas através da poesia temos exposta a profunda natureza interior do homem¹⁰⁸. Isso ocorre, segundo Schopenhauer, pois a história porta apenas a verdade do fenômeno, enquanto que na poesia encontramos a

¹⁰⁶ Ibidem, p. 157.

¹⁰⁷ Cf. MVR, § 45, p. 295.

¹⁰⁸ Para Schopenhauer, a criação do poeta advém do conhecimento da sua própria essência, isto é, da essência que se encontra em toda a humanidade, por isto, ele traz à luz tão perfeitamente os acontecimentos, ainda que não os tenha vivenciado empiricamente. Ainda, segundo o autor, Schiller conseguiu expor corretamente no campo do *Wallensein* a vida e o trabalho dos soldados, também Walter Scott, em seus *Tales of my Landlord*, descreve cenas de ladrões com verdade, sem as ter vivenciado. Cf. MB, cap. 16. P. 219.

verdade da Ideia, pois o poeta “nos mostra no espelho de seu espírito a Ideia, de maneira pura e distinta, e sua descrição é, até o detalhe, verdadeira como a vida mesma”¹⁰⁹.

O poeta pode expor a Ideia de humanidade de duas maneiras: aquilo a ser exposto é ao mesmo tempo o expositor, tal como na poesia lírica¹¹⁰, na qual o poeta intui seu próprio estado e o descreve, havendo, por esse motivo, certa subjetividade nesse gênero, ou a exposição é completamente diferente do expositor, isto é, mais objetiva, tal como idílio, mais ainda no romance, quase totalmente na epopeia, até o drama, que é o gênero mais objetivo segundo Schopenhauer. Por conseguinte, os principais gêneros mais objetivos são o romance, a epopeia e o drama¹¹¹, porque manifestam a Ideia de humanidade “pela exposição concebida correta e profundamente de caracteres significativos, e a invenção de situações decisivas nas quais eles se desdobram”. Schopenhauer elucida:

A vida do homem, como se mostra na maioria das vezes, é comparável à água, como esta se mostra na maioria das vezes em lagos e rios; mas na epopeia, no romance, no drama, caracteres significativos são primeiro escolhidos e colocados em circunstâncias nas quais todas as suas propriedades se desdobram, com isso, as profundezas da mente humana se desvelam, se tornam visíveis em ações extraordinárias, plenas de sentido. Dessa forma, a arte poética objetiva a Ideia de homem, para o qual é próprio expor-se em caracteres marcadamente individuais¹¹².

No auge da arte poética, tanto no que diz respeito à magnitude do seu efeito quanto à dificuldade de sua realização, está a tragédia. Ela é a suprema realização da arte poética, cujo objetivo é a exposição do lado terrível da vida, o sofrimento, a angústia, a miséria humana, o império da maldade, a queda dos justos e inocentes, como sempre se pode observar na humanidade mesma. A tragédia expõe o próprio mundo e miséria existencial de maneira nua e crua. Nesta, o conflito da Vontade consigo mesma, desdobrado no grau mais elevado de sua objetividade, entra em cena do modo mais assombroso, tornando claro o que há de mais essencial em cada homem, isto é, a Vontade que aparece em cada indivíduo, seus quereres egoístas, seus desejos violentos. Vontade esta que aparece em cada indivíduo de maneira mais

¹⁰⁹ MVR, § 51, p. 324.

¹¹⁰ Segundo o autor, na canção e na exposição lírica, o querer e a pura intuição encontram-se milagrosamente mesclados, conferindo a esse gênero, certo caráter subjetivo. Podemos encontrar isso nas canções imortais de Goethe, também em uma notável canção de Voss. Cf. MVR, § 51, p. 330.

¹¹² *Idem*, p. 333.

violenta ou mais branda, de modo que alguns estão presos ao sofrimento e à miséria existencial mais do que os outros e que somente alguns cheguem à luz do conhecimento, apartando-se do véu de Maia que os iludia; assim, as personagens mais nobres das tragédias, após todo o sofrimento ocasionado pelos objetos perseguidos veementemente, abdicam de todos os prazeres. Como exemplo destas personagens, Schopenhauer cita o príncipe de Calderon, ou a Gretchen no *Fausto*, ou Hamlet¹¹³.

A exposição de uma grande infelicidade é essencial à tragédia, e os poetas podem usar recursos para expor isto recorrendo a três gêneros: mediante a maldade extraordinária, o caráter responsável pela infelicidade, como Ricardo III, Iago em *Otelo*. Também mediante o destino cego, ou seja, por acaso e erro, como em *Édipo*, *Romeu e Julieta* e *Tancredo*, de Voltaire; ou, por fim, pode se tratar das relações entre pessoas que acabam por causar a maior desgraça sem se tratar de um caráter maldoso, do destino ou sem que a injustiça seja conferida exclusivamente a um dos lados. Hamlet pertenceria de algum modo a esse gênero, se for levada em conta apenas a sua relação com Laertes e Ofélia¹¹⁴, segundo Schopenhauer¹¹⁵. Passemos à última, ou, a mais majestosa das artes, a música.

A Música

Podemos dizer que a música encontra-se fora da hierarquia das artes, uma vez que esta não expressa as Ideias (os graus de objetivação da Vontade), mas a própria Vontade (coisa-em-si); enquanto as outras artes expressam a Vontade apenas mediatamente, qual seja, por meio das Ideias, a música, por sua vez, expressa a Vontade imediatamente, sem intermediários, isto porque ela ultrapassa as Ideias e todo o mundo fenomênico, justamente por isso o seu efeito é muito mais influente e intenso que o das outras artes.

Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres; no entanto, é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora

¹¹³ Cf. MB, cap. 16, p. 233.

¹¹⁴ Ofélia é uma personagem da obra *Hamlet* de William Shakespeare. É uma jovem da alta nobreza da Dinamarca, filha de Polônio, irmã de Laertes, e noiva do príncipe Hamlet que acaba se suicidando.

¹¹⁵ Cf. MVR, §51, 336.

uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo¹¹⁶.

Na medida em que a música não é cópia das Ideias tal como as outras artes, mas expressão da própria coisa-em-si, isto é, sua objetividade imediata, ela assemelha-se a Ideia, posto que a mesma Vontade se objetiva tanto nas Ideias quanto na música, embora de maneiras diferentes. Para Schopenhauer, haveria um paralelismo, uma analogia entre a música e as Ideias, cujos fenômenos são o mundo visível, de modo que ele vai comparar os tons da harmonia de acordo com os graus de objetivação da Vontade no mundo, por exemplo, a melodia, que na voz principal elevada, poderíamos reconhecer o grau de objetividade mais elevado, a vida do homem. Entretanto, essas analogias não significam que a música tenha uma relação direta com os fenômenos mundanos, pois a música não tem uma relação direta com eles, mas, ambos expressam a Vontade. A música não expressa estes fenômenos, mas tão somente a essência íntima de todos eles. Ela revela o que há de secreto nas cenas e é seu melhor comentário. Nesse sentido, “a música em seu todo é a melodia da qual o mundo é o texto”¹¹⁷. A música assemelha-se, também, à filosofia, pois ambas falam sobre o em si do mundo, cada uma ao seu modo. A música por meio de tons, melodias e a filosofia por meio de conceitos; por essa razão, Schopenhauer faz uma paródia do dito de Leibniz: “a música é um exercício oculto de filosofia, no qual a mente não sabe que está filosofando”¹¹⁸.

Após expor a importância e a essência da música, reconhecê-la como uma linguagem universal que estaria apartada de todas as outras, uma vez que não expressa cópias imperfeitas que se encontram nesse mundo, mas a própria essência mundana, Schopenhauer recomenda a todos a fruição desta arte, como modo de enobrecimento do espírito; só através dela conhecemos o que há de mais íntimo e obscuro em nós, aquilo do qual todos os seres compartilham em maior ou menor grau. Assim sendo, o filósofo recomenda a todos a audição e a execução desta arte balsâmica.

¹¹⁶ Cf. MVR, §52, 336.

¹¹⁷ MB, cap. 17, p. 234.

¹¹⁸ Idem, p. 238.

CAPÍTULO II: O DRAMA DO GÊNIO

(...) Eu sinto em mim o borbulhar do gênio,
Vejo além um futuro radiante;
Avante! – brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete – avante!
Castro Alves

A problemática do gênio perpassa a história da filosofia. Platão já mencionava traços de loucura no gênio¹¹⁹, Kant¹²⁰ já pusera a discussão em voga e outros pensadores tais como Schlegel e Novalis expressavam frequentemente as suas noções de gênio em seus fragmentos¹²¹. Ao decorrer dos anos tem inquietado algumas mentes a possibilidade da existência de um gênio ou quem ou o que seria o gênio; mesmo o senso comum se questiona se a habilidade ou o talento para desempenhar determinadas tarefas pode ser tido como indício de genialidade, outros consideram de saída que existam gênios e até os assinalam. Sem menosprezar os outros aspectos da filosofia de Schopenhauer, fomos arrebatados pelo modo como ele aborda a teoria do gênio, talvez pelo fato de ser esta tratada pelo filósofo de maneira tão elucidativa e tão condizente com aqueles que a humanidade cognominou de gênio, tal como um Van Gogh, Shakespeare e até mesmo o próprio Schopenhauer. Ademais, a abordagem schopenhaueriana é repleta de sentido dentro de sua proposta luminosa de uma metafísica do belo.

Depois de ter tomado o mundo como Vontade e Representação, Schopenhauer interpreta e vincula as filosofias de Kant e Platão chegando à noção de Ideia, que se constitui como noção essencial para compreender o que foi expresso na metafísica do belo, sobretudo no que diz respeito à contemplação estética do mundo. Tendo chegado a essa parte da obra, era preciso dizer quem seria capaz de contemplar, ou seja, apreender as Ideias. Eis que Schopenhauer traz à luz o conceito de genialidade e a admirável teoria a respeito do gênio.

¹¹⁹ Cf. MB, cap. 6, p. 76. Cf. também *Fedro*, 245a.

¹²⁰ Cf. CACCIOLA, M, L. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. Santa Catarina: Revista Etic@, vol 11, n.2, 2012.

¹²¹ Cf. SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Cf. também NOVALIS, F. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

Sendo o gênio nosso principal objeto de pesquisa, o objetivo desse capítulo é trabalhar as noções fundamentais que compõem a teoria do gênio schopenhaueriano e ratificar que o gênio vivencia um *drama existencial*, para mais tarde relacionarmos as características do gênio e o *drama* vivenciado por ele com a peça *Torquato Tasso* de Goethe.

2.1 Genialidade

Todo homem completo tem um gênio.
A verdadeira virtude é genialidade.
Schlegel

A contemplação do belo só é possível porque existe a faculdade conhecida como genialidade – capacidade que cada indivíduo possui em maior ou menor grau de proceder de maneira puramente intuitiva, de afastar-se do querer para conhecer verdadeiramente. Aquele que deixa de ser indivíduo e torna-se puro sujeito do conhecimento, correlato da Ideia; que é capaz de uma contemplação objetiva, ao invés de se deixar levar pela exigência de sua vontade, ou seja, o sujeito que de modo objetivo apreende as Ideias, não se deixando levar pela mera aparência dos fenômenos perecíveis, Schopenhauer denomina gênio:

Apenas pela pura contemplação a dissolver-se completamente no objeto é que as Ideias são apreendidas. A capacidade proeminente para esta é o gênio, somente do qual podem originar-se as obras de arte autênticas. Toda contemplação exige pura disposição objetiva, isto é, esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações; por conseguinte, a genialidade nada é senão a objetividade mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito; em oposição à subjetiva, que vai de par com a própria pessoa, isto é, a Vontade¹²².

Gênio consistiria, então, na livre ação do intelecto, ou seja, um intelecto emancipado do serviço da vontade¹²³. Através da intuição o gênio atinge alto grau de objetividade e passa a ser *puro sujeito que conhece*, apreendendo a essência mesma das coisas. Nessas ocasiões, deixa de ser meramente indivíduo. Schopenhauer, porém, adverte que mesmo os homens que não são gênios possuem a capacidade de contemplar. Em outras palavras, possuem a faculdade de

¹²² Cf. MB , cap.6, p. 60-61.

¹²³ MVR II, cap. XXXI, p. 43.

genialidade em maior ou menor grau. Por isso, eles podem contemplar a natureza e as obras de arte produzidas pelo gênio; caso não possuíssem essa faculdade de conhecimento, não seriam nem ao menos capazes de contemplar as obras de arte geniais. Longe de produzir uma estética elitista, Schopenhauer entende que a capacidade de contemplar reside em cada homem¹²⁴:

Mesmo assim essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados, do contrario seriam tão incapazes de fruir as obras de arte quanto o são de produzi-las. Noutros termos, não teriam absolutamente nenhuma receptividade para o belo e o sublime. [...] Em todos existe aquela faculdade de conceber nas coisas as suas Ideias, e, em tal conhecimento, de despir-se por um momento da sua personalidade¹²⁵.

No entanto, se o indivíduo comum possui também essa capacidade de contemplação, em que consistiria, então, a diferença entre ele e o indivíduo genial? Para Schopenhauer, ambos recebem as mesmas impressões do mundo externo¹²⁶. Não obstante, o indivíduo genial é dotado de um excedente da faculdade de conhecimento que lhe possibilita destituir-se de sua vontade e objetivamente entrar em contato com a Ideia. Como afirma Schopenhauer, no parágrafo 37 de *O Mundo*, “o gênio possui tão somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele conhecimento, o que lhe permite conservar a clareza de consciência exigida para reproduzir numa obra intencional o assim conhecido¹²⁷”. O que caracteriza o gênio é o modo intuitivo de conhecer o mundo, isto é, o gênio percebe o mundo diferente dos demais; aquilo que por vezes está diante de todos e é ignorado é justamente o que o gênio apreende profundamente. “Ver o universal no particular é sempre precisamente a característica do gênio”¹²⁸. Isto quer dizer que o objeto do gênio é a essência das coisas em geral, o que provém de sua capacidade de apreensão da totalidade completamente desvinculada de interesses egoísticos. Por isso, só o gênio produz a obra de arte autêntica¹²⁹, pois é através dela que ele nos empresta a sua visão de mundo, como que emprestando seus olhos¹³⁰ para que os outros homens possam contemplar as

¹²⁴ Exceto o *filisteu* (homem sem necessidades espirituais). Desprovido de capacidade estética, sem ímpeto para a fruição estética. Cf. ASV, cap. II, p. 46.

¹²⁵ MVR I, §37, p. 264- 265.

¹²⁶ MVR, p. 68

¹²⁷ MVR I, § 37, p. 265.

¹²⁸ MVR II, cap. XXXI, p.35.

¹²⁹ MB, cap. 6, p. 61.

¹³⁰ “Que ele possua tais olhos a desvelar-lhe o essencial das coisas, independente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio”. MVR I, § 37, p. 265.

Ideias que foram apreendidas e expressas através de suas obras. O conhecimento genial é sempre conhecimento da essência das coisas, das Ideias, por essa razão o conhecimento genial é o único que auxilia na arte¹³¹. Vale lembrar que raríssimos homens possuem o excedente da faculdade de conhecimento, logo, são poucos os gênios, enquanto que o mundo é habitado por inúmeros homens comuns. Mencionamos também aqui que o gênio nada tem a ver com uma inteligência acima do normal, nem com agudeza de espírito ou facilidade para desempenhar determinadas tarefas. Aqueles que têm facilidade para lidar com conceitos abstratos têm apenas espírito, talento, que pode levá-los a ocupar cargos tais como os de general, estadista ou a serem matemáticos, historiadores, físicos, mas não gênios, conseqüentemente não podem ser artistas, nem poetas, nem filósofos¹³², os únicos que possuem genialidade e por isso são raros:

Por conseguinte, homens inteligentes em termos práticos, espirituosos, boas cabeças são bem mais frequentes do que o extremamente raro gênio; apenas em última instância aquela índole fina da faculdade de conhecimento é como que impelida até a faculdade de conhecimento imediato, de intuição, e então só aí existe gênio¹³³.

Embora o sujeito talentoso não seja necessariamente gênio, o gênio possui também espírito e talento, visto que sua faculdade de conhecimento é de um tipo mais refinado¹³⁴. Ainda que alguns tentem denominar de gênio o homem simplesmente talentoso, Schopenhauer elucida a raridade do gênio e afirma impetuosamente que talento, erudição e espírito simplesmente não constituem genialidade. “Um erudito é aquele que estudou muito de sua época e das precedentes; já um gênio é aquele de quem sua época e as vindouras têm muito a estudar¹³⁵”. Desse modo, para Schopenhauer o termo gênio não pode ser empregado para qualquer pessoa que apresente algum talento¹³⁶, a essência íntima do gênio está no modo intuitivo de apreensão e o critério exterior para que uma pessoa possa ser denominada gênio é ter produzido uma obra atemporal e nobre, de valor indelével¹³⁷ para a humanidade.

¹³¹Cf. MB, cap.5, p. 59.

¹³² Idem, cap. 6, p. 69.

¹³³ Ibidem, p. 70.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem, p. 78.

¹³⁶ Julian Young observa que o gênio é aquele que se libertou da subjetividade, enquanto o talentoso permanece ainda no interior de uma consciência ordinária. Cf. YOUNG, J. *Schopenhauer*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005, p. 126.

¹³⁷ MVR I, §36, p. 261.

Para Schopenhauer, somente a verdadeira obra de arte é o critério de reconhecimento do gênio; mesmo que este seja incompreendido pelos seus contemporâneos, será reconhecido pelas gerações futuras¹³⁸, uma vez que terá deixado uma obra de valor inestimável para a humanidade. Ele assegura:

O gênio certifica a si mediante obras que não servem e que alegram somente uma época; porém, em todas as épocas elas possuem, em geral, um valor permanente, indelével para a humanidade, logo não podem ser coibidas e substituídas por outras, mas permanecem únicas, sem igual e por conseguinte eternamente joviais. Só uma semelhante obra **é o indicador seguro do gênio**¹³⁹; pois apenas para a humanidade inteira possui em todas as situações e em todos os tempos um valor permanente e grandioso, é mais do que uma obra humana, e será por conseguinte atribuída a um gênio¹⁴⁰.

Ademais, por ser dono de um excedente da faculdade de conhecimento, logo, possuir o domínio do conhecer sobre o querer, o gênio possui a vantagem de encontrar-se em paz muitas vezes e em estado de calma contemplação, e/ou, no momento de inspiração, quando ele está produzindo suas obras. Assim sendo, ele consegue se desatar por mais vezes da roda esmagadora do querer, o que faz com que ele tenha certa vantagem com relação aos outros homens, pois, livre da vontade, também se encontra livre do sofrimento¹⁴¹, em alguns momentos, enquanto os outros continuam súditos do querer. Schopenhauer chega a atribuir ao gênio 2/3 de intelecto contra 1/3 de vontade, já para o homem comum o filósofo dá uma fração de 1/3 de

¹³⁸Vale destacar as seguintes passagens: “Assim, ele não pode andar de mãos dadas com o curso regular da cultura encontrado na atualidade, pelo contrário, ele lança suas obras longe, para o caminho em frente (assim como o imperador que, entregando-se à morte, arremessa sua lança contra o inimigo).” MVR II, cap. XXXI, P. 50.

“Qualquer um que deseje experimentar a gratidão de seus contemporâneos deve se manter no mesmo passo em que eles estão. Mas deste modo, nada grandioso jamais é produzido. Qualquer um que pretenda, portanto, adquirir este dever, direciona seu olhar para a posteridade e confidentemente elabora seu trabalho para as futuras gerações.” PP § 57, vol. 2, p.77.

¹³⁹Grifo nosso. Ocorre-nos a seguinte questão: que o gênio seja aquele que produz a obra de arte autêntica parece-nos viável e que essa obra seja o indicador seguro do gênio também, porém, será que não haveria um gênio cuja obra foi destruída ou se perdeu no tempo sem que os outros homens chegassem a ter contato com ela?! Por esse motivo, ele deixaria de ser gênio ou apenas não seria reconhecido pelos outros como tal? Afora isso, haveria a possibilidade de existir um gênio apenas em potencial, ou seja, um gênio que tenha a capacidade de produzir a obra, mas que por algum motivo não a produziu? Para Schopenhauer parece que não, mas caberia investigar melhor; além do mais, como saberíamos que existiu tal gênio apenas em potência?

¹⁴⁰MB, cap. 6, p. 77.

¹⁴¹Para Schopenhauer, “todo querer nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento”. Cf. MVR I, §38, P. 266.

intelecto contra 2/3 de vontade¹⁴². Por esse motivo o gênio teria o intelecto mais emancipado do serviço da vontade, podendo afastar-se do querer e entranhar-se da essência das coisas. Além disso, um elemento essencial ao gênio é a fantasia, posto que ela lhe possibilita enxergar para além do que aflora na realidade e em sua experiência pessoal. Ela é imprescindível, pois com o auxílio da fantasia o gênio pode não só deter as Ideias que chegaram até ele, mas construir todo o resto¹⁴³. É através da fantasia que o gênio cria o que não surge para ele prontamente, enxerga “não o que a natureza formou, mas o que se esforçava por formar¹⁴⁴”. A fantasia expande a visão do gênio tanto em termos de qualidade quanto de quantidade, por esse motivo, Schopenhauer afirma que:

(...) A fantasia serve ao gênio para ampliar seu círculo de visão para além dos objetos que se oferecem à sua pessoa na realidade, tanto segundo a quantidade quanto a qualidade. Por conseguinte, a força incomum da fantasia é companheira, até mesmo condição do gênio¹⁴⁵.

Consequentemente podemos depreender que, além de possuir uma faculdade de conhecimento acima do comum, o gênio também tem uma força incomum da fantasia. No entanto, vale esclarecer que para Schopenhauer, apenas a capacidade de fantasiar não faz da pessoa um gênio, pelo contrário, vários homens despojados de gênio podem possuir elevada fantasia. Há uma diferença insofismável entre a imagem da fantasia do gênio que possibilita conhecer uma Ideia, “cuja comunicação posterior é a obra de arte¹⁴⁶”, e a imagem comum que aparece meramente como “coisa isolada, da qual se consideram as relações com as outras coisas¹⁴⁷”. Sendo assim, alguns homens podem se imaginar como personagens de romances, se identificarem com um poema, mas jamais criar uma obra genial, por conseguinte, não basta imaginação e fantasia, mas genialidade para apreender as Ideias e propagá-las artística ou filosoficamente.

Outra vantagem do gênio é bastar-se a si mesmo de modo que ele não precisa se entregar a vulgaridade e a distrações banais tal como os homens em geral. Como diz o autor de *O*

¹⁴²Cf. BARBOZA, Jair. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 66. Cf. também ROSSET, Clément. *Écrits sur Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. p.190.

¹⁴³ MB, cap.5, p. 64.

¹⁴⁴ Idem, cap. 6, p. 64.

¹⁴⁵ Ibidem, cap.5, p. 65.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 65.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 65.

Mundo... “o gênio é a sua própria recompensa¹⁴⁸”. Enquanto os homens comuns se consolam ou tentam afugentar seu tédio com companhia, trabalho, prazeres etc., o gênio, entretanto, por sua grandeza de espírito, encontra-se em paz consigo mesmo e desfruta da solidão e do ócio, como afirma Schopenhauer nos *Aforismos para a sabedoria de vida*:

(...) Somente para um homem dessa estirpe a ocupação imperturbada consigo mesmo, com seus pensamentos e suas obras é uma necessidade premente. A solidão para ele é bem-vinda, o ócio é o bem supremo e todo o resto é dispensável; caso exista, com frequência é apenas um fardo. Por conseguinte, somente de tal homem podemos dizer que seu centro gravitacional encontra-se nele mesmo¹⁴⁹.

A respeito dos outros homens ele afirma: “O vazio de sua interioridade, a sensaboria de sua consciência, a pobreza de seu espírito os impele a procurar companhia”¹⁵⁰. Uma outra característica peculiar ao gênio também citada pelo autor de *O Mundo...* é a semelhança entre o gênio e a criança. Schopenhauer traçou essa semelhança de maneira singela e brilhante; ao identificar o gênio com a criança, ele assegura que o “gênio tem um caráter infantil, que diz respeito a semelhança entre a genialidade e a época da infância¹⁵¹”. Schopenhauer começa a marcar essas semelhanças por meio de descrições fisiológicas as quais corroboram que tanto no gênio quanto na criança há um predomínio dos sistemas nervoso e cerebral, pois eles se desenvolvem mais apressadamente, também nas crianças, os órgãos genitais se desenvolvem por último¹⁵², sendo assim, a função cerebral ainda é maior do que outros afetos que atingem aos jovens e aos adultos, por isso, as crianças, tal como o gênio, são mais dispostas a conhecer. Segundo o filósofo, as duas grandes semelhanças entre o gênio e a criança são a prevalência do conhecer sobre o querer, sobre as necessidades da vontade, a ingenuidade e a sublime simplicidade (*erhabenen Einfalt*)¹⁵³ que lhes são próprias. Alguns pensadores tentaram criticar Goethe comparando-o a uma criança, no entanto, Schopenhauer subverteu essa crítica e disse que ela não aponta uma falha, posto que “todo gênio é realmente uma criança grande, uma vez

¹⁴⁸MVR II, cap. XXXI, p. 44.

¹⁴⁹ASV, cap. II, p. 41.

¹⁵⁰Idem, cap. I, p. 13.

¹⁵¹MVR II, cap. XXXI, p. 54.

¹⁵²Ibidem.

¹⁵³Ibidem, p. 55.

que olha para o mundo como para algo que lhe é estranho, um drama¹⁵⁴”. Sobre isso Pessoa nos presenteou com sua esplêndida poesia¹⁵⁵:

E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial de uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...¹⁵⁶

Depreende-se do fragmento acima que o poeta (gênio) percebe o mundo de um modo distinto do dos homens comuns, pois ele o vê para além das coisas tangíveis e pasma sempre por observar aquilo que nunca tinha apreendido antes; a cada instante que olha para a coisa, ele tem a capacidade de se encantar com ela, ou seja, ainda que olhe para a mesma coisa mais de uma vez, a percebe de maneira diferente e singular porque o seu olhar ultrapassa a própria coisa.

Em Schopenhauer, esse espanto e esse apetite de conhecimento aparecem na criança porque tudo para elas ainda é novidade¹⁵⁷. Parece-nos que o gênio se assemelha com uma criança porque se encanta com cada coisa que se lhe mostra, já que os objetos apreendidos por ele não tem relação com seus interesses pessoais, são vistos completamente apartados de finalidade ou utilidade. Isso ocorre porque o gênio captura o mundo de maneira puramente objetiva, tal como a criança que ao se encantar com um objeto desconhecido quer apenas conhecê-lo, destituída de interesses. O que o gênio vê não está preso ao tempo e ao espaço, a *eterna novidade do mundo* está fora do princípio de razão que submete as coisas a perenidade, ao envelhecimento e até mesmo ao empobrecimento.

¹⁵⁴ MVR II, cap. XXXI, p. 56.

¹⁵⁵ Embora não seja comum citar poemas diretamente no corpo do texto em dissertações de mestrado, fizemos isso nesse trabalho como um recurso estético, posto que nos parece mais interessante para o leitor, além disso, a dissertação propõe, de certa maneira, uma interface entre filosofia e literatura. Todos os poemas ou passagens poéticas transcritas ao longo desse trabalho e as considerações feitas a respeito deles têm aqui, exclusivamente, um caráter ilustrativo. Não nutrimos a pretensão de afirmar que tais obras poéticas ou os seus autores tenham uma relação direta com a filosofia de Schopenhauer, tampouco se trata de um estudo das obras poéticas citadas ao longo do texto ou de teoria literária, o que requereria um estudo de outra ordem. Apesar disso, julgamos interessante citá-los, tendo em vista se aproximarem – ainda que intuitivamente – de algumas noções expostas na *Metafísica* do Belo de Schopenhauer.

¹⁵⁶ PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos, In: *Seleção poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

¹⁵⁷ MVR II, cap. XXXI, p. 55

Contudo, esse poder de conhecimento do gênio também pode proporcionar-lhe outro tipo de vivência. Se, por um lado, o excedente da faculdade de conhecimento representa para o gênio uma vantagem, pois o acesso ao belo o livra momentaneamente da vontade e do sofrimento dela decorrente, por outro pode significar uma desvantagem¹⁵⁸, à medida que esse mesmo excedente do conhecimento, quando se encontra submetido à orientação subjetiva do espírito, o torna excessivamente afetado pela vontade, isto é, faz com que ele confira a tudo o que existe uma dimensão extraordinária, inclusive àquilo que afeta diretamente sua sensibilidade e seu estado emocional¹⁵⁹. Disso resulta que o homem genial vivencia as dores do mundo de uma forma extremada, diferentemente dos indivíduos comuns.

Isso faz com que o gênio sofra mais do que os outros homens, ou que o sofrimento dele ocorra de maneira completamente diferente, pois mesmo que esteja preso à sua individualidade e, portanto, ao seu querer, o que ele quer não é o mesmo que os outros homens querem, já que, para o filósofo em questão, o gênio procura incessantemente outros objetos, dignos de contemplação¹⁶⁰. Mesmo que o gênio esteja na condição de indivíduo, parece-nos que tanto sua constituição quanto seu modo de perceber/vivenciar¹⁶¹ o mundo ainda são extremamente diferentes do modo como os homens comuns percebem as coisas a sua volta. A respeito disso, Schopenhauer esclarece:

Há uma grande distância entre a racionalidade propriamente dita, o autocontrole seguro, a visão geral fechada, plena de segurança, a regularidade de comportamento que se encontram num homem comum racional, e o estado ora de absorção onírica, ora de excitação nervosa do homem genial. Mas se poderia dizer que aquela tranquilidade e segurança do homem comum é comparável à segurança com a qual um andarilho noturno segue com olhos fechados caminhos perigosos. O homem sem gênio conhece meramente as relações, ele adquire nestas uma visão geral plena de uma totalidade fechada; ao contrário, a essência que se exprime no fenômeno – as suas Ideias -, não a toma por verdadeira¹⁶².

Esse modo completamente diferente de considerar as coisas e até mesmo de estar no mundo é o que diferencia o gênio do homem comum. O homem comum não consegue

¹⁵⁸ MB, cap. 6, p. 71.

¹⁵⁹ Idem, cap. I, p. 75.

¹⁶⁰ Ibidem, cap.6, p. 63.

¹⁶¹ Mesmo quando o indivíduo não está imerso no modo de conhecimento genial (tomado por um *genius*) seus méritos e suas carências não desaparecem por completo, mas são menos notados Cf. MB, cap.6, p.72.

¹⁶² Ibidem, p. 64.

contemplar de modo sereno e duradouro, ao contrário, ele direciona sua atenção para as coisas de acordo com sua vontade, ele busca sempre o conceito abstrato delas, por ser-lhe mais útil do que a intuição. Portanto, sobre o conhecimento do homem comum Schopenhauer utiliza a seguinte metáfora: “o conhecimento do homem comum é como a flama de um corpo que não entra em combustão por completo, mas possui partes incombustíveis”¹⁶³; o conhecimento do gênio é profundo, completo, pois ele se detém completamente nos objetos, enquanto que o homem comum não consegue ter um conhecimento profundo e se deter duradouramente na contemplação. Embora o gênio possa se afastar do querer por mais vezes do que os outros homens, parece sempre haver um inconformismo de sua parte, uma busca por algo que ultrapasse a futilidade cotidiana, já o homem comum se alegra mais facilmente com qualquer coisa, se dando por contente com o que lhe aparece e ignorando o que é essencial. O gênio, por sua vez, está entregue à consideração da essência íntima das coisas e, por essa razão, acaba por negligenciar as relações e sua própria vida.

2.2 O Martírio do Gênio

O excedente da faculdade de conhecimento proporciona ao gênio o benefício de ver o mundo mais belo e mais claro, pois a representação lhe aparece mais pura, isto é, menos turvada pela vontade; por outro lado, o gênio possui algumas desvantagens, justamente por considerar as Ideias e ignorar o conhecimento preso ao princípio de razão¹⁶⁴.

Os objetos do gênio neles mesmos são as *Ideias*; a Ideia é apreendida à medida que se abandona o modo de conhecimento que segue o princípio de razão, pois é justamente esse princípio que espalha no espaço e no tempo o essencial de todas as coisas, a *Ideia*, em inúmeros e diversos indivíduos. Por conseguinte, o conhecimento genial ou o conhecimento da Ideia é o que não segue o princípio de razão. Ao contrário, é exatamente o conhecimento seguindo o referido princípio e por ele ordenado que confere inteligência e racionalidade, que também institui a ciência.¹⁶⁵

¹⁶³ MB, cap. 6, p. 68.

¹⁶⁴ Para Schopenhauer, o gênio negligencia as quatro figuras do princípio de razão suficiente: 1) princípio de razão do devir, que rege as representações empíricas, as intuições; 2) princípio de razão do conhecer, que rege as representações abstratas, os conceitos da razão; 3) princípio de razão do ser, que rege as representações a partir das formas puras da sensibilidade, o espaço e o tempo; e 4) princípio de razão do agir, que rege as ações a partir de motivos. SCHOPENHAUER, Arthur. *De la quadruple racine du principe de rasion suffisante*. Trad. F.X. Chenet. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. Edition complete, 1991.

¹⁶⁵ MB, cap. 6, p. 71.

Para Schopenhauer, o conhecimento que tem por base o princípio de razão confere aos indivíduos racionalidade e astúcia e é também o tipo de conhecimento que norteia a ciência; o conhecimento genial é o oposto desse. Dessa maneira, Schopenhauer vai percorrendo o caminho e tornando claro como a aversão do gênio em seguir o princípio de razão, no seu conhecer, conduz a certas carências¹⁶⁶. A primeira já aparece em referência ao princípio de razão do ser, como aversão à matemática¹⁶⁷, cuja consideração se atém às formas mais gerais do fenômeno (espaço e tempo), figuras do princípio de razão. O gênio considera justamente o conteúdo do fenômeno, a saber, a Ideia que nele se expressa. Além do mais, o procedimento lógico-euclidiano da Matemática contraria o gênio, pois oferece simplesmente cadeias de conclusão conforme o princípio de razão do conhecer¹⁶⁸:

(...) Ademais, a maneira lógico-euclidiana de proceder dessa disciplina contraria o gênio, porque ela, como mostrado, nem uma vez sequer permite uma intelecção das leis do espaço e, por conseguinte, não satisfaz o conhecimento: apenas dá uma cadeia de conclusões em conformidade com o princípio de razão do conhecimento e o princípio de contradição; demonstra, portanto, que (*dass*) é assim, não porque (*warum*) tem de ser assim, daí ela exigir de todas as faculdades de conhecimento, principalmente a memória, para ter presente todas as proposições anteriores sobre as quais se baseia, para assim se seguir longa condução da demonstração. A experiência confirmou que grandes gênios de arte não tinham inclinação nem capacidade para a Matemática¹⁶⁹.

Schopenhauer defende que “grandes gênios da arte não têm talento algum na matemática¹⁷⁰”. Para ele, “nunca um homem foi bastante distinto em ambas ao mesmo tempo¹⁷¹”. Alfieri (escritor italiano) revela que nunca entendeu nem ao menos a quarta

¹⁶⁶ MB, cap.6, p. 72.

¹⁶⁷ A esse propósito, talvez seja interessante refletirmos sobre o caso de Einstein. Esse cientista, embora não tenha produzido nenhuma obra de arte genial, concebeu a Teoria da Relatividade, sendo, por esse motivo, considerado, de acordo com o senso comum, um *gênio*. No entanto, para conceber tal teoria, teve de recorrer a todo um conhecimento prévio, vinculado ao princípio de razão, o que o afastaria do excedente da capacidade de conhecer inerente ao gênio schopenhaueriano. Por outro lado, se admitirmos, ou pelo menos pressupormos, que essa concepção tenha sido fruto de um *insite*, em outros termos, que ele tenha tido uma *intuição* que possibilitou a formulação da referida teoria, seríamos forçados a reconhecer que essa intuição o aproximaria do modo de conhecimento genial. Mas isso não seria colocar em xeque a própria noção de gênio de Schopenhauer? De qualquer modo, esse tipo de discussão não cabe ao escopo desta pesquisa.

¹⁶⁸ MVR I, §36, p. 259.

¹⁶⁹ MB, cap. 6, p. 72.

¹⁷⁰ MVR I, §36, p. 258.

¹⁷¹ Embora haja exceções. Leonardo da Vinci, por exemplo, além de ter sido um grande gênio da arte, atuou extraordinariamente bem em várias áreas do conhecimento submetido ao princípio de razão, principalmente em

proposição de Euclides¹⁷². E que Goethe teve a sua doutrina das cores muito criticada por alguns opositores devido ao seu precário conhecimento da Matemática¹⁷³. Para o filósofo, matemáticos também possuem pouca receptividade para a fruição da arte. A esse respeito, conta uma anedota acerca de um matemático francês que, ao ler a *Ifigênia*, de Racine¹⁷⁴, perguntou: “*Qu’est-ce-que cela prouve?*”¹⁷⁵.

Já vimos que no gênio o modo de conceber o mundo segundo a pureza da intuição o conduz a certas carências e até mesmo ao sofrimento. Por apreender o universal no particular, o gênio acaba por passar distraidamente por certos aspectos cotidianos e acaba por não notar tanto os que estão a sua volta, porque geralmente ele quer alçar voos mais altos, por exemplo, para o gênio o importante é conhecer “o homem”, acaba que com isso ele conhece mal os homens¹⁷⁶. Isso apresenta uma desvantagem na medida em que ele acaba por se deixar driblar pelos mais astutos, se tornando facilmente um joguete na mão deles¹⁷⁷; ademais, o gênio não encontra facilmente semelhantes com quem tenha certo espaço de compartilhamento, posto que o número de homens comuns é muito maior, além disso, as pessoas geralmente encontram-se assoberbadas com as tarefas massacrantes do dia-a-dia e consideram as coisas na medida em que elas tenham forte relação com seus interesses, acabando por ignorar o que é importante para ele e não o compreendendo, chegando mesmo a achincalhá-lo. Parece-nos que o poeta e gênio Baudelaire tentou expressar isso através do seu poema *L’Albatros*:

O Albatroz

Às vezes, por prazer, os homens de equipagem
Pegam um albatroz, enorme ave marinha,
Que segue, companheiro indolente de viagem,
O navio que sobre os abismos caminha.

Mal o põem no convés por sobre as pranchas rasas,
Esse senhor do azul, sem jeito e envergonhado,
Deixa doridamente as grandes e alvas asas
Como remos cair e arrastar-se a seu lado.

Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!

matemática e engenharia. Cf. BARBOZA, Jair. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 67 (nota 17).

¹⁷² MB, cap. 6, p. 73.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Jean Baptiste Racine (1639-1699), poeta e dramaturgo francês.

¹⁷⁵ O que isso prova?

¹⁷⁶ MB, cap.6, p.81.

¹⁷⁷ Idem.

Ave tão bela, como está cômica e feia!
Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo,
Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!

O poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar¹⁷⁸.

No poema, o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) que, assim como outros, foi tido como maldito e além de ser gênio também flertou com a loucura, faz uma comparação entre a ave marinha e o poeta. Nesta comparação podemos alegar que Baudelaire parece ter expressado poeticamente aquilo que Schopenhauer afirma sobre o gênio ser um joguete na mão dos mais astutos; note-se também que o poeta se sente reprimido em face da mediocridade e da falta de genialidade dos homens comuns a sua volta “Exilado no chão, em meio à corja impura/ As asas de gigante impedem-no de andar”. O poeta (gênio) é como ave ou o pássaro, altivo, superior, que enxerga tudo de outro patamar. O gênio se diferencia também dos homens práticos, estes seguem seu próprio destino como fenômenos da Vontade e utilizam seu intelecto para o que foram destinados, qual seja, para apreender as relações entre as coisas e para apreender a relação delas de acordo com a sua vontade, enquanto o gênio contraria essa destinação para compreender o ser das coisas¹⁷⁹.

Ao contrariar sua destinação o gênio comete várias outras falhas e sofre inúmeras desvantagens. Outra característica marcante do gênio é a imprudência, ele se diferencia dos homens racionais prudentes e “sensatos” a sua volta justamente porque ele não possui certa concepção das relações conforme as leis de causalidade e motivação, essa concepção sagaz das relações que tornam alguém prudente¹⁸⁰. Não obstante, a racionalidade é oposta a genialidade, uma não faz par com a outra, daí se segue que os indivíduos geniais são submetidos a afetos e paixões irracionais. Schopenhauer adverte que “o fundamento disso, todavia, não é a fraqueza da razão, mas em parte reside em que o indivíduo genial, nele mesmo, é um incomum fenômeno enérgico da vontade, a exteriorizar-se numa grande veemência de atos¹⁸¹”. Reside também no

¹⁷⁸ ALMEIDA, Guilherme. As Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint S.A. S/D.

¹⁷⁹ MVR II, cap. XXXI, p. 47.

¹⁸⁰ MVR I, §36, p. 259.

¹⁸¹ MB, cap.6, p. 74.

fato de que o conhecimento predominante no gênio é o conhecimento intuitivo sobre o abstrato. A impressão do conhecimento intuitivo é altamente enérgica e por isso ofusca os conceitos fazendo com que esses não guiem as ações do gênio. Portanto, essas ações são irracionais. Ainda, a percepção do presente que lhe é própria e seu modo singular de considerar as coisas faz com que ele seja tomado pelo irrefletido, pelo afeto, pela paixão. Além disso, tomada a orientação subjetiva do espírito, o seu querer se torna afetado pelo seu poder brilhante de conhecimento, daí sua vontade é superexcitada e suas representações são excessivas, fazendo com que cada movimento se torne afeto, ultrapassando as medidas¹⁸²:

A melancolia predomina, porque o adverso e o inconveniente sobrepujam o favorável e o desejado. Uma representação vivaz logo reprime a outra: a mudança de humor é surpreendentemente rápida; salta-se de um extremo a outro; mostra-se, portanto, um fenômeno que se aproxima da loucura, como Goethe o descreve em *Tasso* e como em todos os tempos se percebeu no gênio¹⁸³.

As desvantagens do gênio não dizem respeito apenas a sua aversão à matemática, a falta de traquejo para lidar com a vida prática ou ao fato dele ser ingênuo frente aos mais astutos. O que está entranhando no seu caráter e que poderia caracterizar o que lhe acomete como *drama existencial* é a sua tendência ao sofrimento. No gênio há uma “sensibilidade excessiva acarretada por uma vida nervosa e cerebral anormalmente aumentada¹⁸⁴” que ocasiona veementes paixões, angústias e melancolias. Ao se debruçar sobre as coisas o gênio se concentra profundamente nelas e, sob tal enfoque, elas aparecem para ele em tamanhos desproporcionais¹⁸⁵, enormes, muito maiores do que são. O que era ínfimo pode sobressaltá-lo e causar-lhe variadas emoções, daí a mudança de humor, a tristeza, por conseguinte, “o gênio não tem sobriedade¹⁸⁶”, à diferença dos que não são gênios, por essa razão seu sofrimento é acentuado:

De acordo a tudo isso, é preciso ainda considerar que os grandes dons espirituais, em consequência da atividade nervosa predominante, produzem uma

¹⁸² Idem, p. 75.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ MVR II, cap. XXXI, p. 49.

¹⁸⁵ Idem, p. 48, 49.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 49.

sensibilidade exagerada para a dor; sob todas as formas. Além disso, o temperamento apaixonado que condiciona tais dons e, ao mesmo tempo, a maior vivacidade e perfeição de todas as representações, inseparáveis deles, conferem uma veemência incomparavelmente maior às emoções por ele produzidas, enquanto, em geral, há mais emoções penosas do que agradáveis¹⁸⁷

Schopenhauer parece concordar com aqueles dizeres sobre a ignorância fazer par com a felicidade¹⁸⁸, já a elevação de espírito e inteligência revelariam o contrário disto. O que nos leva a crer que o gênio não goza tanto quanto os outros de alguns prazeres mundanos, mas quer antes adentrar no ser das coisas acabando por buscar sempre algo outro. Assim, Schopenhauer relaciona o conhecer com o sofrer, pois esse conhecimento intenso das coisas também levaria o gênio a sofrer intensamente. Conforme nos indica Maia:

O que faz dessa vivência um fato tão raro, é também o fato de que o preço por ela pago seja uma enorme quota de sofrimento neste indivíduo que contempla e cria. Pois necessariamente um acúmulo de sensibilidade significa um acréscimo de sofrimento. O mundo passa a ser sentido mais agudamente, em seus mínimos detalhes, e a cada instante. (...) Schopenhauer observa este fenômeno, que põe em íntima relação o conhecer e o sofrer¹⁸⁹.

Enquanto conhecedor das Ideias e o único capaz de expressá-las o gênio é também um ser sofredor, pois mesmo que consiga superar o sofrimento inerente à existência por algum tempo, também tem de pagar o preço por esse enérgico poder de conhecimento, sendo o portador de uma sensibilidade exagerada, sendo exposto a todo tipo de incompreensão, estando em contradição e conflito com o seu tempo, podendo chegar a viver em condições miseráveis, já que abre mão do seu próprio bem-estar em prol do seu objetivo final¹⁹⁰. Esse é o drama da sua existência, o drama dos poetas, artistas e filósofos que, além de possuírem um enorme poder de conhecimento e de produção, também possuem a assombrosa inclinação para o sofrimento, para a instabilidade emocional e até mesmo para a autodestruição, além de transitarem facilmente para a loucura. Vale lembrar: não estamos falando aqui daquela mera tristeza que pode abater qualquer um dos homens; antes, estamos tratando de um ser que pode superar a dor por meio de seu extraordinário conhecimento, mas que ao mesmo tempo sente

¹⁸⁷ ASV, cap. II, p. 44.

¹⁸⁸ Idem, p. 45.

¹⁸⁹ MAIA, Muriel. *A outra face do nada*. Petrópolis: Editora Vozes em co-edição com Internacionale Schopenhauer-Vereinigung, 2001, p. 175.

¹⁹⁰ MVR II, cap. XXXI, p. 50

tudo até as vísceras e chega a situações limites. Um ser que tem sua obra como única consolação e necessidade diante do sem sentido do mundo e que vivencia o *drama* de ser aquilo mesmo que se é e não poderia ser de outra forma, e que além de tudo isso é o único capaz de, por meio de suas obras, tornar a vida dos outros homens mais contemplativa, redimindo os mesmos, nem que seja por alguns instantes, de sua condição deplorável.

2.3 Genialidade e Loucura

O gênio, o crime e a loucura provêm,
por igual, de uma anormalidade,
representam, de diferentes maneiras,
uma inadaptação ao meio.
Fernando Pessoa

Afora as falhas¹⁹¹ do indivíduo genial e os sofrimentos vivenciados por ele expostos aqui, este também transita facilmente para a loucura, o que pode ser visto nas biografias de vários gênios. Segundo Schopenhauer, em “vários manicômios encontram-se pessoas talentosas, nas quais a genialidade olhava através da sua loucura, porém, dominada por esta¹⁹²”. Obviamente, nem todo louco é gênio, mas vários gênios tornaram-se loucos. Inspirado pela biografia de alguns gênios e após ter visitado alguns manicômios, Schopenhauer associa genialidade e loucura e descreve o que é a loucura segundo o seu ponto de vista. Para o filósofo de Frankfurt, a loucura consiste em uma doença que atinge a memória¹⁹³, é a impossibilidade de uma recordação perfeita, porém, a faculdade de razão e o entendimento não faltam ao louco, pois eles são capazes de discursar e de entender, também concluem muitas vezes de maneira correta e intuem o presente adequadamente, observando a conexão entre causa e efeito. Visões e fantasias febris também não cabem à loucura. Segundo Schopenhauer, o delírio, por assim dizer, falsifica a intuição, enquanto a loucura falsifica o

¹⁹¹ MB, cap.6, p.75.

¹⁹² MVR I, §36, p. 261.

¹⁹³ Schopenhauer chega a comparar uma personagem de um drama de Gozzi, que teria bebido uma porção mágica que gera o esquecimento com o louco. Cf. MVR II, cap. XXXII, p. 63.

pensamento¹⁹⁴. Os loucos não erram no que diz respeito ao presente imediato, mas falseiam o ausente, o passado:

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 esta lhes falte completamente, pois muitos sabem muitas coisas de cor, às vezes reconhecem pessoas há muito não vistas, mas, antes, o fio da memória é rompido e a sua conexão contínua é suprimida, tornando impossível qualquer lembrança uniforme e coerente do passado¹⁹⁵.

Podemos inferir a partir do que foi exposto que a loucura aparece como rompimento no fio de memória na filosofia de Schopenhauer, os loucos não têm uma lembrança continuada das situações, mas na sua memória encontram-se lacunas as quais ele preenche com ficções, daí eles articularem falsos discursos sobre o passado. Por esse motivo, Schopenhauer diz ser difícil interrogar um louco, quando ele entra no manicômio, sobre sua trajetória. Segundo o autor de *O Mundo...* “A saúde em sentido próprio do psiquismo consiste na rememoração (*Rückerinnerung*) perfeita¹⁹⁶”, isto é, a memória de uma pessoa saudável permite-lhe lembrar de algumas coisas seguramente, não que a memória preserve tudo, mas é possível encontrar na memória cada evento significativo e característico.

O critério para distinguir sanidade psíquica de insanidade segundo Schopenhauer é a validade do testemunho das pessoas sobre eventos passados, pois só uma pessoa considerada plenamente sã seria capaz de descrever o ocorrido sem falsear, por isso, os outros acreditariam piamente nela. Schopenhauer nos fornece o seguinte exemplo: A memória de uma pessoa saudável assegura o evento que ela testemunhou, sendo assim, quando o evento é ratificado por ela sob juramento, fica estabelecido perante um tribunal de direito. Por outro lado, se há alguma suspeita de loucura, a declaração da testemunha já é enfraquecida¹⁹⁷.

Baseando-se em sua experiência, Schopenhauer afirma que a loucura ocorre comumente em atores, posto que os atores utilizam sua memória em demasia, pois todos os dias têm de decorar novos textos, decorar inteira uma nova peça ou refazer uma peça antiga. Além de não

¹⁹⁴ MVR I, § 36, p. 262.

¹⁹⁵ MVR I, § 36, p. 262.

¹⁹⁶ MVR II, cap. XXXII, p. 61.

¹⁹⁷ MVR II, cap. XXXII, p. 61, 62.

haver nenhuma conexão entre essas obras decoradas pelo ator, ele também tem de esquecer-se por completo de si mesmo para adentrar na personagem. Segundo o filósofo, “coisas como essas pavimentam o caminho para a loucura¹⁹⁸”.

A loucura pode atingir também um grau muito elevado. Quando isso ocorre há um rompimento total no fio de memória¹⁹⁹, desse modo, o louco passa a ser incapaz de qualquer recordação e se encontra submetido a um misto de humor do momento com as ficções que ocupam a sua cabeça. Dessa perspectiva, os loucos se assemelham aos animais na medida em que conhecem apenas o presente, diferenciando-se dos animais apenas no que tange à representação do passado, pois os animais não possuem representações propriamente ditas do passado, porque eles reconhecem algumas coisas apenas pelo hábito, mas não chegam a ter lembranças do que até então ocorreu.

Para Schopenhauer, veementes sofrimentos, insuportáveis tristezas causadas por alguns acontecimentos também podem levar um homem à loucura. Assim, quando um sofrimento não está limitado apenas ao presente, mas reside na memória e é tão dolente que o indivíduo poderia sucumbir a ele, a natureza recorre à memória como último meio de salvação da vida²⁰⁰. Deduzimos a partir da filosofia schopenhaueriana que a loucura aparece como a última ajuda que pode salvar o ser humano do aniquilamento, da tentativa de suicídio, por exemplo. Então, há o rompimento do fio de memória e o preenchimento das lacunas com ficções, pois parece inerente aos homens o desejo de esquecer seus males, suprimir aquilo que causa o seu sofrimento, portanto, a loucura consistiria no “ato violento de expulsar algo da cabeça de alguém e preencher com outra coisa²⁰¹”. A experiência efetiva comprova a mencionada transição da dor para a loucura:

(...) O espírito torturado, por assim dizer, rompe o fio da memória, preenche suas lacunas com ficções e, na loucura, procura refúgio daqueles sofrimentos espirituais que ultrapassam suas forças – como alguém que amputa um membro gangrenado e o substitui por outro de madeira. (...) se encontra no fato de todos nós, comumente, procurarmos como que mecanicamente rechaçar um

¹⁹⁸ MVR I, § 36, p. 262.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Diz Schopenhauer: “Mas a loucura resultante torna-se então o *Lete* de sofrimentos insuportáveis, pois era o último meio de ajuda [das letzte Hülfsmittel] disponível para aquela preocupada e atormentada natureza, ou seja, a Vontade. MVR II, cap. XXXII, p. 62.

²⁰¹ MVR II, cap. XXXII, p. 62.

pensamento atormentador que subitamente nos assalta, por meio de uma exclamação ou gesto que nos livra dele por distração forçada²⁰².

Definida a loucura, resta-nos perguntar em que consiste o parentesco entre genialidade e loucura, qual a semelhança entre o louco e o gênio? Ambos abandonam o conhecimento das relações originadas pelo princípio de razão:

Vimos que o louco conhece o presente atual, também sabe corretamente muitos casos particulares do passado, mas pelo menos em parte esquece o ausente e já acontecido, daí jugar falsamente o encadeamento e as relações do presente atual, o que o leva a errar e a discursar de forma errônea. Algo de semelhante traz consigo o modo de conhecimento genial: a este é essencial abandonar as relações que se origina do princípio de razão, para justamente procurar a ver nas coisas apenas suas Ideias, apreender sua essência que se expressa intuitivamente, em vista da qual uma coisa representa toda a espécie, um caso vale por mil²⁰³.

O conhecimento do gênio é o conhecimento da essência das coisas, os objetos aparecem diante dele objetivamente, o que faz com que a capacidade do gênio de apreensão perfeita da essência das coisas o impossibilite de conhecer perfeitamente as relações. O gênio e o louco conhecem as coisas isoladamente, independentes do seu encadeamento com outras coisas. Isso ocorre porque o modo de consideração do gênio “arranca as coisas da torrente do curso do mundo²⁰⁴”, isola as coisas para conhecer apenas as suas Ideias; o louco, porque perdeu o encadeamento nele mesmo, uma vez que o fio da memória foi rompido, por isso ele não é capaz de “Uma lembrança uniformemente coerente, tal como forma a base da nossa reflexão saudável e racional²⁰⁵”. Já o gênio por considerar as Ideias:

(...) Vê tudo acima de qualquer medida, vê em toda parte o extremo, e justamente por isso seu comportamento incorre no extremo: ele não acerta na medida correta, falta-lhe placidez, e suas ações, pontuadas por extravagâncias, assemelham-se à loucura²⁰⁶.

²⁰² MVR I, § 36, p. 263.

²⁰³ MB, cap. 6, p. 80.

²⁰⁴ Idem, p. 81.

²⁰⁵ Ibidem, p. 81.

²⁰⁶ Ibidem.

Resumidamente, o louco e o gênio são avessos ao princípio de razão. O louco, detendo-se em ficções, falseando suas vivências, o gênio imergindo na contemplação das Ideias platônicas imutáveis e imperecíveis.

2.4 Arte e Filosofia: obras do gênio

A arte é uma flor nascida no caminho
da nossa vida e que se desenvolve para suavizá-la.
Arthur Schopenhauer

Que importância teria a arte na metafísica do belo de Schopenhauer e qual seria o elo de ligação entre esta e o gênio? A arte ocupa um lugar admirável na filosofia de Schopenhauer, ela aparece não como cópia da Ideia, mas como expressão da Ideia apreendida objetivamente pelo gênio. Quando o gênio cria a obra de arte expressando o que apreendeu ela se torna um meio pelo qual os outros homens podem conhecer a Ideia mais facilmente, posto que a Ideia nos é dada mais facilmente através da obra de arte do que a partir da natureza ou da efetividade, isto ocorre porque na obra de arte encontra-se puramente a Ideia captada pelo artista apartada da efetividade com toda a sua trama:

Pela obra de arte o gênio comunica aos outros a Ideia apreendida. Na medida em que a Ideia é apreendida pelos outros pelo *médium* facilitador da obra de arte, aquela permanece ali sempre a mesma e imutável; por consequência, também a satisfação estética é essencialmente uma única e a mesma, seja provocada por uma obra de arte, seja imediatamente pela intuição da natureza e da vida. A obra de arte é simplesmente um meio de facilitação do conhecimento da ideia, no qual repousa aquele prazer. A Ideia se nos apresenta mais fácil a partir da obra de arte do que imediatamente a partir da natureza ou da efetividade; isso se deve em grande parte ao fato de o artista que conheceu só a Ideia não mais a efetividade. (...) Ele expõe de maneira mais pura do que se encontra na efetividade o essencial característico desta²⁰⁷.

No entanto, Schopenhauer aponta ainda mais um fundamento para a Ideia apresentar-se com mais facilidade a partir da obra de arte: a imagem artística nos facilita a apreensão objetiva posto que ela é mera imagem e o que vemos na imagem, ou na poesia ou em qualquer obra de arte não é para nós o efetivo, sendo assim, está para além de qualquer relação com a nossa vontade, já a efetividade tem a fresta para a relação com a nossa vontade.

²⁰⁷ Ibidem, cap. 7, p. 84.

A imagem da obra de arte, por conseguinte, não pode estimular nossa vontade, mas fala puramente para nosso conhecimento, dirige-se exclusivamente a ele. Ao contrário, se devemos apreender a Ideia a partir da *realidade efetiva* da vida, temos de abstrair-nos de nosso querer e personalidade, elevar-nos por sobre eles, o que só pode acontecer mediante uma faculdade especial de arrebatamento. Daí, justamente, ser a concepção da Ideia a partir da efetividade uma coisa do gênio, o qual haure as Ideias da jazida inesgotável do mundo efetivo, as quais ele expõe na obra de arte, pelo que elas ainda agora se tornam mais facilmente apreensíveis²⁰⁸.

Para que se apreendam as Ideias na vida mesma, na torrente do mundo é preciso ter uma faculdade de conhecimento que ultrapassa aquela exigida para o conhecimento de uma vontade individual, mas já vimos que só o gênio tem esse poder de conhecimento além do normal, por isso só ele apreende as Ideias na cotidianidade da vida mesma e com isso facilita o conhecimento dessas Ideias por meio de sua obra. Na obra de arte o essencial já vem apartado do inessencial, as Ideias nos aparecem mais claramente, com nitidez²⁰⁹.

A arte nos proporciona satisfação estética, pois ao contemplar a arte estamos livres, ainda que por um momento, da absurdidade da existência, da dor causada pelo nosso querer infinito e egoísta. Só através da contemplação o indivíduo é suprimido para que persista o puro sujeito do conhecimento sem interesses pessoais e inquietações causadas por esse mesmo querer, somente assim é possível alcançar tranquilidade e verdadeiro contentamento; a esse respeito Schopenhauer afirma:

Esse tipo de conhecer, essa purificação da consciência de todas as relações com a vontade, entra em cena necessariamente assim que consideramos algo de maneira estética; por conseguinte, a *tranquilidade* sempre procurada pelo caminho do querer, mas sempre furtiva, aparece por si mesma de repente e nos plenifica por completo. É o estado sem dor que Epicuro louva como o bem supremo e como o estado dos deuses: estamos nesse instante libertos dos terríveis ímpetus volitivos, festejamos o Sabá dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar²¹⁰.

Nesse instante de contemplação todo o resto desaparece, uma vez que a subjetividade foi suprimida e o querer foi afastado. A libertação ocasionada pelo conhecimento estético

²⁰⁸ Ibidem, p. 86.

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ Ibidem, cap. 8, p. 92.

predomina tão profundamente quanto o sono e o sonho²¹¹, aí não há sofrimento, angústia, felicidade ou infelicidade. Faço minhas as palavras da poetiza: “Não sou alegre nem triste: sou poeta²¹²”, no instante de contemplação não se é uma coisa nem outra, mas apenas contemplador, perdendo-se no objeto contemplado.

Contudo, faz-se necessário ressaltar que Schopenhauer não tomava a arte de modo prático e mecânico só porque ela aparece como facilitadora do conhecimento das Ideias, mas, ao contrário, a arte encontra em toda parte o seu fim²¹³, a natureza íntima da arte está no fato de ela expressar o que há de essencial na existência, sendo, de certo modo, a própria vida e respondendo até mesmo a pergunta “o que é a vida?” Como bem disse Ferreira Gullar: “uma obra de arte é uma coisa viva, qualquer obra de arte. Será viva ou não será arte²¹⁴.” Para Schopenhauer, a filosofia²¹⁵ e a arte tentam resolver o problema da existência, e a arte seria a legítima expressão do ser da vida:

Não apenas a filosofia, mas também as belas artes trabalham fundamentalmente para resolver o problema da existência. Pois, em cada espírito que uma vez se rendeu à contemplação puramente objetiva do mundo, um desejo para compreender o verdadeiro ser das coisas, da vida e da existência foi despertado, ainda que esteja oculto e inconsciente. (...) Por essa razão o resultado de cada apreensão [*Auffassung*] puramente objetiva, e, é claro, artística das coisas, é uma expressão [*Ausdruck*] mais verdadeira do ser da vida e da existência, além de ser uma resposta à pergunta “O que é a vida?”. Cada trabalho artístico genuíno e bem-sucedido responde a esta pergunta de modo inteiramente correto [*vollig richtig*]²¹⁶.

Porém, a arte não tem nenhuma utilidade propriamente dita, já que é um fim em si mesma. O caráter das obras tanto artísticas quanto filosóficas, ou seja, das obras de gênio é justamente a sua inutilidade:

²¹¹ Ibidem, p. 94.

²¹² MEIRELES, Cecília. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

²¹³ A arte encontra em toda parte seu fim, “pois ela retira o objeto de sua contemplação da torrente do curso do mundo e o isola diante de si; esse particular, que era na torrente fugidia uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito”. MB, cap. 5, p. 59.

²¹⁴ GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 132.

²¹⁵ No entanto, a filosofia responde “o que é a vida” a partir do conceito e, pela reflexão, considerando uma resposta *in abstracto*. Cf. MVR II, cap. XXXIV, p. 72.

²¹⁶ MVR II, cap. XXXIV, p. 71.

O trabalho do gênio na música, filosofia, pintura ou poesia não visa utilidade ou lucro. Pois ser inútil é uma das características das obras de gênio: é também o seu título de nobreza. Todas as outras obras humanas só existem para a manutenção ou o alívio de nossa existência; apenas aquelas em questão aqui não o fazem, já que elas só existem para o seu próprio bem e devem ser consideradas, neste sentido, como as flores ou o lucro líquido da existência. Portanto, nosso coração fica alegre ao desfrutarmos delas: por causa delas, elevamo-nos acima da pesada atmosfera terrena da necessidade e do querer. Além disso, de modo análogo, é raro ver o belo unido ao útil.

De acordo com Schopenhauer, ser inútil, não visar utilidade ou lucro é uma das principais características da verdadeira obra de arte produzida pelo gênio, ao contrário daquilo que os charlatões produzem, muitas vezes para agradar aos demais. Os charlatões não são capazes de separar-se da sua vontade²¹⁷. Sendo assim, eles não são capazes de ultrapassar seus objetivos pessoais. De acordo com isto, eles produzem “más pinturas, poemas tolos e sem espírito, bem como filosofemas rasos, absurdos e muitas vezes desonestos, quando é de importância para eles que se recomendem às autoridades superiores através de uma desonestidade piedosa²¹⁸”. Essa comparação das obras produzidas pelo gênio com aquilo que os charlatões produzem remonta a impetuosa crítica de Schopenhauer contra a filosofia universitária tão bem descrita por Cacciola:

(...) O autor expressa sua incrudelidade quanto aos filósofos de profissão e à filosofia por eles ensinada. O perigo de deturpar o verdadeiro pensamento dos filósofos é iminente, já que tais professores não têm em mira a verdade, mas seus próprios interesses. O que transmitem não é o cerne das filosofias, mas algo que forjam com suas cabeças medianas, ocupadas com os problemas do dia-a-dia. A obra do gênio nas suas mãos vira letra morta, adequada ao gosto do momento histórico para um público inculto e ávido por novidades que surgem aos milhares nas feiras de livros. Schopenhauer aponta aqui para o caráter de mercadoria, tanto da filosofia, como da literatura. O público deixa de lado a produção do gênio para consumir as escrivinhações de intelectos medíocres. A filosofia como ganha-pão deixa de servir à verdade, tornando-se serva dos interesses do mercado²¹⁹.

Como podemos depreender do texto da Cacciola, Schopenhauer descarta aquilo que se dizem obras de arte ou filosofia, mas visam apenas agradar aos demais, virando

²¹⁷ MVR II, cap. XXXI, p. 41.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ CACCIOLA, Maria Lúcia. Prefácio. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragments para a história da filosofia*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 18.

objeto de consumo. Segundo o autor, essas produções inautênticas são produzidas sem verdadeira seriedade, só as obras dos gênios são produzidas com verdadeira seriedade sem viabilizar o seu próprio bem-estar ou o gosto da época. Só é grande homem aquele que a verdadeira seriedade está voltada para apreender objetivamente o ser das coisas do mundo e as reproduzir de algum modo²²⁰. Diz Schopenhauer: “Para um homem, a sua pintura, a sua poesia ou o seu pensamento são *fins*; por outro lado, para os demais, eles são *meios*²²¹”. Para o gênio a sua obra parece ser uma necessidade, uma realização que basta por si mesma, mas para os outros homens suas produções são apenas meios para conseguir glória, fama, para satisfazer seus interesses pessoais e chegam a promovê-las, uma vez que fazem de tudo para agradar aos seus contemporâneos, prontos a servir as suas volições e aos seus caprichos, no entanto, produzirão sempre coisas pequenas:

Charlatanice que se exhibe como suporte que nada sustenta nos manuscritos sem propósito, nas proeminências e projeções da má arquitetura, nos atropelos e figuras sem sentido em conjunto com o ruído despropositado da música ruim, nas rimas pobres dos poemas com pouco ou nenhum significado e assim por diante²²².

Ainda que os charlatões achem que superaram as obras dos gênios e que tenham boa vontade para produzir algo não adianta em nada: “eles conseguem, no máximo, apropriar-se através de maneirismos daquilo que é externo, acidental e arbitrário nas obras genuínas de outros. Eles se aproveitam da concha e não do núcleo e ainda imaginam que se apoderaram de tudo²²³”. Para Schopenhauer, ainda que estes homens tenham boa vontade, não chegarão a produzir obras genuínas, posto que na arte a boa vontade não é nada, neste âmbito é preciso poder (*Können*)²²⁴. Por mais que se tente, nenhuma intenção pode levar à seriedade e verdade profunda, só um intelecto apartado do domínio da vontade é capaz de tais coisas; estes homens medianos, no entanto, têm seriedade apenas para produzir o seu bem-estar e de suas famílias.

²²⁰ MVR II, cap. XXXI, p. 42.

²²¹ Idem, p. 42.

²²² Ibidem, cap. XXXIV, p. 74.

²²³ Ibidem, cap. XXXI, p. 41.

²²⁴ MVR II, cap. XXXI, p. 42.

Por mais contraditório que pareça, os homens que produziram algo guiado por interesses e com o propósito de agradar aos demais, acabam muitas vezes vivendo de maneira feliz e caindo na graça e no gosto de sua época, enquanto que ao gênio cabe o terrível destino de ser incompreendido, visto que persegue apenas um fim objetivo: “na prática este objetivo é mal compreendido e mesmo quando, em consequência disso, isto possa ser um crime²²⁵”. O gênio é julgado erroneamente por perseguir fins mais elevados, o próprio Schopenhauer sentiu isso algumas vezes na própria pele, mas sempre fora guiado pela luz da sabedoria que lhe mostrara como a sua obra seria de fundamental relevância para a humanidade. No prefácio à segunda edição de *O mundo* ele diz:

Não aos contemporâneos nem aos compatriotas, mas à humanidade entrego a minha obra, agora completa, na confiança de que ela não lhe será sem valor, mesmo que este, como sói ocorrer com tudo o que é bom, seja reconhecido apenas tardiamente. Pois apenas para a humanidade, não para a geração que agora parece ocupada com a ilusão do momento, é que a minha cabeça, quase contra a minha vontade, entregou-se a um trabalho incessante durante toda a minha vida. A falta de reconhecimento durante todo esse tempo não me fez duvidar do valor do meu trabalho²²⁶.

Ainda que tenha sido julgado erroneamente e mal interpretado, Schopenhauer não se deixou abater, mesmo porque, ainda que os gênios sejam julgados injustamente, são os únicos capazes de produzir algo que contribuirá para o mundo:

As obras de poetas, artistas visuais e cênicos geralmente contêm um reconhecido tesouro de sabedoria profunda, o que ocorre porque a sabedoria do próprio ser das coisas fala através delas. (...) Portanto, todo aquele que lê o poema ou contempla a obra de arte deve, naturalmente, contribuir com seus próprios recursos para trazer essa sabedoria à luz²²⁷.

Partindo da citação acima, vimos que as autênticas obras de arte contêm elevado conhecimento, mas ainda assim é preciso que o contemplador contribua com o que contém em si mesmo. Desse modo, para Schopenhauer, cada um apreenderá a obra de acordo com a sua capacidade e cultura, portanto, os que têm maior capacidade fruirão melhor de certas obras. Nesse instante, o filósofo compara mais uma vez a arte com a

²²⁵ Ibidem, p. 43.

²²⁶ MVR I, prefácio, p. 27.

²²⁷ MVR II, cap. XXXIV, p. 72.

filosofia argumentando que nas artes pictóricas ou gráficas, por exemplo, a sabedoria contida aparece de maneira virtual ou implícita. Na filosofia, por outro lado, tenta fornecer essa mesma sabedoria de maneira atual e explícita. O que a filosofia promete prover já seria uma realização permanente enquanto que as realizações das obras de artes precisam sempre ser novamente produzidas. Porém, a filosofia faz exigências mais graves, desanimadoras, difíceis de cumprir, tanto para os que produzem as obras quanto para aqueles que as apreciam. Por isso, o público dos apreciadores das artes é maior do que o da filosofia²²⁸, como podemos observar ainda hoje. Mas, como já tínhamos mencionado, para gozar de uma obra de arte é preciso que haja cooperação do contemplador. Isso se deve ao fato de que “em parte toda obra de arte só pode agir por meio da imaginação²²⁹”. Logo, segundo o autor de *O Mundo...* a lei de todas as belas artes é que elas devem estimular a imaginação, mas, na arte resta algo de espiritual que não pode ser captado pelos meros sentidos. É necessário que isso nasça a partir da imaginação do contemplador, todavia que seja suscitado pela arte. Por esse motivo, tratando-se de efeito estético, às vezes os esboços das obras são mais eficazes do que a obra acabada.

Decorre do que foi exposto aqui e do estudo das obras de Schopenhauer que o objetivo da arte é facilitar o conhecimento das Ideias²³⁰ do mundo, no sentido platônico de Ideia; através da arte pode-se também encontrar satisfação estética e suspensão da dor e do sofrimento dos seres que outrora eram volitivos, mas por meio da contemplação passaram a ser puro sujeito do conhecimento destituído de vontade. E, que a tarefa da filosofia consiste em decifrar (*entziffern*) o enigma do mundo, descobrir a verdade e apresentá-la conceitualmente²³¹. Tanto a genuína produção artística quanto a filosófica são concebidas apenas por espíritos elevados, com exacerbado poder de conhecimento, isto é, pelo gênio. As outras obras que tentam se equiparar a essas do gênio são meros embustes que visam sempre satisfazer certos interesses, já as grandes obras científicas, ainda que tenham sido produzidas por grandes mentes, retratam apenas fenômenos submetidos ao princípio de razão, por isso, têm prazo de validade, são perecíveis, até

²²⁸ Cf. MVR II, cap. XXXIV, p. 73.

²²⁹ MVR II, cap. XXXIV, p. 73.

²³⁰ A partir disso Schopenhauer vai estabelecer uma hierarquia das belas artes. Cf. MB. Também MVR I, a partir do § 41. MVR II, a partir do capítulo XXXV.

²³¹ Cf. CHEVITARESE, Leandro. *A ética em Schopenhauer: que “liberdade nos resta” para a prática de vida?* Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

porque a própria ciência vive quebrando seus paradigmas e descobrindo sempre algo novo ou desdizendo-se. A arte e a filosofia nos exprimem o que há de essencial no mundo, mas, cada uma a sua maneira. Segundo Schopenhauer, se uma obra de arte tenta exprimir um conceito²³², ela é inautêntica²³³, pertence ao jogo com os meios da arte. O filósofo insiste: “Ficamos totalmente satisfeitos com a impressão causada por uma obra de arte apenas quando ela deixa para trás algo que, apesar da nossa reflexão a respeito dela, não pode ser reduzido à distinção de um conceito²³⁴”. É como se a arte trouxesse consigo algo de mistério e magia que não pode ser descrita por palavras vazias. Partindo desse ponto de vista, também seria despropositado tentar reduzir uma obra de arte, um poema, por exemplo, a uma verdade abstrata, pois antes de tudo ela é expressão de uma Ideia, devendo ser contemplada o mais profundamente possível, ao invés de ser avaliada. Parece ser esse o caso da crítica de arte, que nasce depois de toda a arte que já fora produzida e contemplada.

Expusemos aqui as noções centrais para compreender a teoria schopenhaueriana do gênio e expusemos como o seu poder de conhecimento além do normal pode levá-lo a superação do sofrimento ou ao mergulho profundo no mesmo, o que consideramos como *drama existencial* que ultrapassa aquele sofrimento e dor recorrentes nos outros homens. Depois expusemos a compreensão Schopenhaueriana da arte e da filosofia com o intuito de explicitar como apenas estas comunicam o essencial da existência. Levamos em conta também qual a relação dessas com o gênio, mostrando que apenas o gênio é capaz de produzir algo dessa estirpe e, mais que isso, para ele é até mesmo imprescindível produzir seja uma obra artística, seja uma obra filosófica. A necessidade que o gênio aparenta sentir de se expressar através de uma obra seria também um dos motivos que contribuiriam para a sua angústia, inquietação, acentuando o seu drama? Goethe, através dos versos de *Torquato Tasso* parece nos dizer que sim. Ademais, nessa peça, citada inúmeras vezes por Schopenhauer, Goethe atribui à personagem principal, o poeta Tasso, características que em muito se parecem com as do gênio Schopenhaueriano, ilustrando também a transição do gênio para a loucura. Por conseguinte, no próximo capítulo

²³² Imagine o que Schopenhauer afirmaria sobre a dita “arte conceitual”.

²³³ MVR II, cap. XXXIV, p. 75.

²³⁴ Idem.

trabalhamos com o drama goethiano ilustrativamente e com o intuito de mostrar como *Torquato Tasso* é uma das mais altas expressões do *drama existencial* do gênio.

CAPÍTULO III - A GRANDEZA E O MARTÍRIO DO GÊNIO EXPRESSOS NO TORQUATO TASSO DE GOETHE

3.1 *Torquato Tasso*

De acordo com a filosofia schopenhaueriana, a poesia e a alegoria tem uma relação importante e bastante útil, porém, o mesmo não ocorre com a arte plástica. “Pois, na arte plástica a alegoria leva do intuitivo dado, justamente o objeto de toda arte, para pensamentos abstratos²³⁵”. O que é inadmissível para Schopenhauer, uma vez que obra de arte expressa Ideias, não conceitos. Na poesia a relação seria inversa, uma vez que “o que é dado imediatamente em palavras é o conceito, e o próximo passo é sempre ir deste ao intuitivo²³⁶”.

Schopenhauer elogia inúmeras alegorias, pois nas artes discursivas a alegoria e a comparação tem um efeito esplêndido²³⁷. Além disso, uma alegoria poética pode ter um sentido filosófico profundo como a *Alegoria da Caverna*, de Platão ou a fábula de Perséfone, por exemplo. O filósofo também destaca três outras obras alegóricas as quais ele conhecia pormenorizadamente; *Criticón* de Basltasar Gracian, *Dom Quixote e Gulliver em Liliput*²³⁸. Cabe sublinhar que, na alegoria poética, “conceito é sempre dado, que ela procura tornar intuível por uma imagem”²³⁹. A finalidade da arte seria atingida quando, por fim, passa-se do conceito à intuição. Sendo assim, seguindo a concepção schopenhaueriana de alegoria poética, propomo-nos aqui a “tornar intuível um conceito por uma imagem”, a partir dos versos de Goethe.

²³⁵ MVR, §50, p. 317

²³⁶ Idem.

²³⁷ Ibidem, p. 318.

²³⁸ Ibidem, p. 318, 319.

²³⁹ Ibidem.

Nosso interesse por essa obra justifica-se pelo fato de ela ter sido citada por Schopenhauer como uma descrição incomparável das falhas e do sofrimento do gênio²⁴⁰, na qual Goethe narra as alegrias e agruras do poeta Tasso, e sua busca ensandecida para atingir a perfeição expressiva na sua principal obra, bem como sua enorme dificuldade em lidar com os homens comuns à sua volta, o que o conduz ao desvario e ao exílio. Essa peça tem como base a biografia do poeta Torquato Tasso, que foi um dos maiores poetas do Renascimento e um dos poetas mais lidos na Europa até o século XIX. Sua obra prima, o poema épico *Jerusalém Libertada* (*Gerusalemme liberata*), conta a história da batalha entre cristãos e mulçumanos da primeira cruzada. O poeta Marco Lucchesi afirmara que “dentre os altíssimos vértices da poesia italiana, a *Jerusalém Libertada* é dos mais altos, e belos, e fascinantes, e profundos, que a literatura ocidental já produziu”²⁴¹. Tão importante ao ponto de Alexei Bueno afirmar que “em Camões e em Tasso, portanto, materializam-se os dois grandes poemas modernos”²⁴². Com isso podemos perceber o quão importante foi o poeta Tasso histórico e como este produziu uma obra genial. Seguindo o pensamento de Schopenhauer, Tasso, ao ter criado um poema épico, seria gênio no grau mais elevado, pois produziu uma obra de arte cujo objeto era o homem²⁴³. Em sua autobiografia, Goethe menciona ter lido os versos desse poema desde pequeno a ponto de decorá-los e recitá-los para divertir os convidados. Segundo ele, esse poema, na tradução de Kopp, era um dos livros que lera com ardor desde a infância²⁴⁴.

Torquato Tasso nasceu em Sorrento, a 11 de março de 1544, era filho do poeta Bernardo Tasso e de Porzia de’ Rossi²⁴⁵. Tasso frequentou o colégio Jesuíta e desde cedo estudou e viajou consideravelmente. Em 1556 morre a mãe de Tasso sob fortes suspeitas de envenenamento que teria sido provocado por conta de interesses no seu dote. Fato que abalou Tasso profundamente.

²⁴⁰ MB, cap.6, p. 62.

²⁴¹ LUCCHESI, Marco. In: TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 11.

²⁴² Encontra-se no ensaio que Alexei Bueno tece comparações entre *Os Lusíadas* de Camões e a *Jerusalém Libertada* de Tasso. Cf. BUENO, Alexei. *A Jerusalém Libertada e a Língua Portuguesa*. In: TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 21.

²⁴³ Segundo Schopenhauer, “só é grande gênio quem obtém sucesso com a obra de arte cujo objeto é o homem, ou seja, a pintura histórica, a escultura, a tragédia, a poesia épica”. Cf. SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*, cap. 6, p. 69.

²⁴⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: Poesia e verdade*. Vol I. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 62.

²⁴⁵ LUCCHESI, Marco. Cronologia. In: TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 95.

Em 1588, ainda abalado com o ocorrido, Tasso escreve a Frei Fabiano: “minha mãe, cuja memória me será sempre cara, sempre honrada, mas sempre dolorosa e razão de nova melancolia”²⁴⁶. O que nos leva a crer que mesmo antes de 88, Tasso já esboçava traços de melancolia, traços que se estenderam durante toda a sua vida. Em 1561, Tasso deixa o curso de direito em Pádua para se dedicar aos estudos de filosofia e eloquência, tendo sido influenciado pela *Poética* de Aristóteles desde essa época. Durante sua trajetória, escreveu rimas de amor para certa dama, compôs várias obras (*Rinaldo*, sonetos fúnebres, *Godoffredo* etc.) e viveu de favor em cortes. Ficou conhecido pelo comportamento arredio, melancólico e solitário. Em 1575, se apresenta por espontânea vontade à Inquisição, sendo absolvido por ela. Em 1579²⁴⁷, tendo transitado da genialidade para a loucura, Tasso ataca o duque Afonso e toda a corte de Ferrara, tendo sido, por esse motivo, internado no hospital de loucos e lá permaneceu durante alguns anos. Em 1595, volta a adoecer e já pressente seu próprio fim; sendo assim, morre no mesmo ano e é enterrado como indigente²⁴⁸. Alguns anos mais tarde, Voltaire escreve um ensaio analisando a principal obra de Tasso. Goldini escreve uma comédia intitulada *Torquato Tasso* e bem mais tarde Tasso é homenageado por Lord Byron em um poema intitulado *The lament of Toquato Tasso*²⁴⁹. Portanto, Tasso, além de ter sido um exemplo real daquilo que Schopenhauer entende como gênio, também ilumina o drama goethiano como personagem que reluz os conflitos do gênio e traz nome e força a essa dissertação. Goethe, após viajar para a Itália e passar por um processo de entendimento da sua poesia e de si mesmo, inspira-se em uma das biografias de Tasso e, em 1789, termina de escrever o drama, escrevendo a Herder sobre a intensa dedicação com que trabalhou nessa obra²⁵⁰. Sendo assim, nossa análise se concentrará apenas nessa obra de Goethe.

Torquato Tasso é composto por cinco atos, seguindo o modelo da poesia dramática. O lugar da ação é Belriguardo, um palácio de veraneio. As personagens que compõem o drama são: Afonso II, duque de Ferrara; Leonor D’Este, irmã do duque; Leonor Sanvitale, condessa de Scandiano e dama de companhia da princesa Leonor; Toquato Tasso, o poeta, e Antonio

²⁴⁶ Idem, p. 95.

²⁴⁷ Ibidem, p. 101.

²⁴⁸ Ibidem, p. 106.

²⁴⁹ Ibidem, p. 106.

²⁵⁰ MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999, p. 7.

Montecatino, secretário de Estado²⁵¹. Ao longo do drama, Goethe evidencia a dificuldade de Tasso na lida com as pessoas da corte e como essas pessoas compreendiam superficialmente Tasso e seu espírito poético. Afonso se mostra gentil com Tasso e o sustenta na corte, mas anseia por uma obra prima escrita por Tasso, visto que naquela época era importante para uma corte ter um poeta renomado. A princesa e sua dama de companhia admiram Tasso por ser um poeta, mas, por vezes, estranham seu comportamento solitário e arredio. A princesa desperta paixões em Tasso e, embora se mostre compreensiva para com ele, evita o romance, talvez por não compartilhar dos mesmos sentimentos dele e também por uma preocupação com as convenções sociais. A dama de companhia deseja ser a musa de Tasso, pois assim se imortalizaria através dos versos do poeta. Antonio, o homem de negócios da corte, extremamente racional e equilibrado, não tolera o comportamento de Tasso e o fato de este ser mantido na corte e sustentado pelo duque; além disso, ele se sente atingido pelo fato de Tasso, por ser poeta, despertar interesse nas mulheres da corte, enquanto ele mesmo não produz versos, não sendo, portanto, aclamado por elas. Com isso, ao longo da história Antonio e Tasso se desentendem inúmeras vezes, a ponto do duque de Ferrara mandar Tasso para um exílio temporário. Sendo assim, Goethe retrata o jogo de interesse e a dissimulação por parte de uns e a falta de traquejo do poeta para lidar com tudo isso. De um lado, encontra-se a sociedade cortesã e todo o seu jogo político-social e, de outro, o poeta que preza pela sua liberdade e pela criação de uma obra de arte autêntica. Diz Tasso: “Deixa o poema falar, estância por estância! / O que me propus fazer é louvável, / mas não é tudo, ainda não cheguei lá. / Não me poupei a esforço nem trabalho. / O curso sereno de belos dias, / as horas de silêncio noite adentro, / a esta pia obra dediquei.” (Goethe, 1999: 130).

3.2 O gênio e seu modo singular de percepção (poeticamente demonstrados no Torquato Tasso)

A partir das noções expressas no capítulo anterior pudemos notar a singularidade que perpassa a vida e a obra do gênio. O mesmo parece ter uma estranha relação com o sofrimento, já que de algum modo ele tem o poder de libertar-se desse e, ao mesmo tempo, se entregar profundamente a ele. O que há de mais intrigante é que a teoria schopenhaueriana não se limita a descrever o gênio como uma capacidade de conhecimento fora do comum, porque nela existe

²⁵¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

tudo um leque dos modos de expressão do gênio, dos seus sentimentos, de tudo aquilo que o assalta. Justamente isto foi expresso de modo tão nítido no *Torquato Tasso* de Goethe. Exporemos aqui os principais elementos da teoria do gênio de Schopenhauer através das cenas da peça, como um espelho que refletisse muito bem o que o filósofo de Frankfurt percebera. Temos então, *Tasso*, o drama do demoníaco:

Drama do demoníaco poético por excelência, no Tasso são todos tocados pelo poeta, nenhum fica intacto, e todos, todos tocados por ele, falarão por ele, pelo demônio dele: a Princesa, da paixão e do furor, Leonor Sanvitale, da coroa de louros transmutada em coroa de espinhos, o Príncipe, do abandono e do desespero, Antonio da poesia, a que não tem acesso, do anseio pelo impossível que não o ronda, a ele. É como se Goethe nos tivesse dado a presenciar a amálgama alquímica, elementar, o enigma sem fim que era o seu próprio gênio. É esse enigma que, pela boca de um outro, onde se misturou a sua saliva e soprou o seu hálito, engendra a suspensão contínua que atravessa todo o poema, e que fica oscilando nos seus últimos versos, ardentes²⁵².

Tasso, personagem principal, encontra-se no palácio aos cuidados do príncipe, uma vez que sua condição era miserável e não conseguia se sustentar. Em troca disso, todos aguardam a ansiada obra de Tasso. Mas o poeta vai travar difíceis relações com as pessoas da corte. Na primeira cena do primeiro ato, a princesa e a dama de companhia conversam sobre a glória dos poetas, elas estão no jardim frente ao busto de Virgílio e de Ariosto. A princesa coroa o busto de Virgílio, enquanto Leonor coroa o busto de Ariosto. Elas conversam sobre a importância dos poetas e sobre a honra de tê-los hospedado em sua casa, posto que compensa acolher gênios, uma vez que, lhes dando hospitalidade, eles nos deixam um presente ainda mais belo. A partir disso, elas falam sobre a admiração que sentem por Tasso, que lá estava hospedado²⁵³. Mais a frente Leonor afirma:

Admiro qualquer homem e os seus méritos,
E quanto a Tasso, só lhe faço justiça.
O seu olhar mal poisa nesta terra;
Escuta a harmonia que há na natureza:
O seu espírito abre-se logo a tudo

²⁵² MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 12.

²⁵³ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, 29.

O que a história nos traz e a vida dá:
Reúne em si o que há de mais disperso
E o seu sentir dá vida ao inanimado.
O que para nós é baixo, ele o enobrece,
E o que adoramos mais, para ele é nada.
No seu círculo mágico e fechado
Vagueia este homem prodigioso, e nós
Com ele nos perdemos e o seguimos:
Parece aproximar-se, e fica longe;
Parece olhar-nos, e em nosso lugar
Está porventura a ver estranhos espíritos²⁵⁴.

Através destes versos notamos que o gênio parece estar em outra dimensão, em um mundo contemplativo. Tal como Schopenhauer afirma, o que o homem comum descarta, pois não é objeto do seu interesse, o gênio torna grandioso, devido ao seu grande poder de fantasia²⁵⁵. Além disso, como já vimos, os objetos do gênio são as Ideias, com isso, ele acaba por ignorar algumas coisas triviais com as quais os outros homens se preocupam.

Mais adiante, ainda na primeira cena, Leonor e a princesa continuam o diálogo e a princesa argumenta que, apesar de viver num reino de sonhos, Tasso também é ocupado pela realidade, será que o poeta não sentiria amor real, por alguém, por exemplo? Com base nessa pergunta, Leonor argumenta:

LEONOR:

(...) E estou feliz por ele em mim pensar
Quando ouve o doce som do nosso nome.
Pois não se trata aqui daquele amor
Que quer ser o senhor do seu objeto,
Possui-lo só ele, e com ciúmes
Impedir qualquer outro de o olhar.
Quando ele, em pura contemplação,
Do teu valor se ocupa, poderá
Alegrá-lo também meu pobre ser.
Não é a nós que ele ama, há que dizê-lo.
Tudo o que ele ama, todas as esferas
Para um nome o transporta, que é o nosso,
Do seu sentir nos dando conta; e nós
Cremos amar o homem, e só amamos
Com ele o que mais alto podemos amar²⁵⁶.

²⁵⁴ Idem, p. 31.

²⁵⁵ MB, cap. 6, p. 64.

²⁵⁶ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 33.

Podemos depreender do fragmento acima que Tasso ama na mulher todas as mulheres, pois o gênio ocupa-se sempre com o universal, nunca apenas com o particular. O que ele ama, na verdade, é a Ideia de mulher²⁵⁷. E as duas, por sua vez, amam Tasso pelo que há de mais nobre nele, isto é, ser poeta. Se Tasso se preocupasse apenas com a mulher em particular, seus olhos enxergariam tal como os olhos dos outros homens, mas o olhar lançado por Tasso é aquele que atravessa a alma feminina, o que mais tarde será motivo para que a personagem Antonio venha a se sentir incomodada com Tasso.

Na segunda cena, a princesa e Leonor começam a conversar com o príncipe Afonso. Ele estava procurando por Tasso, que sempre estava sumido pela casa. Afonso começa a falar sobre a necessidade de solidão de Tasso.

AFONSO:

É um velho defeito, este que o leva
A buscar solidão, e não companhia.
Desculpo-lhe o fugir da turba amorfa
Para, livre e em recato, se ocupar
Das coisas do seu espírito. Mas não
Posso aprovar que evite até o círculo
Em que nós, seus amigos, o acolhemos²⁵⁸.

Nota-se agora a necessidade de solidão que Schopenhauer aponta no gênio. Não só necessidade, como também uma solidão que lhe é própria e que contribui para a criação de suas obras. Ademais, há quase que uma solidão que é imposta ao gênio, por conta de não encontrar em toda parte um semelhante com quem tenha espaço de compartilhamento²⁵⁹. Ainda que o gênio anseie por encontrar seres que se igualem a ele, isto ocorre muito raramente, enquanto o homem comum encontra seu semelhante em toda parte, como vimos no capítulo antecedente.

Ainda na mesma cena, Afonso se queixa de Tasso, porque o poeta ainda está às voltas com sua obra, enquanto o príncipe já começa a ficar impaciente com o tempo e o modo como Tasso cria.

AFONSO:

Será bem-vindo então, se ma trazer,

²⁵⁷ Para o gênio, “uma coisa representa toda a sua espécie, um caso vale por mil”. Cf. MB, cap. 6, p. 80.

²⁵⁸ Idem, p. 34.

²⁵⁹ Cf. MB, cap. 6, p. 63.

E será livre então por muito tempo.
Por muito que me interesse o seu trabalho,
Por muito que a grande obra em tanta coisa
Alegria me dê, sinto crescer
Em mim ultimamente a impaciência,
Não se decide a pôr fim à obra,
Continua a mudar, avança pouco,
Volta a interromper, engana a esperança;
Contrariados, vemo-nos adiando
O prazer que julgávamos tão perto²⁶⁰.

Tasso começa a dar sinais da sua obsessão pelo melhoramento da sua obra de arte. E Afonso não compreende que o gênio tem seu próprio tempo consigo mesmo e com sua obra²⁶¹, bem como a eterna busca pelo aperfeiçoamento da mesma. Por outro lado, a princesa não compartilha da angústia de Afonso e admira a maneira com que Tasso trabalha.

PRINCESA:

Eu admiro a humildade e o cuidado
Com que ele, passo a passo, vai avançando.
Só com o favor das musas tantas rimas
Se ordenam e se respondem em perfeição.
Na sua alma só vive uma obsessão:
Que o poema seja um todo, e acabado.
Não lhe interessa fazer um rol de histórias
Que nos deleitem, para no fim só restar
O eco enganoso de palavras ocas.
Meu irmão, dá-lhe tempo! Olha que o tempo
Das obras-primas nunca foi medida;
Se as queremos dar a tempos que hão-de vir,
Tem de apagar-se o tempo do artista²⁶².

Nos parece que a princesa compreende bem melhor que não se deve medir o tempo de criação das grandes obras. O próprio Goethe levava alguns anos para terminar o *Tasso*, e assim muitos gênios trabalham. Além do que, como ressalta Schopenhauer²⁶³, o gênio não está preocupado em produzir algo somente para agradar aos outros, como o fazem os charlatães. Isto tem a ver com seriedade do indivíduo, pois, para o filósofo, somente esta seriedade resulta em

²⁶⁰ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, 35.

²⁶¹ Cf. MB, cap. 6, p. 77.

²⁶² GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 36.

²⁶³ Cf. MVR II, cap. XXXI, p. 41.

algo objetivo, desinteressado. Para o homem de gênio, “a sua pintura, a poesia, ou o seu pensamento são fins; por outro lado, para os demais, eles são meios²⁶⁴”.

Na quarta cena, Antonio chega ao palácio, sendo recebido por todos, inclusive por Tasso. Todos ficam conversando, Antonio já começa a demonstrar certa desconfiança da Glória dos poetas. Em seguida, Antonio segue o príncipe, as damas saem com Tasso. Na primeira cena do segundo ato, Tasso e a princesa encontram-se no salão e dialogam a respeito dos sentimentos de um por outro e de quando se conheceram, mas aqui Tasso já começa a demonstrar desconfiança com relação a Antonio.

TASSO:

Incertos, meus passos seguem os teus,
Ó princesa, e pensamentos sem norte
Nem medida se agitam na minh'alma.
Parece que me acena a solidão
E me murmura, insinuante: Vou
Tirar-te do peito as últimas dúvidas.
Mas se volto para ti o olhar, se o ouvido
Atento as tuas palavras segue,
Um novo dia nasce em meu redor,
De todas as cadeias me liberto.
Não vou esconder de ti que aquele homem
Que de súbito a nós se veio juntar
Abruptamente meu sonho interrompeu;
Os seus modos e as suas palavras
Tocaram-me tão fundo que senti
Que mais que nunca estava dividido,
Que volto a estar confuso e perturbado²⁶⁵.

Neste momento, Tasso apresenta já algumas falhas do gênio descritas por Schopenhauer, tais como: paixão exagerada, solidão, veemência dos afetos, melancolia²⁶⁶. E já começa a esboçar certo comportamento de paranoia e desconfiança com relação a Antonio e aos outros. Sendo assim, a princesa diz:

PRINCESA:

Sabes, Tasso, que nunca desprezei

²⁶⁴ Idem, p. 42.

²⁶⁵ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 57.

²⁶⁶ Cf. MB, cap. 6, p. 62.

A tua vontade, e sei como tu próprio
A ti te prejudicas. Minha irmã
Dá-se com todos, aceita-os como são,
Enquanto tu, ao fim de tantos anos,
Não tens amigos²⁶⁷.

TASSO responde:

- Acusa-me, sim,
Mas diz-me lá: onde é que está o homem
Ou a mulher com quem eu possa ousar
Falar francamente, como contigo²⁶⁸?

Nos versos acima aparece mais uma vez a dificuldade do gênio em encontrar semelhantes e pessoas com as quais possa ter verdadeira troca. E, ainda que a princesa tente convencê-lo, o poeta permanece reticente.

TASSO:

Se houvesse um tribunal universal
Composto de homens bons que decidisse
O que convém, em vez de cada um
Pensar que o que convém é o que lhe serve!
Não vês como aos poderosos, aos espertos,
Tudo se ajusta, e eles tudo podem²⁶⁹?

Nessa fala de Tasso, podemos reconhecer a teoria de Schopenhauer de que os homens comuns agem sempre guiados pelos seus interesses egoísticos, como ele esclarece no parágrafo 36 de MVR: “o homem comum, esse produto de fábrica da natureza, que ela produz aos milhares todos os dias, é, como dito, completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente desinteressada”²⁷⁰. Também fica claro o fato do gênio poder ser facilmente enganado pelos mais astutos, como o filósofo descreve tão bem na *Metafísica do belo*²⁷¹. Tasso vivia cercado pelos jogos de interesse e pelo pretense discurso racional que tenta apontar com o dedo sujo as falhas

²⁶⁷ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999, p. 62.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Ibidem, p. 65.

²⁷⁰ MVR I, § 36, p. 256.

²⁷¹ Cf. MB, cap. 6, p. 81.

do artista. No próximo trecho, podemos apreender a busca do gênio pela essência das coisas e a necessidade de produzir uma obra com aquilo que apreendeu.

PRINCESA:

Não! Mas vós aspirais ao que é distante,
E só pela força o sabeis alcançar:
Ousais agir para toda a eternidade,
Enquanto nós mais não queremos que ter
Bens limitados, e à mão, aqui na terra;
E desejamos poder conservá-los²⁷²

Na terceira cena do segundo ato, Tasso e Antonio começam um diálogo. A partir daqui podemos notar as características do homem comum em Antonio e as do gênio no Tasso. O próprio Schopenhauer elogia o contraste entre Antonio e Tasso feito por Goethe, ele diz: “No contraste entre Tasso e Antonio, Goethe nos proporcionou uma ilustração da oposição entre os dois tipos completamente diferentes de capacidade que descrevi aqui abstratamente²⁷³”. Desse diálogo destacamos agora duas falas principais:

TASSO:

Nada mais respeitável que o bom senso.
Passo a passo na vida o comprovamos.
Mas melhor ainda é a alma dizer-nos
Se podemos prescindir da prudência²⁷⁴.

Acima nos deparamos com a falta de prudência do gênio, exposta por Schopenhauer: “Um gênio, enquanto está ativo em sua genialidade, não denota nenhuma prudência, mas antes até manifestará carência desta- o que a experiência muitas vezes confirma²⁷⁵”. O homem comum, por sua vez, faz par com a prudência. A personagem de Antonio sempre segue o conhecimento preso ao princípio de razão e o comportamento de um homem moderado. Para se defender, ele diz:

²⁷² GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 66.

²⁷³ MVR II, cap. XXXI, p. 46.

²⁷⁴ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 72.

²⁷⁵ MB, cap. 6, p.74.

ANTONIO:

Os moderados são vistos como frios
Por quem mais que os outros ardente se acha,
Porque uns calores de repente os assaltam²⁷⁶.

Na continuação da terceira cena, eles permanecem se desentendendo. Mesmo que, por consideração ao príncipe que o sustenta na corte, Tasso tente fazer alguma amizade com Antonio, não logra êxito. Antonio não só recusa como ainda entra em um embate com Tasso.

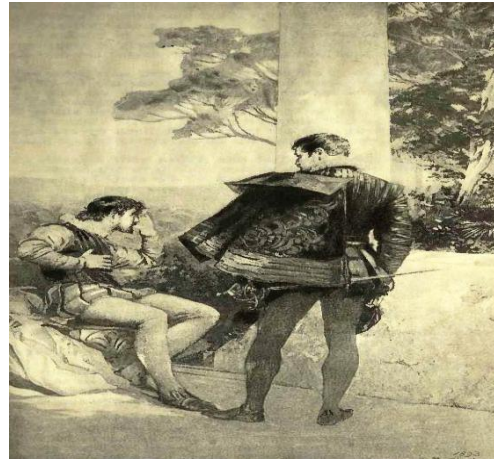
ANTONIO:

Tu próprio fazes com que eu te despreze!
Quer o rapaz insensato arrancar
Do homem feito à força a amizade?
Como queres ter moral sem ter decência²⁷⁷?

Tasso responde:

TASSO:

Antes ser o que chamais indecente,
A ser o que eu diria que é ignóbil²⁷⁸.



(Na imagem, Tasso repreendido pelo Primeiro Ministro do Duque.)

Antonio e Tasso prosseguem discutindo, até o ponto de Tasso perder o controle e sacar a espada, sendo interrompido por Afonso que flagra a briga dos dois e questiona o motivo. Antonio tenta se safar mantendo a sobriedade para que a culpa recaia sobre Tasso que se deixa levar por afetos veementes. Na quarta cena do segundo ato, os três seguem conversando a respeito da briga:

ANTONIO:

Encontras-me, senhor, sereno e calmo
Em frente de um que a fúria acometeu.

TASSO:

²⁷⁶GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 73.

²⁷⁷ Idem, p. 78.

²⁷⁸ Ibidem.

Peço-te, como a um deus, que com um olhar
Refreies o fogo que me deita a perder.

AFONSO:

Antonio, conta, Tasso, diz como foi
Que a discórdia me entrou pela casa adentro?
Como se apoderou de vós, até
Levar homens sensatos ao delírio,
Fora das leis, dos bons costumes? Pasma!

TASSO:

Já vi que nos conheces muito mal.
Este homem, que dizem sensato e justo,
Portou-se de forma rude e odiosa,
Como alguém sem nobreza e educação.
Eu quis aproximar-me, ele negou-se;
Eu insisto, ofereço-lhe amizade,
E ele, com que azedume, não descansa
Enquanto não transforma a última gota
Do meu sangue em fel. Perdão! Sei que estou
Fora de mim. Mas se erro cometi,
A culpa é toda dele, porque ateou
Como pôde o fogo que consome
E a mim e a ele desgraça veio trazer.

ANTONIO:

Deixou-se arrebatado pelos altos voos
Do poeta! Mas tu, senhor, falaste
Primeiro comigo: que me seja então dado
Falar depois do expedito orador²⁷⁹.

Daí em diante Tasso e Antonio seguem defendendo cada um o seu ponto de vista, e Afonso, finalmente, dá a sua sentença. Decide castigar Tasso, mantendo-o encerrado em seu quarto. Antonio, no entanto, não recebe punição, mesmo assim não se dá por contente, considerando baixa a pena que Tasso recebera.

AFONSO:

Mais do que aquilo que de um e de outro ouço,
Ouve o meu coração imparcial.
Melhor teríeis cumprido o dever
Se eu não tivesse que dar sentença agora.

²⁷⁹ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 81, 82.

Razão e erro aqui quase se tocam.
Se Antonio te ofendeu, como tu dizes,
De uma maneira ou de outra te dará
Satisfações, se achares por bem pedi-las –
E na minha presença, se possível.
Entretanto, o teu acto faz de ti
Meu prisioneiro. Mas, como te perdoo,
Torno mais branda a lei em teu favor:
Deixa-nos, Tasso! Não saias do teu quarto.
Serás tu mesmo teu guarda e companhia²⁸⁰.

No terceiro ato, a princesa e Leonor conversam sobre a briga entre Tasso e Antonio. A princesa interroga Leonor sobre o que aconteceu com ambos e Leonor conta o que ficou sabendo. Mais adiante, a princesa comenta as características dos dois homens, como são tão diferentes e se indaga se estes poderiam chegar a um acordo, tendo em vista a diferença das suas personalidades e almas. Na última fala da princesa conseguimos notar o abismo que há entre o comportamento do gênio e o do homem comum.

LEONOR:

Mais do que já sabemos não apurei.
Eles brigaram, Tasso puxou da espada,
Teu irmão separou-os. Tudo indica
Que foi Tasso quem tudo começou:
Antonio anda em liberdade e fala
Com o Príncipe, enquanto Tasso foi
Banido para o seu quarto, e aí está.

PRINCESA:

Antonio com certeza provocou
Aquela alma com frieza e indiferença.

PRINCESA:

O que devemos fazer, o que evitar.
Antonio pareceu-me hoje de manhã
Mais brusco do que nunca, ensimesmado.
Meu coração preveniu-me do perigo,
Quando Tasso se aproximou. Se olhares
Para o aspecto dos dois, o rosto, o tom,
O olhar, o andar- tudo neles se opõe:

²⁸⁰ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 85.

Nunca estes dois poderão ser amigos²⁸¹.

Ainda no terceiro ato, a princesa comenta quão raro é alguém ter a mesma destinação de Tasso, embora essa destinação deixe-o jogado à própria sorte. Como é o caso do gênio Schopenhaueriano, que acaba por ser vulnerável a todo tipo de afeto²⁸².

PRINCESA:

É tão raro um ser humano que encontre
O que a ele parecia destinado,
Tão raro, que acaba sempre por ficar
Com o que a sorte nas mãos lhe quis pôr!²⁸³

Mais adiante, Leonor conversa com Antonio sobre Tasso, tentando fazer com que Antonio o compreenda e entenda que Tasso precisa de cuidados. Antonio, não pela primeira vez, rebate, pois acha que os defeitos de Tasso são vistos como virtude, principalmente por ela e pela princesa, que se deixam encantar pelo seu espírito poético. No entanto, Leonor argumenta que Antonio já tem tudo, por ser tão reto e direito, enquanto Tasso não consegue nem ao menos se sustentar, se deixa roubar por criados e está sempre em viagens sem volta. Para Antonio, Tasso não passava de um egoísta, preocupado o tempo todo consigo e suas coisas, agindo como um menino, uma vez que já era um adulto. Para um homem da estirpe de Antonio talvez seja bastante incômodo que um homem como Tasso, inclinado apenas para a arte (o que para ele, Antonio, não tinha muito valor), pudesse ser tratado como um homem ilustre²⁸⁴.

ANTONIO:

Ora mergulha em si, como se o mundo
Inteiro estivesse nele, e ele se bastasse
Nesse seu mundo, e tudo à sua volta
Desaparece. E ele nada faz,
Rejeita o mundo, volta a ensimesmar-se –
De repente, se a centelha invisível
Ateia a mina, seja alegria, dor,
Capricho ou cólera, dá-se a explosão:

²⁸¹ Idem, p. 92.

²⁸² Cf. MB, cap. 6, p. 75.

²⁸³ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 101.

²⁸⁴ Idem, p. 103.

Então, tudo quer ter, tudo quer abarcar,
E que aconteça o que ele imaginou;
Num só momento há de nascer aquilo
Que só ao fim de anos amadurece,
Num só momento resolve-se o problema
Que só anos de esforço solucionam.
Ele exige o impossível de si²⁸⁵

Com o passar do tempo, Tasso foi ficando cada vez mais ensimesmado e também mais desconfiado das pessoas da corte, sobretudo de Antonio, até chegar ao extremo. Ao analisarmos a peça a partir da filosofia de Schopenhauer, notamos que muito do comportamento do homem de gênio e do comum encontram-se alegoricamente apresentadas na obra de Goethe. A partir das falas das personagens e principalmente do próprio Tasso, é possível notar que ora o gênio (Tasso) está imerso no momento de criação, ora está abandonado aos afetos, quando o excedente de conhecimento toma a orientação subjetiva, “todas as circunstâncias que exercem influência sobre o querer desse indivíduo se tornam iluminados pela intensa luz de seu conhecimento desproporcionalmente brilhante”²⁸⁶. Aí ele está abandonado à sua sorte, seu intenso sofrimento, tendo comportamentos excessivos, melancólicos, chegando, por fim, às raias da loucura.

3.3 O Tasso Louco

No segundo capítulo deste trabalho, foram dados alguns esclarecimentos a respeito da loucura e da relação desta com a genialidade. Retomo agora essas noções outrora discutidas para que se possa ler o Tasso sob o viés schopenhaueriano.

Para Schopenhauer, no sentido próprio do psiquismo, a saúde consiste na rememoração perfeita (*Rückerinnerung*)²⁸⁷. Mas não no sentido de que a memória preserva tudo o tempo todo, porém, no sentido de que o intelecto saudável consegue encontrar na memória cada evento significativo. Em *MVR*, ele descreve a loucura como fio rompido dessa memória²⁸⁸. No complemento a este parágrafo, Schopenhauer diz que podemos compreender a loucura “como um ato violento de expulsar do psiquismo de alguém alguma coisa, o que só é possível através da

²⁸⁵ Ibidem, p. 109.

²⁸⁶ MB, cap. 6, p. 74.

²⁸⁷ : MVR II, cap. XXXII, p. 61.

²⁸⁸ MVR, §36, P. 263.

ação de colocar na cabeça outra coisa”²⁸⁹. Portanto, a memória é preenchida com acontecimentos fictícios.

O gênio em parte transita para a loucura, ou pelo menos é tido em sociedade como louco; para o autor, a genialidade não faz par com a racionalidade, mas faz fronteira com a loucura. Isto pode ser observado na biografia de vários artistas²⁹⁰.

Em *Torquato Tasso*, a personagem principal demonstra indícios de loucura ou, ao menos, um comportamento bem distante daquilo que a sociedade convencionada como “normal”. Durante vários momentos, o poeta revela pensamentos constantes na mesma coisa, mania de perseguição, comportamento arreado e agressivo, dentre outras coisas. A energia que ele despense para a produção e o melhoramento de sua obra talvez contribuam para o seu flerte com a loucura. Também as cobranças que lhe são impostas, as que Antonio tenta impor a ele, de ser um homem maduro, com algum tipo qualquer de trabalho. Fora isso todos esperam pela grande obra genial, como recompensa de tê-lo na corte, o que pode contribuir para o aumento da agonia de Tasso, que, no fundo, não tem a intenção de frustrar a expectativa daqueles que o cercavam.

No quarto ato, Tasso está entregue aos seus pensamentos em um quarto, mais adiante ele é interrompido por Leonor que vem conversar a respeito do comportamento dele e da difícil relação que mantinha com Antonio. Ela tenta convencer Tasso de que ele está desconfiado, mas sem nenhuma justificativa plausível, pois tudo está bem. Tasso não se convence dos argumentos de Leonor e continua desconfiado, sobretudo de Antonio. Leonor sugere de que ele vá passar um tempo em Florença, o que ele recusa, pois, no fundo, parece quererem livrar-se dele.

TASSO:

Querem então fazer-me acreditar
Que ninguém me persegue nem me odeia,
Que todas estas manhas e esta trama
Secreta é fruto da minha cabeça!
E hei-de confessar que estou errado,
Que é meu o erro ao ofender alguns
Que o não merecem! E isto num momento
Em que à face do Sol o meu direito
E a perfídia deles está à vista!²⁹¹

²⁸⁹ MVR II, cap. XXXII, p. 64.

²⁹⁰ Cf. MB, cap. 6, p. 76, 77.

²⁹¹ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 124.

Na quarta cena do quarto ato, Tasso e Antonio voltam a conversar. Antonio pede desculpas a Tasso a mando do príncipe. O que Tasso ironiza, mas tenta manter um diálogo lúcido para não desagradar ao príncipe, que muito o ajudava, mantendo-o na corte. Já que Antonio foi reconciliar-se com ele em nome de um pedido do príncipe, Tasso pede que Antonio peça ao príncipe para ir a Roma ter com os seus amigos. O poeta diz que já terminou a sua obra e a deixará nas mãos do príncipe, embora ainda não esteja satisfeito com o resultado e falte muito para terminá-la. Antonio acha egoísta Tasso querer sair do palácio, logo agora que o príncipe vai apreciar a obra feita por ele. Mas Tasso pede insistentemente para que o deixem partir e continua atordoado pelo desejo de melhorar a obra:

TASSO:

Deixa o poema falar, estância por estância!
O que me propus fazer é louvável,
Mas não é tudo, ainda não cheguei lá.
Não me poupei a esforço nem trabalho.
O curso sereno de belos dias,
As horas de silêncio noite adentro,
A esta pia obra dediquei.
Modestamente, pensei aproximar-me
Dos mestres do passado; ousei sonhar
Que iria despertar de um longo sono
Pra nobres feitos nossos contemporâneos,
E depois partilhar perigo e glória
Da guerra santa com as hostes cristãs.
Pra despertar os melhores, o meu canto
Terá de ser digno desses melhores.²⁹²

Essa fala de Tasso nos remete ao pensamento schopenhaueriano de que só a ocupação consigo mesmo e com sua obra fazem sentido para o gênio. Também nos remete à ideia de que só a genuína obra do gênio é verdadeiramente nobre e ficará para a posteridade, ainda que seja incompreendida pelos seus contemporâneos²⁹³. Além do mais, vale lembrar que a obra de Tasso é um poema épico, o que faz com ele seja um gênio no grau mais elevado, uma vez que para Schopenhauer os grandes gênios são aqueles que produzem uma obra cujo objeto é o homem²⁹⁴. Embora isso traga algum bônus ao Tasso, traz certo ônus, na medida em que este nunca se dá por

²⁹² Idem, p. 130.

²⁹³ Cf. MB, cap. 6, p. 77.

²⁹⁴ Cf. MB, cap. 6, p. 69.

contente e satisfeito. Ainda que tenha conseguido terminar a obra, nunca a considera verdadeiramente acabada e está sempre perturbado por esse pensamento. A obra de Tasso parece servir para confortar a todos que a contemplem, como é o caso do príncipe, mas não chega a confortar o próprio poeta, como afirma Maria Filomena:

Para o artista não há catarse, há segregação do fio que fecha o casulo, e escondimento e escuridão, exaustão e rebentamento, uma coisa fechou-se, uma coisa que não podia ser mais íntima ao poeta, o seu próprio túmulo e renascimento: a arte não salva o artista, a obra liberta o artista dele próprio, o artista trabalha unicamente para isto e não para a sua redenção²⁹⁵.

Na quinta cena do quarto ato, Tasso continua paranoico e denuncia os jogos de interesse da corte, bem como a vontade de Antonio de bani-lo sem que isso seja percebido. Com isso, Tasso denuncia o fato de alguns homens estarem sempre voltados para os seus interesses. E, ao final de sua fala, reconhece o destino nobre, porém trágico do seu próprio gênio:

TASSO:

Querem-me aqui, diz ele; a natureza
Foi boa e concedeu-me este meu gênio;
Mas estragou logo o precioso dom
Acompanhando-o de algumas fraquezas,
Orgulho sem limites, excessiva
Sensibilidade e ensimesmamento.
As coisas são como são, e o destino
Fez assim o homem único que sou;
Agora, é aceitá-lo tal como é,
Para, em dias melhores, como surpresa,
Desfrutar da alegria possível.
De resto, tal como ao mundo veio,
É deixá-lo viver – até morrer.

Na primeira cena do quinto e último ato, Antonio conversa com o príncipe Afonso no jardim. Ele conta que foi se desculpar com Tasso e de nada adiantou. Eles comentam sobre a mania de perseguição de Tasso:

ANTONIO:

²⁹⁵ MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 13.

Não sonha ele quando de nós suspeita?
Por onde quer que ande, acha que está
Cercado de inimigos. Se lhe admiram
O talento, é inveja, e se o invejam
Isso é já ódio e perseguição.
Quantas vezes com queixas te maçou:
Cartas abertas, fechaduras forçadas,
Punhais, venenos! Tudo imaginação!
Mandaste investigar, investigaste,
E o resultado? Nada que se veja!²⁹⁶

Em seguida, na segunda cena, Tasso aparece e começa uma conversa com o príncipe, em tom reservado. Eles falam sobre o pedido de desculpas de Antonio e sobre a viagem de Tasso a Roma. O príncipe recomenda que Tasso aproveite esta estadia em Roma para distrair-se, gozar do tempo livre, que ele procure harmonizar-se, mas Tasso volta-se para as exigências da sua alma²⁹⁷, bem como o gênio descrito por Schopenhauer.

TASSO:

Estou bem quando me posso dedicar
Ao trabalho, é o trabalho que me cura.
Conheces-me bem, sabes que a abundância
Ociosa me faz mal. E repouso
É que menos me descansa. A minh'alma
Não foi destinada pela natureza
A navegar sobre o elemento fácil
Dos dias prò mar imenso do tempo²⁹⁸.

AFONSO:

Tudo o que pensas e fazes te leva
Prò mais fundo de ti. À nossa volta
Há muito abismo cavado p'lo destino;
Mas o mais fundo é o nosso coração,
Que nos tenta, nos convida a saltar.
Livra-te de ti próprio, é o que te peço!
O que o poeta perde, o homem ganha.

TASSO:

Este ímpeto que dia e noite sinto
Varrer-me o peito, em vão tento travá-lo.

²⁹⁶ GOETHE, J. Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 141.

²⁹⁷ Idem, p. 144.

²⁹⁸ Ibidem, p. 146.

Se não posso pensar nem fazer versos,
Não é vida para mim a minha vida.
Tenta impedir o bicho de fiar
Sua seda, nesse fiar para a morte:
Vai tecendo essa trama preciosa
A partir de si próprio, e não desiste
Antes de se encerrar no seu caixão.
Ah, se um bom deus nos desse a nós um dia
O invejável destino desse verme,
Pra podermos depois soltar as asas
Num radioso vale ensoleirado!²⁹⁹

Na quarta cena, a princesa conversa com Tasso sobre a sua ida para Roma. Para surpresa da princesa, Tasso confessa que tinha outro plano. Ele queria usar um disfarce e pegar um barco para Sorrento. A princesa o repreende³⁰⁰. Na última cena, do último ato, Tasso e Antonio dialogam novamente. Neste momento, Tasso já tinha atravessado a fronteira inevitável entre genialidade e loucura. Ele diz:

TASSO:

E quem te diz que eu estou assim tão mal?
Serei tão fraco como pareço ser?
Estará tudo perdido? E a dor terá
Transformado o edifício num montão
De ruínas, como se o chão tremesse?
Não tenho eu um gênio de muitas faces
Para me distrair e me apoiar?
Extinguiu-se a força que no peito
Sempre vibrou? Estou reduzido a nada,
Em nada me tornei?
Não, está tudo aí, e eu já não sou nada;
Eu fugi de mim próprio, e ela de mim!³⁰¹

Ainda no mesmo diálogo, Tasso fala de sua dor. No entanto, ele reconhece o poder de cantar essa dor, como um dom que deus deu a ele, mas não a todos os homens. Depois, Antonio aproxima-se e leva-o pela mão. O texto se encerra com a fala de Tasso, que se mostra já um poeta sem esperanças e louco.

TASSO:

²⁹⁹ Ibidem, p. 147.

³⁰⁰ Ibidem, p. 148.

³⁰¹ Ibidem, p. 159.

(...) Tranquilo um dia os astros descansaram.
Foi-se o brilho, desvaneceu-se a calma.
Já não me conheço no meio do perigo,
Nem me envergonho já de o confessar.
O leme está partido, e o navio
Geme com grande estrondo. Abre-se o chão
Debaixo dos meus pés, e vou ao fundo!
Tento abraçar-te. Assim se agarra
O barqueiro ao rochedo que será
O fim da sua vida, o seu destino³⁰².

E, assim, temos a loucura, como recurso último do poeta triste e inconformado. Cujo gênio, traça o caminho que lhe é próprio, com passos desajeitados, que são, em alguma medida, o preço a se pagar pelo conhecimento acima do comum, que não é senão seu trágico destino?! *Tasso* dispensa justificativas, pois expressa a inevitável sina do poeta.

Eis por que ninguém pode prescrever ao poeta o dever de ser nobre e sublime, moralista, pio, cristão, isso ou aquilo, muito menos censurá-lo por ter este e não outro caráter. O poeta é o espelho da humanidade, e traz à consciência dela o que ela sente e pratica³⁰³.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expusemos até aqui a teoria do gênio expressa na filosofia schopenhaueriana, com o intuito de evidenciar que o gênio vivencia um drama existencial/essencial, devido ao fato de possuir um excedente da faculdade de conhecimento, que oscila. No primeiro capítulo, nos ocupamos com as bases da filosofia de Schopenhauer para que os conceitos do autor expostos aqui estivessem concatenados. Depois, a atenção foi voltada para as noções fundamentais de sua metafísica do belo. Já no segundo capítulo, trabalhamos com a concepção schopenhaueriana de gênio, parte fundamental da nossa pesquisa. No terceiro, e último capítulo, trabalhamos com a alegoria poética de Goethe e as noções filosóficas de Schopenhauer que ali podiam ser encontradas. Parece relevante, retomar agora algumas noções schopenhauerianas que foram essenciais para a realização e conclusão dessa pesquisa.

³⁰² Ibidem, p. 60.

³⁰³ MVR, §51, P. 329.

Como trabalhamos com uma obra poética, vale lembrar o poder da poesia e a sensibilização estética que ela proporciona, que tinha sido exposto no capítulo I do presente trabalho. Sabemos que para o filósofo em questão a arte tem a finalidade de manifestar as Ideias, com a poesia não é diferente. No entanto, além de manifestar Ideias, a poesia as comunica “com a distinção e vivacidade mediante a qual a mente poética as apreende³⁰⁴”. A poesia tem o poder de por a fantasia em movimento, quando bem executa o jogo entre conceitos, trazendo à luz a representação intuitiva. O homem é o principal tema da arte poética, nenhuma outra arte se lhe equipara nesse requisito³⁰⁵. Segundo Schopenhauer, nem mesmo a história estaria à altura, levando em consideração que a história ensina a conhecer os homens, não “o homem”, fornecendo notícias empíricas sobre o comportamento mutuo das pessoas³⁰⁶. Enquanto o poeta apreende a essência de humanidade. O historiador está voltado para os acontecimentos particulares presos ao tempo e o poeta, por sua vez, está apartado do tempo e comunica o universal. Por esse motivo, Schopenhauer afirma: “O poeta, ao contrário, assemelha-se ao matemático que constrói relações *a priori*, na pura intuição, expressando-as não como a figura efetivamente assinalada as possui, mas como as mesmas são na Ideia e que o desenho deve tornar sensível³⁰⁷”, aí o filósofo cita Schiller: “O que nunca e em lugar algum se passou/ Só isso nunca envelhece³⁰⁸”.

De acordo com Schopenhauer, a exposição da ideia de humanidade pode ser executada de duas maneiras: Aquilo a ser exposto é ao mesmo tempo também o expositor ou a exposição é inteiramente diferente do expositor³⁰⁹. A primeira se aplica a poesia lírica, a segunda aos outros gêneros. Nos gêneros poéticos mais objetivos, sobretudo no romance, drama e epopeia, a manifestação da Ideia de humanidade, é alcançada pela exposição de caracteres significativos ou invenção de situações decisivas. No topo da arte poética, como vimos no capítulo I, encontra-se a tragédia, que expõe o lado terrível da vida. Dentre os gêneros poéticos, é através da tragédia que podemos experienciar o sublime³¹⁰.

Torquato Tasso, embora siga o modelo da poesia dramática, respeitando a divisão, quebra dos versos etc., não deixa de conter elementos trágicos, considerando que Schopenhauer menciona também um tipo de tragédia que manifesta a infelicidade “pela mera disposição mútua

³⁰⁴ MVR, §51, P. 320.

³⁰⁵ Idem, p. 322.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ibidem, p. 325.

³⁰⁸ Ibidem, p. 326.

³⁰⁹ Cf. MVR, § 51, P. 328.

³¹⁰ Noção trabalhada a partir de três diferentes autores, no primeiro capítulo deste trabalho.

das pessoas e combinação de suas relações recíprocas, de tal modo que não se faz preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida”. Embora Goethe tenha dito que não se conhece o suficiente para saber se seria capaz de escrever uma tragédia³¹¹.

Na obra mencionada, Goethe expressa a Ideia de humanidade, e mais do que isso, a Ideia de gênio perpassa a Ideia de humanidade em *Torquato Tasso*. Goethe apreende não só a essência do homem, mas a essência do gênio, que se mostra como um “homem” singular. Ainda que tenhamos feito aqui uma tentativa de relacionar a obra poética com a teoria filosófica, cabe a todos nós o desafio de mergulhar na obra goethiana, e, quem sabe, chegar aos sentimentos do belo ou do sublime. O que eram a princípio conceitos se transformaram em representações intuitivas, que nos foram oferecidas a partir dos olhos de Goethe. Embora tenhamos feito análises do drama em comparação com os conceitos de Schopenhauer, a obra poética fala por si só. Talvez apenas a partir dela possamos conhecer a essência do gênio de maneira não puramente teórica, mas intuitivamente.

A partir do que foi exposto ao longo do trabalho, podemos afirmar que o gênio vive sim um *drama existencial* que ocorre devido à oscilação das duas orientações tomadas pelo excedente da faculdade de conhecimento; além disso, podemos perceber também como a peça de Goethe expressa, significativamente, a teoria do gênio presente na filosofia de Schopenhauer, pois, além de levar em conta as características do gênio apontadas pelo filósofo, tais como pensamento contínuo na mesma coisa, visão das coisas em luz sombria e desfavorável, reflexão e pensamentos constantes, ver em toda parte o extremo etc³¹², também leva em conta a sua capacidade extraordinária de elevar-se acima do comum, bem como o dom de produzir a obra de arte. Esse drama não se restringe apenas aos poetas da modernidade. Podem-se perceber, através dos versos de *Torquato Tasso*, os conflitos dos gênios de qualquer época. Através desse trabalho, tentamos expor as características do gênio na filosofia de Schopenhauer, a partir da análise da obra *Torquato Tasso* de Goethe, drama que retrata belamente a vida de um poeta que criou, amou, sofreu e morreu, como muitos, tragicamente. O drama daqueles que tem a alma acalentada pelo extraordinário poder de elevação estética, no entanto, é também a história dos inconformados, dos errantes que, tomados pelas sombras, cruzaram a linha entre genialidade e loucura sem fazer o caminho de volta. Drama que talvez seja um desatar de nós

³¹¹ MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 9.

³¹² Cf. MB, cap. 6, p. 81.

na garganta do próprio Goethe, um poeta mais comportado, porém igualmente genial. É como está escrito no prefácio de *Tasso*, na versão da tradução portuguesa: “Goethe foi poeta *in servitù*, a matéria viva de Tasso, também como ele perseguido por um desejo irrefreado de infinito, por querer ser tudo, atraído pelo caos, e mergulhado vezes sem conta na sua floresta sombria”³¹³. O próprio Goethe parece, em certo sentido, ter sido vítima da incompreensão dos seus contemporâneos. Quando inquirido por Eckermann sobre a ideia que desejava expressar em sua peça, Goethe responde: “Que ideia? Por Deus, não sei. Eu tinha a vida de Tasso, e tinha minha própria vida. Fiz de tudo a partir dos traços dessas estranhas figuras, e aos poucos vi surgir em mim a imagem de Tasso”.

314

³¹³ MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 9.

³¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Italienische Reise*. Vol. 11/Hamburger Ausgabe. Munique: DTV, 1998, p. 504.

Referências Bibliográficas

Obras de Schopenhauer:

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

_____. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *De la quadruple racine du principe de rasion suffisante*. Trad. F.X. Chenet. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. Edition complete, 1991.

_____. *Sobre a Vontade na Natureza*. Tradução, prefácio e notas Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

_____. *Parerga e Paralipomena*. Trad. M. L. M. O. Cacciola. SP: Nova Cultural. 1988. (Col. Os Pensadores)

Outra obras:

ALMEIDA, Guilherme. *As Flores das “Flores do Mal” de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint S.A. S/D.

BARBOZA, Jair. Apresentação. In: SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

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

BUENO, Alexei. *A Jerusalém Libertada e a Língua Portuguesa*. In: TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

BURKE, , E. *Uma investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus; Editora da Unicamp, 1993.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. Santa Catarina: Revista Etic@, vol 11, n.2, 2012.

_____. Prefácio. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragmentos para a história da filosofia*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CHEVITARESE, Leandro. *A ética em Schopenhauer: que “liberdade nos resta” para a prática de vida?* Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

FONSECA, Eduardo Ribeiro. *O sentido da noção de sublimação na filosofia de Schopenhauer*. Revista Voluntas: estudos sobre Schopenhauer – 2º semestre 2010 – Vol. 1 – Nº 2 – ISSN: 2179-3786 - pp. 68-88.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

_____. *Memórias: Poesia e verdade*. Vol I. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LUCCHESI, Marco. *Introdução* In: TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

MAIA, Muriel. *A outra face do nada*. Petrópolis: Editora Vozes em co-edição com Internacionale Schopenhauer- Vereinigung, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MOLDER, Maria Filomena. *Introdução*. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Um drama. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Seleção poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

ROSSET, Clément. *Écrits sur Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011

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

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SÚSSEKIND, Pedro. *Schiller e a atualidade do sublime* in SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PHILONENKO, A. *Une Philosophie de La Tragédie*. Paris: Vrin, 1999.

TANNER, Michael. *Schopenhauer: Metafísica e arte*. São Paulo: UNESP, 2001.

TORQUATO, Tasso. *Jerusalém Libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VIEIRA, Vladimir. *Os dois sublimes de Schiller* in SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

YOUNG, J. *Schopenhauer*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

APÊNDICE

Considerações sobre a Solidão (*Einsamkeit*) e o ócio (*Muße*) na Filosofia de Schopenhauer

De modo geral, ordinariamente termos como “solidão” e “ócio” são mal vistos pela sociedade. No entanto, Schopenhauer aborda tanto a experiência da solidão quanto a do ócio de maneira diferente. Uma vez que a humanidade se encontra em uma dinâmica volitiva na qual a existência é atravessada por desejo, satisfação e novo desejo, além do vazio e do tédio, encontrar tranquilidade na solidão ou fazer do ócio um momento criativo é uma experiência para poucos. Esse filósofo valoriza tanto a experiência da solidão quanto a do ócio e chega a afirmar que “nossa capacidade para suportar ou amar a solidão é um bom critério de nosso valor intelectual”³¹⁵. Desde a Antiguidade parece haver certa valorização do ócio por parte dos filósofos. Sem dúvida, o ócio (*Skolé*) é um tema grego que parece não ter ficado de fora das obras de Aristóteles³¹⁶. Até mesmo Diógenes Laércio afirmara: “Sócrates louva o ócio como a mais bela posse³¹⁷”. Todavia, na Idade Média, ele é associado à preguiça, um “pecado capital”; mais adiante, no Iluminismo e na Revolução Industrial, ele é associado à “vagabundagem”. Sua retomada como tema filosófico pode ser observada em autores críticos da Modernidade, como Schopenhauer e Nietzsche, e depois também por alguns autores contemporâneos.

Propomo-nos aqui refletir sobre as noções de solidão e ócio na obra de Schopenhauer, trabalhando, principalmente, com seus *Aforismos para Sabedoria de Vida*. Também pretendemos problematizar, mais adiante, tais noções, sugerindo uma reflexão filosófica sobre os temas em pauta.

Para Schopenhauer, o que nos caracteriza fundamentalmente é o que trazemos conosco, isto é, em nossa essência; ainda que o mundo externo nos influencie, o mundo no qual cada um vive depende da maneira de concebê-lo, conforme a capacidade de cada um, seu querer, seus sentimentos, suas representações. Nesse caso, cada pessoa será afetada, em diferentes situações, de acordo com sua consciência, com sua envergadura intelectual ou espiritual. De acordo com isso, para as mentes e espíritos mais elevados o mundo será mais significativo, mais expressivo.

³¹⁵ MB, cap. 9, p. 106.

³¹⁶ ARISTÓTELES, *Ét. A Nic. X, 7, 8, 9 apud SCHOPENHAUER*, ASV, p. 43.

³¹⁷ DIÓGENES apud SCHOPENHAUER. ASV, cap. II, p. 43.

Enquanto, por outro lado, para as mentes inferiores, as mesmas cenas do mundo seriam vistas de maneira trivial, cotidiana, pobre. Portanto, Schopenhauer afirma:

Tudo isso se baseia no fato de que cada realidade, isto é, cada atualidade plena, compõe-se de duas metades, o sujeito e o objeto - ainda que numa ligação tão necessária e estreita quanto a existente entre oxigênio e hidrogênio na água (...). A mais bela e melhor metade objetiva, unida a uma subjetiva obtusa e ruim, fornece apenas uma realidade e um presente de má qualidade; assemelha-se a uma bela paisagem em tempo ruim ou refletida por uma câmara escura e defeituosa. Ou ainda, para falar de modo mais vulgar, cada um está preso à própria consciência como à própria pele, e vive imediatamente apenas nela³¹⁸.

Desse modo, alguns homens se dedicarão a atividades mais nobres, como a arte, por exemplo, outros se contentarão com uma vida familiar e cotidiana, conforme a qualidade de sua consciência, uma vez que isso não depende tanto das condições externas. Consequentemente, alguns estarão inclinados para deleites mais elevados, outros serão dependentes de distrações vulgares, contentando-se com uma vida mais ordinária. Schopenhauer ilustra isso utilizando Cervantes como exemplo, pois, mesmo estando na prisão, em condições externas desfavoráveis, ele escreveu *Dom Quixote*. “Em contrapartida, um simplório permanecerá sempre um simplório, um bruto obtuso, sempre um bruto obtuso até o fim”³¹⁹. Considerando tudo isso, não é por acaso que o homem espiritualmente mais rico tenha maior capacidade de lidar com a solidão e o ócio, pois mesmo na mais profunda solidão consegue se divertir com o que está dentro de si mesmo; o obtuso, porém, ainda que encontre distrações e mude de lugares, não consegue afugentar o tédio que o martiriza. O vazio da interioridade de alguns homens os impele a procurar companhia.

Nos *Aforismos*, Schopenhauer nos dá um sábio conselho: “a única coisa que podemos fazer a respeito é empregar a personalidade, tal qual nos foi dada, para maiores proveitos possíveis. Portanto, perseguir apenas aspirações que correspondam a ela³²⁰”. É um bom conselho a ser seguido, já que não podemos fugir da nossa personalidade e também porque assim evitamos maiores sofrimentos com funções que são impróprias e divergem da nossa essência, embora isto não seja sempre possível em nosso cotidiano. O poema de Goethe, citado pelo filósofo, é uma boa ilustração poética de que não podemos fugir da nossa essência e do nosso caráter.

³¹⁸ ASV, cap. I, p. 5.

³¹⁹ Idem, p. 8.

Como, no dia em que foste doado ao mundo,
O sol levantou-se para a saudação dos planetas,
Desde então também cresceste sem cessar,
Conforme a lei do teu nascimento.

Assim deves ser, não podes fugir de ti mesmo,
Assim já vaticinaram sibilas e profetas;
E nenhum tempo e potência fragmenta
A forma estabelecida que, viva, se desenvolve.

Goethe, *Palavras primitivas, órfico (Unworte, Orphisch)*³²¹

Partindo do pressuposto de que não se pode fugir do que se é, embora possamos aprimorar-nos, certamente quem vai lidar da melhor forma com a solidão e o ócio são aqueles cuja atividade de pensamento não se esgota facilmente, pois deixam menos espaço para o tédio, embora essa grande atividade de pensamentos traga algumas desvantagens para quem as possui, como é o caso do gênio, que acaba por se tornar passional e até mesmo melancólico, uma vez que “a inteligência intensificada tem por condição imediata uma sensibilidade elevada, e por raiz uma maior veemência da vontade³²²”.

A maioria das pessoas está apenas ocupada em passar o tempo; isso faz com que o ócio seja completamente destituído de valor e infrutífero; desse modo, alguns homens estão muito mais propensos ao tédio, à estagnação de suas forças do que a usufruir do ócio, por isso, procuram distrações como jogos, cartas.

À sua falta, o homem limitado vale-se de bater e tamborilar em tudo o que lhe cair à mão. Até o charuto lhe é um sucedâneo bem-vindo dos pensamentos. Por isso, em todos os países, o jogo de cartas tornou-se a ocupação principal de todo círculo social; ele é o critério do seu valor e a bancarrota declarada de todos os pensamentos. Como, de fato, essas pessoas não têm pensamentos para trocar, trocam cartas e procuram tirar florins uns dos outros. Ó raça lastimável!³²³

³²⁰ Ibidem, p. 11.

³²¹ GOETHE, *Urworte, Orphisch* apud SCHOPENHAUER, ASV, p. 10.

³²² ASV, cap. II, p. 25.

³²³ Ibidem, p. 29.

Por outro lado, os espíritos mais elevados têm a necessidade de aprender, estudar, meditar, portanto, possuem a necessidade do ócio, porque o seu centro gravitacional está por inteiro em si mesmo, enquanto que a grande maioria dos homens procura passar seu tempo a distrair-se com coisas externas, que não se encontram em sua interioridade. O ócio se torna para eles um fardo, pois têm de suportar a si mesmos. Sêneca diz que “o ócio destituído de ocupação intelectual é, para o homem, morte e sepultura em vida³²⁴”. Para os de inteligência livre, o ócio é um bem, é o momento no qual são donos do seu próprio tempo, sem perturbações fúteis e podem se empenhar a fazer aquilo para o que já nasceram destinados, ou seja, expressar sua genialidade. Contudo, nos suplementos, Schopenhauer afirma que as cabeças ruins são a regra, e os gênios a exceção; os gênios são raros, um prodígio. Além disso, eles têm em comum o fato de que, geralmente, vivem isolados³²⁵. Portanto, estão mais inclinados à solidão do que os demais, logo, “cada um será mais sociável quanto mais pobre for de espírito, e em geral, mais vulgar. Pois, nesse mundo, não se tem muito além da escolha entre a solidão e a vulgaridade³²⁶”. O que torna o homem sociável é justamente a sua pobreza interior, enquanto o homem talentoso consegue vivificar mesmo os ambientes mais hostis com seus pensamentos. Isto tem forte influência no tocante à experiência estética, pois os homens que não têm índole estética, isto é, que não conseguem se desvencilhar completamente da vontade para contemplar objetivamente o belo também têm dificuldades com a solidão e com a contemplação da natureza.

Eis por que de bom grado nunca ficam sozinhos com a natureza; precisam de sociedade, ao menos de um livro. Seu conhecer permanece servil à Vontade. Procuram, por conseguinte, só por aqueles objetos que têm alguma relação com o seu querer e, de tudo que possua tal relação, ecoa no seu interior, semelhante a um baixo fundamental, um repetitivo e inconsolável “de nada serve”. Assim, na solidão, até mesmo a mais bela cercania assume para eles um aspecto desolado, cinza, estranho, hostil³²⁷.

Esta mesma incapacidade de lidar com a solidão também acarreta dificuldades no que tange a questão da experiência estética, tanto na fruição do belo quanto na do sublime, uma vez que os homens desta estirpe estão inclinados a servir à vontade mais do que a tornar-se o puro

³²⁴ SÊNECA, *Ep.* 82 apud SCHOPENHAUER, ASV, p. 39.

³²⁵ Cf. MVR II, cap. XV, p. 230, 231.

³²⁶ ASV, cap. II, p. 27. Cf. também, capítulo 2 desta dissertação.

³²⁷ MVR, § 38, p. 269.

sujeito do conhecimento, necessário para que haja a contemplação estética. Eles encontrariam dificuldades, sobretudo na experiência do sublime, uma vez que este tem uma relação hostil com a vontade. A própria solidão já possui algo de sublime, por ser desfavorável à nossa vontade; logo, os que têm dificuldades com tal solidão já não podem elevar-se e experienciar o sublime. Nem mesmo poderiam encontrar-se totalmente a sós com a natureza, posto que, diante desta situação, dois sentimentos podem originar-se: angústia ou o sentimento do sublime; o sentimento que virá à luz vai depender da escala do valor intelectual do espectador³²⁸. Por esse motivo, como dito no começo deste texto, Schopenhauer defende que “suportar ou amar a solidão é um bom critério do nosso valor intelectual³²⁹”.

De acordo com o que foi exposto até aqui, a solidão é mais propícia para homens de espírito mais elevado, não só pelo fato de que estes têm o seu centro gravitacional em si mesmos, mas também pelo fato de que não encontram um semelhante a si em qualquer lugar, haja vista serem raros homens assim; por conseguinte, ainda que os indivíduos mais geniais queiram compartilhar algo com outrem que se assemelhe a ele, raramente o encontrará; sendo assim, a solidão não é apenas uma escolha do homem de gênio, mas muitas vezes o seu próprio destino. Só o consolo proporcionado pela arte “o compensa pelo sofrimento que cresce na proporção de sua clarividência e pela erma solidão em meio a uma multidão humana heterogênea³³⁰”.

Tanto o valor do ócio quanto o da solidão dependem do modo como são usufruídos, uma vez que é aí que o indivíduo pode tomar posse do seu próprio eu e mais que isso, do seu próprio tempo, tempo este que deve ser aproveitado para os grandes feitos: “Se alguém estiver destinado a imprimir, em toda a raça humana, o traço de seu espírito, haverá para ele apenas uma felicidade e infelicidade, ou seja, a de poder aperfeiçoar suas disposições e completar suas obras - ou disso ser impedido³³¹”. Tomar o nosso tempo para nós e para os nossos feitos é mesmo importante, já observara Sêneca: “Comporta-te assim, meu Lucílio, reivindica o teu direito sobre ti mesmo e o tempo que até hoje foi levado embora, foi roubado ou fugiu, recolhe e aproveita este tempo³³²”.

Parece não haver receitas, mas cabe a cada um refletir e, quem sabe, se lançar, ao menos uma vez, na experiência solitária, ainda que seja difícil, já que estando sozinho é pouco provável

³²⁸ Cf. MB, cap. 9, p. 106.

³²⁹ Cf. nota 1. Cf. também MVR, §39, p. 276.

³³⁰ MVR, § 52, p. 350.

³³¹ ASV, cap. 2, p. 42.

³³² SÊNECA, Lúcio Aneo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

que se consiga driblar a si mesmo, falsear o encontro fatídico com o que há de mais íntimo, posto que nessa hora um homem pode se entregar ou fazer da sua dor a sua glória.

Haveria, então, uma saída para nós, pobres seres volitivos?! Talvez. Para isso seria conveniente aprendermos a lidar com a dinâmica do nosso próprio desejo para vivermos melhor: já que não podemos fugir daquilo que somos, nos resta ser o que somos da melhor forma possível. Cabe a nós tentar sermos mais “leves” diante da tragicidade da existência, com certa imperturbabilidade de ânimo frente ao destino, a famosa *ataraxia*.

Schopenhauer, neste ponto, parece estar de acordo com os estoicos; pelo menos essa é a leitura que ele faz de Zenão: “seu ponto de partida foi o de que para alcançar o bem supremo, isto é, a beatitude pela tranquilidade de ânimo, deve-se viver em concórdia consigo mesmo³³³”. Ainda que o autor esteja entre os chamados pessimistas, nos aponta um caminho para a vida prática, que, em certo sentido, teve influência estoica. Apesar de, em alguns momentos, tecer críticas ao estoicismo. O filósofo afirma:

A ética estoica, tomada em seu conjunto, é de fato uma tentativa bastante apreciável e digna de atenção para usar a grande prerrogativa do homem, a razão, em favor de um fim importante e salutar, a saber, elevá-lo por sobre os sentimentos e dores aos quais cada vida está exposta³³⁴.

Embora Schopenhauer considere contraditório querer viver sem sofrer, nos lembra, sobretudo em sua eudemonologia, que se deve buscar viver da melhor forma, isto é, da maneira menos infeliz possível; portanto, não nos caberia primar pelo prazer, mas pela ausência de dor, o que nos remete à afamada frase da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles: “o prudente aspira não ao prazer, mas a ausência de dor³³⁵”. Para o filósofo de Frankfurt, tem a sorte mais feliz quem leva sua vida sem dores excessivas do que quem tem maiores alegrias ou gozos. Só a título de ilustração, tal contexto lembra-nos uma passagem bastante apreciada do poema *Lídia*, de Ricardo Reis (um dos heterônimos de Fernando Pessoa): “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. Mais vale passar silenciosamente e sem desassossegos grandes³³⁶”.

³³³ MVR, § 16, p. 145.

³³⁴ Idem, 146.

³³⁵ ASV, cap. V, p. 140.

³³⁶ PESSOA, Fernando. *Seleção poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 185, 186.

Feitas tais considerações, encerramos este trabalho com uma mensagem schopenhaueriana: “devemos, antes, encarar de maneira prosaica e sóbria tudo o que for desagradável, para assim aceitarmos o que nos couber da maneira mais fácil possível³³⁷”, ou ainda, com uma mensagem de Epíteto: “Abster e suportar³³⁸”.

DISCUSSÃO

Mas essa discussão nos leva a alguns questionamentos. Qual seria a diferença entre a solidão e o ócio em Schopenhauer? Em princípio, parece não haver uma distinção tão nítida assim (talvez não tenha sido uma preocupação do filósofo distingui-las tão claramente).

Consideramos, porém, que há sim diferenças entre essas noções, embora seja importante pensá-las como experiências que se complementam. Se não houver uma comunhão solidão-ócio, talvez a experiência da solidão ou mesmo a do ócio não seja vivida tão intensamente, porquanto possamos entender que não haveria solidão se estivéssemos imbuídos de afazeres, os quais nos ocupam e roubam nosso tempo. Podemos até mesmo supor que, uma vez estando ocupado – ainda que se esteja sozinho – a solidão não seja vivenciada na íntegra ou não seja propriamente solidão. Talvez fosse até o caso de se cogitar se existe uma relação de implicação recíproca entre solidão e ócio, e se ambos estariam relacionados com o tédio, na acepção schopenhaueriana deste termo.

Solidão e ócio parecem ombrear pelo menos no que se refere ao fato de o indivíduo estar ou não sujeito ao tédio. Quando se está completamente solitário e se dispõe de um tempo de ociosidade relativamente extenso, livre de ocupações ou perturbações indesejadas, o indivíduo pode, ou sucumbir ao tédio, pois não consegue lidar com a solidão (hostil à sua vontade) e o ócio de maneira produtiva e criativa; ou não sucumbir a ele, quando se encontra em estado de elevação sobre si mesmo (na fruição do belo e do sublime) ou quando usa o ócio não como um tempo dedicado a não se fazer nada, mas como um ócio criativo, dedicado a atividades mais nobres. Não se infira disso, todavia, que o ócio seja condição *sine qua non* para a experiência estética. Enfim, o desafio de enfrentar a solidão e o ócio, superando o tédio que se mantém à espreita, persiste em nossas existências como contraprova de nossa própria genialidade.

³³⁷ ASV, cap. V, p. 186.

³³⁸ Idem, p. 190.

