

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

CAIO MIGUEL VIANTE

**A FUNÇÃO DA PALAVRA NA FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER: RAZÃO E
POESIA**

**TOLEDO
2022**

CAIO MIGUEL VIANTE

A FUNÇÃO DA PALAVRA NA FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER: RAZÃO E
POESIA

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Metafísica e Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.

TOLEDO
2022

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Viante, Caio Miguel
O duplo papel da palavra na Filosofia de Schopenhauer /
Caio Miguel Viante; orientador Wilson Antonio Frezzatti
Jr.. -- Toledo, 2022.
107 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) --
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências
Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
2022.

1. Schopenhauer. 2. Ideia. 3. Palavra. 4. Poesia. I.
Frezzatti Jr., Wilson Antonio , orient. II. Título.

CAIO MIGUEL VIANTE

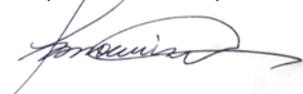
A função da palavra na filosofia de Schopenhauer: Razão e Poesia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, linha de pesquisa Metafísica e Conhecimento, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Wilson Antonio Frezzatti Junior

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo
(UNIOESTE)



Fernando de Sá Moreira

Universidade Federal Fluminense (UFF)



Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)

Toledo, 14 de fevereiro de 2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, Caio Miguel Viante, pós-graduando do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este texto final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 14 de fevereiro 2022

Caio M. Viante

Assinatura

*Trabalho dedicado à minha mãe Jocelia
Kovaliu Viante por tudo.*

AGRADECIMENTOS

Durante o percurso do mestrado tive a alegria de entrar em contato com diferentes colegas que, em um curto período, tornaram-se grandes amigos/amigas. Todavia, queria destacar que sou profundamente grato a minha família, que nos momentos difíceis me apoiou de forma irrestrita. Além dela queria agradecer a um grupo de amigos que me apoiou quando estive na cidade de Toledo.

Assim, agradeço ao meu amigo Adeilson Lobato Vilhena e sua esposa Mardiana Pieri Vilhen, por sua amizade e pelos meses em que me acolheram em sua casa. Ao meu amigo Gerson Lucas Padilha, que me recepcionou quando cheguei pela primeira vez em Toledo, com o Mario Sergio Vaz, na *Esquiza – Esquina*. Foi desse encontro ao acaso que tudo começou. Ao meu amigo Paulo Konzen, pelas conversas sempre amistosas e seus ensinamentos sobre literatura e poesia. Ao meu amigo Giancarlo Bottessele pelo compartilhamento de seu conhecimento sobre futebol, química e cultura riograndense. Ao meu amigo Lucas Antônio Vogel companheiro de almoço e janta na casa em que dividimos morada.

Agradeço ao professor Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr, pelas orientações, pela confiança e sobretudo pela dedicação e paciência nas horas de orientação.

Agradeço ainda enormemente ao professor Fernando de Sá Moreira (UFF) e ao professor Stefano Busellato (UNIOESTE) que gentilmente aceitaram o convite para participarem da banca de qualificação e da defesa e por todos os comentários e apontamentos que contribuíram para o andamento da pesquisa.

E, por fim, agradeço aos professores e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIOESTE que de forma qualitativa ampliaram minha visão de mundo.

RESUMO

VIANTE, Caio Miguel. *A função da palavra na filosofia de Schopenhauer: razão e poesia*. 107 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Centro de Ciências Humanas e Sociais, *Campus* de Toledo. Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), 2022.

A presente dissertação tem como objetivo analisar a dupla concepção da palavra na filosofia de Schopenhauer. De acordo com Schopenhauer, a palavra é instrumento da razão humana. Isso quer dizer que o homem é capaz de ordenar os sons de forma discursiva e racional, pois é uma espécie de animal distinto, já que é dotado da faculdade da razão. Foi por meio da faculdade da razão que o homem conseguiu transmitir conceitos e ideais ao longo de sua história, elaborando teorias, aprimorando as leis e se organizando em sociedades. Diante desse cenário, poderíamos até supor que o estatuto da palavra na filosofia de Schopenhauer está subordinado exclusivamente à composição e à exposição dos conceitos dentro de um âmbito empírico e científico. Contudo, nossa problemática parte do papel significativo que a palavra também tem na poesia, adquirindo assim uma outra função na filosofia de Schopenhauer. A palavra é instrumento indispensável para a comunicação do poeta com o ouvinte. Na poesia, o poeta não expõe conceitos, mas sim as ideias, os mais elevados graus de objetividade da vontade que exprimem o que há de comum ao gênero humano. Entendemos, assim, que há uma tensão na filosofia de Schopenhauer, pois as palavras enunciadas pelos cientistas comunicam conceitos e as palavras enunciadas pelos poetas anunciam ideias. Diante desse contexto, entendemos a necessidade de examinar em um primeiro momento os tipos de representações na filosofia de Schopenhauer, distinguindo as representações submetidas ao princípio de razão da representação independente do princípio de razão. Em um segundo momento, compreender a arte como modo de consideração independente do princípio de razão, analisando o puro sujeito, o gênio e a hierarquia das belas artes. Posto isso, reunimos condições necessárias para discutir especificamente sobre a arte da poesia e o papel da palavra, buscando compreender como o poeta transpõe ideias em palavras. Para uma compreensão desse duplo papel da palavra, utilizaremos, sobretudo, os tomos I e II de *O Mundo como Vontade e como Representação* (1818-1819 e 1844, respectivamente). Além dessas duas obras de grande relevância do autor, buscamos examinar as preleções da *Metafísica do Belo* (1820) que também são importantes para nossa pesquisa, já que nesses textos o filósofo procura explicitar os principais temas abordados no Livro III de *O Mundo*. Partindo do estudo dessas obras, tentamos explicitar os conceitos que tratam do tema da palavra como instrumento da arte poética, entendendo que a palavra e a poesia possuem um lugar distinto na filosofia de Schopenhauer.

Palavras-chave: Schopenhauer. Ideia. Palavra. Poesia.

ABSTRACT

VIANTE, Caio Miguel. *The function of the word in Schopenhauer philosophy: reason and poetry*. 107 p. (Master's Degree in Philosophy) – Center for Human and Social Sciences. Graduate Program in Philosophy. Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), 2022.

This dissertation aims to analyze a double concept of the word in Schopenhauer's philosophy. According to Schopenhauer, the word is an instrument of human reason. This means that man is capable of ordering his children in a discursive and rational way, as he is a kind of distinct animal, since he is endowed with the faculty of reason. It was through the faculty of reason that man was able to give concepts and ideals throughout his history, developing theories, improving as laws and organizing themselves into societies. Given this scenario, we could even suppose that the statute of the word in Schopenhauer's philosophy is exclusively subordinated to the composition and exposition of concepts within an empirical and scientific scope. However, our problematic part of the significant role that the word also has in poetry, thus acquiring another function in Schopenhauer's philosophy. The word is an indispensable instrument for the poet to communicate with the listener. In poetry, the poet does not expose concepts, but ideas, the highest degrees of object of the will that expresses or that is common to humankind. We understand, therefore, that there is a tension in Schopenhauer's philosophy, as the words enunciated by scientists communicate concepts and the words enunciated by poets announce ideas. Given this context, we understand the need to examine at first the types of representations in Schopenhauer's philosophy, distinguishing the representations submitted to the principle of reason from the representation independent of the principle of reason. In a second moment, understanding art as a mode of consideration independent of the principle of reason, analyzing the pure subject, the genius and the hierarchy of the fine arts. That said, we meet the conditions specifically required about the art of poetry and the role of the word, seeking to understand how the poet translates ideas into words. For an understanding of this dual role of the word, we will use, above all, volumes I and II of *The World as Will and Representation* (1818-1819 and 1844, respectively). In addition to these two works of great company by the author, we sought to examine the lectures on the *Metaphysics of the Beauty* (1820), which are also important for our research, since these texts the philosopher seeks to explain specific themes in volume III. Based on the study of these works, we tried to explain the concepts that deal with the theme of the word as an instrument of poetic art, understanding that a word and a poetry have a distinct place in Schopenhauer's philosophy.

Keywords: Schopenhauer. Idea. Word. Poetry.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO | 13 |
| 2. CAPÍTULO 1: DAS REPRESENTAÇÕES SUBMETIDAS AO PRINCÍPIO DE RAZÃO À REPRESENTAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO | 19 |
| 2.1 DO MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO: A RELAÇÃO SUJEITO-OBJETO | 19 |
| 2.1.1 Da classe das representações intuitivas: Do conhecimento intuitivo ou do entendimento | 21 |
| 2.1.2 Da classe das representações abstratas: Do conhecimento abstrato ou da razão | 25 |
| 2.1.3 A palavra como instrumento da razão | 28 |
| 2.2 O PRINCÍPIO DE RAZÃO E SUA EXTENSÃO NO MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO | 33 |
| 2.3 A VONTADE UNIVERSAL | 42 |
| 2.4 A REPRESENTAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO ... | 45 |
| 3. CAPÍTULO 2: A ARTE COMO MODO DE CONSIDERAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO | 49 |
| 3.1 O PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTITUÍDO DE VONTADE E SOFRIMENTO | 51 |
| 3.2 O GÊNIO ENQUANTO PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO | 56 |
| 3.3 A HIERARQUIA DAS BELAS ARTES | 60 |
| 4. CAPÍTULO 3: SOBRE A ARTE DA POESIA: O DUPLO PAPEL DA PALAVRA | 71 |
| 4.1 A POESIA LÍRICA, ÉPICA E TRÁGICA | 72 |
| 4.2 DAS DIFERENÇAS ENTRE POESIA E HISTÓRIA | 76 |
| 4.3 A POESIA E SEUS AUXILIARES: O RITMO E A RIMA | 82 |
| 4.4 A ARTE DO POETA DE COMUNICAR AS IDEIAS POR MEIO DAS PALAVRAS | 87 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 97 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 105 |

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo tratar da palavra como instrumento de arte poética. A palavra é o “primeiro produto e instrumento da razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 83). Nesse sentido, só o ser humano é capaz de ordenar os sons de forma discursiva e racional, de modo a transmitir pela linguagem um conglomerado de palavras. Excetuando o homem, ser algum é capaz de enunciar palavras de maneira organizada, pois “o intelecto e vontade não divergem ainda suficiente no animal a ponto de provocarem nele a consciência ou motivo de estranheza quando se veem juntos” (SCHOPENHAUER, 1960, p. 83).

O homem é realmente um animal distinto por possuir a capacidade de ordenar os sons. Ao longo do tempo, conseguiu transmitir conceitos e ideias que possibilitaram a ele uma comunicação mais aprimorada acerca das coisas do mundo. Ao utilizar-se da palavra, foi capaz de desenvolver as ciências e organizar as sociedades, de modo a creditar à palavra um papel importante nas grandes realizações da humanidade. Foi através da palavra que a humanidade conseguiu levar adiante suas ações, concretizando-as e realizando novos feitos.

Poderíamos, assim, supor que a palavra, enquanto primeiro produto da razão, é válida exclusivamente para composição e exposição de conceitos no âmbito de um saber científico, pois somente o gênero humano possui a capacidade de ordenar conceitos na faculdade da razão. Mas isso gera uma tensão na filosofia schopenhaueriana, pois ela também é instrumento da arte poética. Se na ciência há transposição de palavras em conceitos, já que “o domínio do conceito é a ciência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 107), na arte poética o poeta transpõe as palavras de tal forma que comunica a ideia.

Assim, percebe-se que as palavras comunicadas pelos cientistas designam conceitos, já as palavras comunicadas pelos poetas expõem ideias. Em outros termos, os cientistas têm na palavra uma mediadora de conceitos, já o poeta tem na palavra uma mediadora das ideias. Mas, sendo a palavra o primeiro produto da razão, como o poeta trabalha as palavras de forma a expor ideias e não conceitos? Como as palavras enunciadas pelos cientistas entregam conceitos ao interlocutor e as palavras do poeta entregam ideias aos ouvintes?

Ocorre que nas artes temos um modo próprio de conhecer que, a rigor, se distingue da ciência por ser independente do princípio de razão e, ao mesmo tempo, por se configurar em um conhecimento intuitivo ideacional. Diz Schopenhauer que as artes “são o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, oposto justamente à consideração que segue, que é o caminho da experiência e da ciência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). A arte exprime o conteúdo verdadeiro das representações, isto é, o grau de objetividade imediata adequada da vontade universal. É na arte que se apreende a ideia dos fenômenos enquanto forma intuitiva, ela se configura como modo de conhecer contemplativo, pois o “objeto de sua contemplação ela retira da torrente do curso do mundo e isola diante de si” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253).

A concepção de arte na filosofia de Schopenhauer é exposta no Livro III de *O mundo como vontade e como representação* (1819). O Livro III estabelece os princípios de uma metafísica do belo na medida em que esta “investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto o objeto que ocasiona” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 24). Nesse sentido, o Livro III investiga a ideia e a arte, já que “a arte será, assim, definida como ‘exposição de ideias’” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 15).

A arte da poesia tem como fundamento a ideia de humanidade. Nesse sentido, a poesia é a que melhor trata do gênero humano e das ações dos homens no tempo e, por isso, encontra-se em posição superior às demais artes. Toda ideia que tem por tema o humano em seu grau de objetividade da vontade mais elevado pode ser exposta através das palavras pelo poeta na arte da poesia. Assim, a palavra possui importante relevância na arte da poesia, pois comunica a ideia em grau mais elevado de objetividade da vontade. Trataremos da palavra em meio à arte poética sabendo que ela se exprime de modo diferente daquela exposta no saber científico. Por isso, trataremos da palavra tendo como pano de fundo as considerações schopenhaurianas destinadas ao horizonte artístico, buscando compreender como o poeta, ao intuir a ideia, proporciona através das palavras uma contemplação ideacional ao espectador.

Destacada a importância da palavra na comunicação do poeta, passemos a tratar do percurso desta pesquisa que tem metas a serem atingidas no decorrer de

nosso trajeto. Em um primeiro momento, buscaremos examinar os tipos de representações na filosofia de Schopenhauer partindo das representações submetidas ao princípio de razão e chegando à representação independente do princípio de razão. Em um segundo momento, pretendemos compreender a arte como modo de consideração independente do princípio de razão analisando o puro sujeito do conhecimento, o gênio e a hierarquia das artes na filosofia de Schopenhauer. Por fim, discutiremos especificamente sobre a arte da poesia e o papel da palavra buscando compreender como o poeta transpõe ideias em palavras.

Diante desse cenário, o primeiro capítulo tem por objetivo explicitar a compreensão de Schopenhauer acerca da representação. Por essa razão, vamos primeiramente distinguir a representação intuitiva da representação abstrata. A primeira se divide em representação intuitiva pura e representação intuitiva empírica, e ambas são subordinadas ao princípio de razão suficiente, objeto de estudo de Schopenhauer no Livro I de *O Mundo*. A partir disso, compreenderemos a extensão do princípio de razão e suas aplicações nas representações empíricas e abstratas. De acordo com Schopenhauer, o princípio de razão afirma: *Nihil est sine ratione cur potius sit, quam nom sit* (Nada é sem razão porque seja ou, pelo contrário, não seja) (SCHOPENHAUER, 2019, p. 37). Para o filósofo, o princípio de razão está presente como determinação nas representações intuitivas e abstratas, porém há uma representação que não está subordinada ao princípio de razão, podendo ser apreendida por meio da intuição estética, ou seja, pelo sujeito puro. Por esse motivo, vamos compreender a classe das representações independentes do princípio de razão.

Entendemos que a representação é ponto de partida possível na filosofia de Schopenhauer, já que permeia a sua teoria do conhecimento. Buscamos examinar as classes de representações com intento de analisar suas particularidades. Só dessa forma podemos reunir condições para discutir a distinção entre representações subordinadas ao princípio de razão e representação independente do princípio.

No segundo capítulo, temos por objetivo explicitar a arte como modo de consideração independente do princípio de razão. Dito isso, vamos primeiramente

compreender como Schopenhauer concebe o puro sujeito do conhecimento e sua relação com o modo de consideração artístico, para, posteriormente, compreender o gênio enquanto puro sujeito que proporciona ao espectador da obra de arte um conhecimento distinto. Logo após, compreender a existência de uma hierarquia das artes na filosofia de Schopenhauer, na medida em que cada arte possui grau de relevância nesse conhecimento puro e distinto. Destacaremos também que a música fica fora do âmbito gradativo e hierárquico das artes, pois ela “se encontra por inteira separada de todas as demais artes [...] é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, como se fora uma linguagem universal” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

Nesse estágio, abordaremos a arte como domínio do conhecer que exprime o essencial do mundo. Entendemos que a “arte autêntica, liberatriz por excelência ergue o homem acima do indivíduo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73). Nesse sentido, a arte proporciona ao indivíduo o acesso para uma condição de puro sujeito do conhecimento. Por isso, seguiremos a examinar o puro sujeito do conhecimento como aquele que passa do conhecimento temporal individual para o conhecimento ideacional. Como puro sujeito do conhecimento, encontram-se o artista e o espectador da obra de arte. Na qualidade de artista, mas não de um artista comum, encontra-se o gênio. Por esse motivo, vamos investigar a condição do gênio enquanto artista. O gênio é marcado pela força descomunal do intelecto, que aliada a uma imaginação poderosa, comunica a ideia apreendida ao espectador. Assim, o gênio repete as ideias apreendidas, que como tais se expõem em diferentes artes, como na arquitetura, escultura, pintura e poesia. Por causa disso, procuraremos compreender as especificidades de cada arte a partir daquilo que Schopenhauer chamou de hierarquia das belas artes.

No topo da hierarquia das belas artes encontramos a poesia como a arte mais elevada. Ela encontra-se no topo, pois comunica a ideia de humanidade. Por ter a vida humana por tema principal, a poesia supera as demais artes. Na poesia é contemplada a ideia das experiências pessoais, as atitudes e os esforços da vida humana.

No terceiro capítulo, temos por objetivo analisar a arte da poesia, mais especificamente sobre o duplo e paradoxal papel da palavra. Por se tratar da arte que melhor trata do gênero humano, temos que compreender como o poeta narra e canta as mais diversas nuances da vida humana. Por isso, em um primeiro momento desse capítulo buscaremos explicitar as distinções entre as poesias lírica, épica e trágica. Compreendemos que o poeta, ao expor uma ideia, transmite sensações distintas através de poesias de gêneros distintos. Nesse sentido, as palavras que são usadas em seus versos descrevem sentimentos próprios, que a rigor, se manifestam em cada tipo de poesia. Logo após explicitar essas distinções entre esses tipos de poesia, pretendemos compreender o porquê de a história não expor a ideia de humanidade, haja vista que também pode comunicar os acontecimentos dos homens no tempo. Percebemos a necessidade de compreender como Schopenhauer não concebe o historiador como aquele que consegue transpor conceitos em ideias, dado que tanto o historiador como o poeta têm na palavra o seu instrumento.

É diante desse contexto que pretendemos chamar a atenção para as particularidades da arte poética, são elas: o ritmo e a rima. Ritmo e rima são dois auxiliares que produzem efeitos expressivos e intensos no ouvinte. O poeta que utiliza desses auxiliares consegue dar cadência às palavras, contribuindo na distribuição harmônica das estrofes e versos. Através do ritmo e da rima a poesia ganha contornos musicais. As palavras que afetam o ouvinte atingem-no de modo distinto daquelas que são enunciadas sem esses auxiliares.

Além desses auxiliares, o poeta dedica-se ao estudo das palavras. As palavras são o material para a exposição de sua arte poética. Nesse sentido, a palavra toma contornos distintos daquelas palavras comunicadas pela faculdade da razão no âmbito do conhecimento científico. Devido às palavras assumirem um “outro papel” na arte da poesia e sua função ser alterada pelo poeta, percebemos a necessidade de compreender como o poeta trabalha com as palavras, comunicando ideias e não conceitos. Assim, ao tratar da palavra como instrumento de arte poética pretendemos analisar o ofício do poeta enquanto artista que enuncia e canta palavras de uma forma própria.

Para alcançarmos as metas propostas por este trabalho, entendemos que *O mundo como vontade e como representação* tomo I apresenta os principais termos abordados nessa pesquisa. Nesse sentido, *O Mundo* possui uma relevância na pesquisa, pois aborda temas como representação, princípio de razão, ideia, arte, palavra e poesia. Além do tomo I de *O Mundo*, buscaremos no tomo II o aprofundamento das discussões acerca da palavra e da arte da poesia. O segundo tomo busca elaborar uma nova exposição daquilo que Schopenhauer elaborou em 1818. Dessa forma, o tomo II procura trazer complementos para a obra magna do autor, na medida em que busca aprofundar os debates e as teses elaborados pelo jovem autor em 1818.

No que tange ao princípio de razão, buscaremos analisar suas raízes com base na tese schopenhaueriana *Sobre a quádruplice raiz do princípio de razão suficiente*. Esse importante texto serve de propedêutica para os estudos de *O Mundo*. Usaremos a tese por ser, de acordo com Schopenhauer, uma “introdução a *O mundo como Vontade e como Representação* [...] sem familiaridade com essa introdução e propedêutica é completamente impossível a compreensão propriamente dita do presente escrito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 21).

Além dessas três obras de grande relevância do autor, buscamos examinar também as preleções da *Metafísica do Belo*. Nessa preleção ministrada em Berlim no ano de 1820, o filósofo procura explicitar os principais termos abordados no Livro III de *O Mundo*. Na *Metafísica do Belo*, Schopenhauer procura esclarecer por que a arte é um modo de consideração independente do princípio de razão que proporciona um conhecimento distinto. É também nas preleções da *Metafísica do Belo* que o autor procura esclarecer termos e exemplos apresentados no tomo I de *O Mundo*, destacando a importância das suas considerações acerca da arte em sua filosofia. Partindo do estudo dessas obras, tentamos explicitar os conceitos que tratam do tema da palavra como instrumento da arte poética, entendendo que a palavra e a poesia possuem um lugar distinto na filosofia de Schopenhauer.

2. CAPÍTULO 1: DAS REPRESENTAÇÕES SUBMETIDAS AO PRINCÍPIO DE RAZÃO À REPRESENTAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO

2.1 DO MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO: A RELAÇÃO SUJEITO-OBJETO

De acordo com Schopenhauer, em sua máxima inicial do Livro I de *O Mundo*, “o mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). Tal máxima é compreendida como fundamento, ou melhor, como princípio primeiro que “vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). Para o filósofo, a representação é ponto de partida para compreensão do mundo, ela é entendida como pressuposto inicial do conhecimento, na medida em que o mundo existe apenas como fenômeno ao sujeito que conhece. Assim, de acordo com Schopenhauer, todo objeto está para um sujeito, assim como um sujeito está para objeto no mundo; em sentido kantiano é o fenômeno, e faz parte das coisas que representamos no mundo, pois “o objeto em geral só existe para o sujeito como sua representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 53). Só dessa forma ele é conhecido, pois a representação possibilita ao objeto que ele tenha sua existência, conforme a formulação de Schopenhauer: “ser objeto para o sujeito e ser nossa representação são a mesma coisa. Todas as nossas representações são objetos do sujeito, e todos os objetos do sujeito são nossas representações” (SCHOPENHAUER, 2019, p. 81).

Por causa disso, a representação é uma determinação formal, ou melhor dizendo, a efetividade (*Wirklichkeit*) das coisas do mundo e não uma determinação real (*Realität*) do mundo¹. Por determinação formal, compreendemos aquilo que o sujeito cognoscente apreende enquanto representação na medida em que esta se apresenta enquanto fenômeno. Desse modo, a representação é entendida enquanto objeto (*Objekt*), isto é, aquilo que permanece diante de um sujeito. Assim, no âmbito representativo, o sujeito não conhece a coisa em si (*numeno*), mas antes a

¹ Para Schopenhauer, o uso do termo *Wirklichkeit* é mais adequado que *Realität*, pois o verbo *wirken* designa o fazer-efeito das coisas, isto é, o movimento. Já a expressão de origem latina *Realität* remete a algo que tem uma essência fixa (*res*, coisa). Assim, “o contingente de qualquer coisa material é, de maneira bastante acertada, nomeado WIRKLICHKEIT, efetividade na língua alemã, palavra muito mais significativa que *Realität*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 50).

informação imediata da coisa apreendida enquanto representação. De acordo com Schopenhauer, o “fenômeno se chama representação, e nada mais. Toda representação, não importa seu tipo, todo OBJETO é fenômeno”² (SCHOPENHAUER, 2005, p. 168).

Para o filósofo toda representação subordinada ao princípio de razão tem por pressuposto a existência do objeto e do sujeito, pois sujeito e objeto são partes “inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46). A relação sujeito e objeto é a condição primeira para sustentação da representação como máxima elementar no mundo. Por isso, todo objeto está para um sujeito que o apreende na consciência mediante o conhecer representativo.

Por meio dessa apresentação, buscou-se esclarecer que “a EXISTÊNCIA OBJETIVA das coisas é condicionada por um ser que representa e, conseqüentemente, o mundo objetivo existe só COMO REPRESENTAÇÃO” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 06). Isso quer dizer que o filósofo procura estabelecer a representação como pressuposto inicial de conhecimento do mundo e, com isso, conclui que “não partimos do objeto nem do sujeito, mas da REPRESENTAÇÃO, que já contém e pressupõe ambos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 69). Para Schopenhauer, a representação não revela o conhecimento do ser da coisa, mas sim a imagem onírica da coisa. Em outras palavras, “a representação nela mesma não revela a sua essência íntima, o seu núcleo, pode-se dizer que é ilusória, enganosa” (BARBOZA, 1997, p. 30).

Por considerar a representação como ilusória, visto que a representação não manifesta o conteúdo real das coisas no mundo e nem revela a essência de forma determinada, o pensamento metafísico de Schopenhauer se aproxima da doutrina platônica e da filosofia kantiana no sentido que conserva uma dualidade epistemológica entre o em-si da coisa enquanto essência e a aparência que se manifesta.³ Entretanto, no que concerne à aparência, isto é, à representação, o

² Usaremos os termos em caixa alta tal como o tradutor Jair Barboza.

³ A aproximação da filosofia de Kant com a de Platão também é exposta por Schopenhauer. Embora, as filosofias de Platão e Kant não sejam idênticas, elas são, para ele, bastante aparentadas (Cf.

filósofo avança em sua análise procurando distinguir na representação duas classes de representações, a saber, a representação intuitiva e a representação abstrata, sendo que a representação intuitiva possui dois aspectos: o aspecto puro e o aspecto empírico. Passemos a compreensão da classe das representações intuitivas.

2.1.1 Da classe das representações intuitivas: do conhecimento intuitivo ou do entendimento

As representações intuitivas “abrangem todo o mundo visível, ou a experiência inteira, ao lado das condições de possibilidade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 47). Elas integram os fenômenos do mundo na medida em que “todo edifício do nosso pensamento repousa sobre o mundo das intuições” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 85). Dessa forma, as representações intuitivas compõem a condição primeira, isto é, a condição de possibilidade para o conhecimento do mundo.

Harmonizando essas primeiras considerações de Schopenhauer acerca das representações intuitivas, cumpre salientar que a filosofia kantiana teve influência em sua concepção de representação intuitiva pura. De acordo com o filósofo, trata-se de uma descoberta muito importante de Kant, pois a intuição não é como um fantasma, extraído por repetição da experiência, mas tão independente desta⁴. Dito de outro modo, as representações intuitivas em seu aspecto puro se aproximam da compreensão dos princípios *a priori* das intuições sensíveis em Kant, visto que tanto as representações intuitivas schopenhaurianas como as intuições sensíveis kantianas são formatadas por formas *a priori*.

É com base nessa perspectiva que podemos aproximar a compreensão de Schopenhauer à compreensão kantiana exposta na Estética transcendental da

SCHOPENHAUER, 2005, p. 237). Schopenhauer demonstra essa aproximação quando relaciona os termos de sua filosofia aos termos da filosofia kantiana e platônica. De acordo com Schopenhauer: “Vontade é a COISA EM SI e as IDEIAS a sua objetividade imediata num grau determinado” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 237). Para Schopenhauer, tanto Platão quanto Kant assumem uma dualidade epistemológica, visto que possuem em suas filosofias o *vir-a-ser* e *ser-em-si* das coisas do mundo.

⁴ Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 47.

Crítica da Razão Pura (1781), na medida em que Schopenhauer afirma que o “tempo, espaço e casualidade encontram-se em nossa consciência segundo sua completa legalidade e possibilidade de todas as formas, inteiramente independentes dos objetos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 179). Para Kant, tempo e espaço são formas puras da consciência humana, e sucessividade e simultaneidade⁵ são dimensões possíveis devido às formas puras do tempo e espaço na consciência do sujeito cognoscente. Contudo, para Schopenhauer, a causalidade é acrescida ao lado do tempo e espaço enquanto forma pura da consciência. Para o filósofo, as três formas, espaço, tempo e causalidade, são concebidas na imediatez da representação intuitiva pura, tendo em vista que “o mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). Desse modo, Schopenhauer parte da filosofia de Kant buscando ir além com sua filosofia, dando à causalidade o caráter de forma pura da representação intuitiva. Isso porque, em Schopenhauer, há uma redução das doze categorias do entendimento kantiana em apenas uma: a causalidade.

O fato de que a causalidade é compreendida como *a priori* parte da atenção schopenhaueriana em “considerar as categorias kantianas excessivas e vazias” (BARBOZA, 1997, p. 32). Nesse sentido, Schopenhauer se distancia da compreensão de Kant ao entender que a causalidade não é uma categoria ou um conceito puro estabelecido mediante uma lógica transcendental⁶, isso porque, para Schopenhauer, não há categorias no entendimento, mas sim intuições. Desse modo, Schopenhauer desloca a causalidade de uma tábua de categorias transcendentais para uma forma pura da representação.

Além disso, Schopenhauer submete a sua noção de causalidade à união do espaço e tempo e por isso se distancia da interpretação kantiana. Isso ocorre devido a uma distinção fundamental com a filosofia kantiana entre intuição *sensível* e *intelectual*. Para Schopenhauer, as intuições não são somente

⁵ Essa passagem encontra apoio quando Kant afirma que: “O tempo tem apenas uma dimensão; tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos (tal como espaços diferentes não são sucessivos, mas simultâneos)” (KANT, 2013, p. 71).

⁶ Na terceira seção § 10: Dos conceitos puros do entendimento ou das categorias, Kant elabora sua Tábua das categorias. Essa tábua é constituída por 12 categorias divididas em quatro subgrupos de três categorias cada. É no subgrupo 3, intitulado “Da relação”, que a categoria causalidade e dependência (causa-efeito) encontra-se presente.

intuições sensíveis vazias, mas sim intuições intelectuais.⁷ De acordo com Schopenhauer: “sem o emprego da lei da causalidade nunca se poderia chegar à intuição de um mundo objetivo:// pois essa intuição [...] é essencialmente INTELECTUAL e não meramente SENSUAL” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 23). Isso porque a função da intuição intelectual é representar o mundo empiricamente no entendimento, pois ela atua no intelecto de forma imediata, a partir da apreensão causal do fenômeno apreendido. Em outros termos, o entendimento (*Verstand*): “é a faculdade subjetiva de reconhecer a causalidade, isto é, causa e efeito entre objetos; e esta é sua única função, nenhuma outra função lhe podendo ser atribuída” (SOUZA, 2015, p. 82). Assim, as formas puras recebem os conteúdos da experiência o que produz a representação empírica. Toda representação intuitiva em seu aspecto puro se expõe ao conteúdo empírico adquirido na experiência sensível que nos possibilita a formulação das representações empíricas.

Como vimos, Schopenhauer parte da compreensão acerca das intuições sensíveis kantianas (espaço e tempo) para estabelecer sua concepção de representação intuitiva pura. Nesse sentido, a Estética transcendental da *Crítica da Razão Pura* (1781) possui sua significativa influência. Entretanto, Schopenhauer rompe com a concepção kantiana de entendimento. Diz Schopenhauer que, em Kant, “o entendimento é discursivo, suas representações são pensamentos, não intuições” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 552). Assim, para Schopenhauer, o entendimento é intuitivo e não judicativo como em Kant, pois o entendimento não é a faculdade de fazer juízos e propor proposições, mas sim uma faculdade intuitiva que tem no conhecimento imediato da relação causal sua função. Desse modo, Schopenhauer diferencia sua compreensão da faculdade do entendimento em relação a Kant. Para o filósofo, a função da causalidade é imediata e intelectual, visto que sua função consiste em assimilar as sensações apreendidas pelos sentidos. Em outros termos, a causalidade atua no entendimento a partir da

⁷ Não devemos aqui aproximar a intuição intelectual de Schopenhauer da intuição intelectual de Fichte e Schelling. Schopenhauer procura se afastar da interpretação de Fichte e Schelling chamando a atenção do seu leitor no prefácio da segunda edição de *O Mundo*. Também não devemos assumir a intuição intelectual explicitada acima enquanto intuição estética, visto que a intuição estética se encontra no âmbito das representações independentes do princípio de razão, objeto de estudo de Schopenhauer no Livro III de *O Mundo*.

apreensão imediata da experiência sensível adquirida. É por isso que “toda intuição que parte da sensação dos sentidos é relacionada pelo entendimento, por intermédio de sua única função (conhecimento *a priori* da lei da causalidade)” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 557 e 558).

Para Schopenhauer, a noção de entendimento está atrelada à noção de causa e efeito. Nesse sentido, toda causalidade enquanto forma pura *a priori* retira da experiência sensorial seu conteúdo empírico. No âmbito da experiência sensorial, o sujeito cognoscente possui o entendimento causal dos dados sensíveis. Em outras palavras, o intelecto apreende o entendimento da causa, na medida em que esta formula a representação empírica. Por isso, a representação empírica é o resultado da apreensão causal. Desse modo, a representação empírica adquire seu aspecto particular devido ao entendimento da causalidade dos objetos no tempo presente. Essa característica que as representações empíricas possuem ocorre devido a elas “estarem totalmente submetidas ao tempo presente, visto a causalidade unir tempo e espaço determinando o objeto empírico” (SOUZA, 2015, p. 100).

Além disso, o entendimento é a faculdade empírica do cérebro. Pois, no mesmo momento em que é entendimento, tem em sua função o intuir do mundo efetivo, ou melhor, compreender a efetividade (*Wirklichkeit*) enquanto representação empírica. Para Schopenhauer, os objetos são conhecidos empiricamente somente pelo entendimento: “logo, o entendimento é a faculdade empírica do conhecimento, e o único responsável pela experiência” (SOUZA, 2015, p. 83). Por este motivo, o que há no entendimento é absorção do conteúdo empírico adquirido em forma de imagem entendida pelo intelecto. Essa apreensão do entendimento é possível devido à intuição intelectual que, de maneira imediata, apreende o conteúdo e assimila sua relação causal no entendimento. Em resumo:

O entendimento possui só uma FUNÇÃO, o conhecimento imediato da relação de causa e efeito, a intuição do mundo efetivo, e assim como a inteligência, a sagacidade e o dom da descoberta, que, por mais variado que seja o seu emprego, manifestamente nada mais são que a exteriorização daquela única função. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 85)

Como se vê, Schopenhauer assume como núcleo da sua concepção de entendimento a relação causal. Da mesma forma, o filósofo compreende que as

representações empíricas são manifestas de forma imediata, isto é, de forma inteligível ao entendimento. Por isso, a causalidade permeia todas as representações intuitivas em seu aspecto empírico, ou melhor dizendo, todos os objetos que são assimilados pelo cérebro a partir da causalidade apreendida. Assim, a causalidade é compreendida como atividade natural do intelecto, visto que cumpre o papel de desempenhar a compreensão de toda relação entre as representações empíricas no cérebro.

Em virtude disso, após compreender a função do entendimento a partir de sua atividade primordial, isto é, da apreensão causal das representações, passemos a pensar a classe das representações abstratas enquanto objeto da faculdade da razão. Isso porque para Schopenhauer “o que foi conhecido intuitivamente, *in concreto*, a razão permite que se conheça abstratamente, em geral” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 102). Assim, ocorre a relação das representações intuitivas com as representações abstratas, na medida em que as representações intuitivas são a fonte para as representações abstratas, ou melhor, a intuição é o estofado para o conhecimento abstrato, tendo em vista que, os dados apreendidos nas representações intuitivas possibilitam as representações abstratas.

2.1.2 Da classe das representações abstratas: Do conhecimento abstrato ou da razão

Para Schopenhauer, o gênero humano é detentor de uma faculdade distinta em relação aos demais animais. Essa faculdade é a razão (*Vernunft*). A faculdade da razão é “feminina, só dá depois de ter recebido; ou seja, só depois de ser fecundada pelas intuições empíricas do entendimento (masculino) é que pode dar conceitos” (BARBOZA, 1997, p. 40). Nesse sentido, a faculdade da razão é capaz de abstrair da experiência empírica conceitos. Esses conceitos constituem o bojo dessa classe distinta de representação chamada representação abstrata. Dito de outro modo, “os conceitos são representações de representações, compreendem em si traços que são tidos por comuns de intocáveis objetos isolados” (BARBOZA, 1997, p. 40), já que na qualidade de conceitos são determinações genéricas das coisas intuídas empiricamente no mundo. Desse modo:

formam uma classe particular de representações, encontradas apenas no espírito do homem, e diferente *toto genere* das representações intuitivas consideradas até agora. Não podemos, por isso, jamais alcançar um conhecimento evidente de sua essência, mas tão-somente um conhecimento abstrato e discursivo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 86)

Por ser representação de uma representação, o conceito é necessariamente uma determinação formal abstrata do mundo. Nesse aspecto, o conceito enquanto representação abstrata é produto da razão, abstração das coisas particulares em uma forma geral. Com efeito, o conceito acontece na faculdade da razão porque o “ser humano obtém pela experiência, pela consideração do particular que se lhe apresenta, um saber sobre muitas e variadas coisas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 113). Por esse ângulo, pode-se dizer que os conceitos são formulados a partir de um procedimento de indução. A indução é procedimento que leva as intuições empíricas particulares a uma representação mais universal, visto que “todos os conceitos são abstraídos justamente A PARTIR do particular e intuitivo da experiência” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 89). A indução opera, por essa via, na igualação do não igual, na medida em que possibilita a passagem da representação empírica à representação abstrata. Enquanto indução é “a visão sumária, num juízo fundamentado correta e imediatamente, do que foi dado em muitas intuições” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 119). Em outras palavras, é a partir de várias representações empíricas concebidas na imediatez das intuições diretas que se formulam os conceitos. Só “o entendimento intui o mundo dos fenômenos, a razão por sua vez o reflete, guardando-o numa multidão de conceitos” (BARBOZA, 1997, p. 40).

Em outros termos “o animal sente e intui; o homem, além disso, pensa e sabe” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 83). Enquanto animal pensante e conhecedor das coisas do mundo, o homem estabelece conceitos, bem como os relaciona na formulação de representações abstratas que constituem cada corpo teórico. Tão somente em virtude dessa capacidade é que o homem consegue determinar as coisas do mundo. Por isso, os conceitos possuem seu valor justamente pela manutenção do entendimento adquirido. Schopenhauer destaca o valor preciso que o conceito possui:

O valor inestimável dos CONCEITOS, e, por conseguinte, da RAZÃO, pode-se medir quando lançamos o olhar para multidão infinita e diversificada de coisas e estados existentes sucessiva e conjuntamente, e então consideramos que linguagem e escritura (os signos dos conceitos) possibilitam, todavia, que uma precisa informação nos chegue sobre cada coisa e cada relação. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 76)

De acordo com o filósofo, os conceitos possuem valor enquanto organizadores das coisas, na medida em que são classes de representações abstratas. Desse modo, no contexto das representações abstratas, os conceitos possuem a função de generalizar, já que estabelecem uma unidade posterior à coisa. Conforme o filósofo, o conceito é uma unidade produzida por intermédio da abstração de nossa faculdade racional que pode ser descrita como *unitas post rem* (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 311). Isso quer dizer que o conceito comporta um conjunto de coisas do mundo, ou melhor, uma configuração das coisas que são existentes no mundo na forma e na qualidade de uma ordem da razão humana. A razão “pega” [*greifen*] um conjunto de representações empíricas e as transforma em uma representação abstrata. Nesse processo as representações abstratas “perdem necessariamente seu caráter intuitivo, assim como água perde fluidez e visibilidade quando é decomposta em seus elementos” (SCHOPENHAUER, 2019, p. 225). Ocorre que a razão reduz as diferenças das particularidades de cada representação empírica e transforma em uma representação abstrata genérica. Estas “representações abstratas foram chamadas de conceitos [*Begriffe*], porque cada uma delas compreende em si, ou melhor, sob si, inúmeras coisas singulares, sendo, portanto, um compêndio [*Inbegrif*] delas” (SCHOPENHAUER, 2019, p. 225).

No que tange à produção do conceito, percebemos que ela acontece por meio de uma redução do que é apreendido intuitivamente, pois cada propriedade abstraída pode ser pensada, mas não intuída. Dessa forma, o conceito é ontologicamente inferior à intuição, dado que a razão, ao produzir o conceito, desconsidera de cada apreensão empírica alguma coisa de diferente, mantendo, porém, o que é comum a todos, isto é, o *genus* daquela *species* (Cf. SCHOPENHAUER, 2019, p. 225). Nesse aspecto, o conceito como produto da razão é um conhecimento de segunda classe. A razão produz determinações formais com

valor epistemológico inferior às intuições. Contudo, o conceito tem sua utilidade. O fato de possuir um valor epistemológico inferior à intuição não significa que no domínio do conceito não haja benefícios, e que não tenhamos uma forma importante de conhecimento.

Se analisarmos os conceitos como produto da razão, percebemos que eles foram fundamentais na organização das leis e do Estado. Nota-se também que os conceitos são o genuíno material das ciências, cuja finalidade consiste no desenvolvimento do conhecimento humano. Para serem cognoscíveis à razão, os conceitos precisam ser comunicados através da linguagem. Assim, palavra e conceito possuem um parentesco, pois é a “razão que fala para razão, sem sair de seu domínio, e o que ela comunica e recebe são conceitos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 86). Portanto, o conceito é “comunicável por palavras sem ulterior intermediação, esgotável por inteiro em sua definição” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 310).

Em virtude disso, após compreender a função da faculdade da razão a partir de sua atividade primordial, isto é, a formulação de conceitos, passemos, então, a pensar a linguagem como mediadora e articuladora dos conceitos. Pois, é assim que ocorre a relação da linguagem com a razão manifesta no gênero humano.

2.1.3 A palavra como instrumento da razão

A palavra é o “primeiro produto e instrumento da razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 83). Ela é a representação abstrata apresentada na forma discursiva aos interlocutores. Se nas intuições não há o uso das palavras, nas representações abstratas há emergência de transpor os conceitos em um conjunto de enunciados. No âmbito dos enunciados, isto é, da linguagem falada, as representações abstratas se fazem manifestas e declaradas. A palavra, “como objeto da experiência externa, manifestamente não é outra coisa senão um telégrafo bastante aperfeiçoado que comunica sinais arbitrários com grande rapidez e nuances sutis” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 86). Nessa perspectiva, a palavra ou os enunciados

comunicam signos e sinais apreendidos pela experiência que são imediatamente intelectualizados e concebidos pela faculdade da razão.

O plano da linguagem é o da palavra e do conceito que são expressos. Enquanto expressos na forma discursiva, conceitos e palavras possuem valor na medida em que são anunciados e, em poder disso, são fixados e conservados (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 105). O que Schopenhauer procura fazer é aproximar a relação existente entre a representação abstrata e a linguagem, visto que só o ser humano é capaz de ordenar os sons e enunciar de forma discursiva um conglomerado de representações. Com efeito, para o filósofo, a linguagem serve para a comunicação das representações abstratas, enquanto a linguagem é a razão manifesta, isto é, fala ordenada na forma discursiva. Por isso, a única forma dos conceitos serem transmitidos é pela linguagem:

Que é o primeiro produto e instrumento necessário da razão: por isso, em grego e italiano, linguagem e razão são indicadas com a mesma palavra: *il discorso*. *Vernunft*, razão, vem de *Vernehmen*, entender, que não é sinônimo de *Horen*, ouvir, mas antes significa a interiorização de pensamentos comunicados por palavras. Somente com a ajuda da linguagem a razão traz a bom termo suas mais importantes realizações, como a ação concordante de muitos indivíduos, a cooperação planejada de muitos milhares de pessoas, a civilização, o Estado, sem contar a ciência, a manutenção de experiências anteriores, a combinação de elementos comuns num último conceito, a comunicação. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 83)

Desse jeito, a linguagem é um instrumento de mediação imprescindível para o avanço do conhecimento humano. De fato, é através da linguagem que o desenvolvimento da filosofia e das ciências foi possível. Ela é a ferramenta da razão que expõe as representações abstratas. É através da linguagem que o homem foi capaz de comunicar seus pensamentos. Dito de outra forma, o homem, “ao usar a linguagem, consegue levar adiante a ação comum de muitos indivíduos, ou planejá-la para ser executada por milhares de pessoas” (BARBOZA, 1997, p. 41).

Ainda que o gênero humano possua intuição e entendimento (assim como os animais), certas especificidades os tornam diferentes. Uma delas é a linguagem, propriamente dita, a fala, aquilo que possibilita ao ser humano transmitir conceitos, seus ideais, compartilhar projetos baseado em experiências vividas anteriormente, assim como prever atitudes futuras, baseado em atos presentes. Pois a razão ganha

forças junto ao conhecimento por ser vinculada à linguagem. Como afirma Schopenhauer:

O quanto o uso da razão está vinculado à linguagem, vemo-lo no caso dos surdos-mudos, os quais, se não aprenderam nenhum tipo de linguagem, dificilmente mostram mais inteligência que os orangotangos e elefantes: pois têm faculdade de razão apenas *potentia* não *actu*. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 79)

Ao colocar o exemplo acima, o filósofo quer asseverar a importância da linguagem para o conhecimento racional. É ela que possibilita a comunicação entre os seres humanos visto que, como comentado anteriormente, o homem é o único ser vivo que possui desenvolvida esta potencialidade. Apesar disso, para que o conhecimento racional obtenha efeito é preciso que ele seja transmitido de alguma forma, caso contrário, o ser humano se encontra em condição bastante semelhante àquela dos animais.

Assim, Schopenhauer percebe que a linguagem não é o fundamento da faculdade da razão, mas sim um meio facilitador de comunicação entre seres humanos. Ocorre que a linguagem é um instrumento convencional de designação das representações abstratas na faculdade da razão. Ela “não coincide completamente com a totalidade das representações abstratas entre conceitos” (SÁ MOREIRA, 2013, p. 277). Sua proximidade com a esfera das representações abstratas se configura mediante semelhança e não mediante identidade. Em outros termos, linguagem e conceito não são a mesma coisa, mas possuem parentesco epistemológico. Como se pode ver:

Um instrumento tão importante da inteligência, como é o conceito, manifestamente não pode ser idêntico com a palavra, este mero somido, que como impressão sensorial se esvanece no presente, ou como fantasma auditivo desaparecerá com o passar do tempo. Todavia, o conceito é uma representação, cuja consciência distinta e conservação ligam-se a palavra. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 75)

Segundo Schopenhauer, a faculdade da razão tem a função de salvaguardar as intuições apreendidas na experiência. A linguagem, por sua vez não é constitutiva da experiência humana, mas é um instrumento posterior à experiência. Sua função

primordial é a designação dos conceitos. Daí a necessidade da linguagem em expressar conceitos de forma adequada e ordenada, pois ela é produto da razão humana. Acontece que, na esfera da linguagem “uma mesma palavra pode ser empregada para uma representação de mais de um conceito, abrindo um espaço para um equívoco da linguagem” (SÁ MOREIRA, 2013, p. 277). Isso quer dizer que a linguagem possui certa falibilidade ao tentar exprimir os conceitos. Essa característica falível ocorre devido ao fato de não possuímos uma linguagem universal que identifique o conceito à palavra.

Como consequência dessa limitação, a linguagem só pode ser um instrumento de comunicação se seus partícipes compartilham da mesma língua. Nota-se que essa limitação “é em parte removida pela aprendizagem de várias línguas” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 79). Pois, quando aprendemos outra língua, os conceitos são traduzidos e o pensamento “modifica alguma coisa de sua figura, removendo mais e mais a sua forma; com o que a sua própria e peculiar natureza entra em cena distintamente na consciência” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 79). Assim, ao serem traduzidos, os conceitos contêm menos de si, pois são abstrações modificadas que, ao serem reapresentadas, são expressas e enunciadas de forma alterada. A inadequação entre conceito e palavra nos faz compreender o elogio de Schopenhauer ao “sânscrito, latim, grego e o alemão como modelo de línguas adequadas para a correta expressão de relação entre os conceitos” (SÁ MOREIRA, 2013, p. 277).

Ao fazer comentários de admiração às antigas línguas, Schopenhauer não está somente destacando a relevância dessas línguas no processo encadeamento conceitual, mas, antes, percebendo a capacidade artística dessas línguas. Para o filósofo as antigas línguas possuem uma gramática mais perfeita, pois realizam uma construção mais artística dos pensamentos⁸. Dito de outra forma, essas línguas possuem uma estrutura que melhor designam os conceitos, já que regem a língua em uma forma mais alegórica, fazendo com que palavra e conceito se tornem mais aparentados.

⁸ Cf. SCHOPENHAUER, 2015, p. 79.

Contudo, isso não significa que as linguagens antigas possam em algum grau explicar a essência do mundo. Por isso, Schopenhauer nega que possamos conhecer a realidade através da linguagem. Ao enfraquecer a capacidade da linguagem de determinar as coisas do mundo, o filósofo limita a linguagem ao mundo como representação. Neste ponto o filósofo segue a filosofia de Kant, para quem a coisa-em-si é indizível. Assim, a filosofia de Schopenhauer exprime uma crítica à linguagem na medida em que sua análise procura restringir o domínio da linguagem a um conjunto de representações⁹ que podem ser enunciadas e verificadas a partir da experiência.

Salientamos que essas críticas de Schopenhauer não têm como objetivo a construção de uma filosofia da linguagem. O que o filósofo procura é subtrair a potência da linguagem, já que ela não vai além da descrição das representações abstratas. Sendo assim, a relação da linguagem com o em-si do mundo é secundária e, nesse sentido, o que nos remete ao em-si do mundo não é algo discursivo. Ora, se não apreendemos a realidade das coisas mediante a linguagem, ser e pensar não são os mesmos e a linguagem não tem acesso à realidade. Na compreensão de Schopenhauer, a inadequação da relação entre linguagem e mundo, leva-o a buscar a decifração do enigma do mundo em outro lugar que não os conceitos. Para o autor de *O Mundo*, “a verdade metafísica por excelência, não é atingida pela razão, pelo discurso, mas pelo sentimento do corpo. É o limite da expressão” (BARBOZA, 2005, p. 133).

O que Schopenhauer quer propor é que existe a possibilidade de conhecer as coisas sem a linguagem científica. Sua compreensão filosófica nos mostra que através da linguagem não se atinge a verdade metafísica por excelência. Vimos que a linguagem e o conceito possuem utilidade, contudo o conhecimento abstrato transmitido pela linguagem possui “uma desvantagem em relação ao conhecimento concreto da realidade, pois é secundário com respeito ao modo de conhecimento intuitivo” (SILVA, 2020, p. 174). Para o filósofo é a experiência imediata, sem palavras que nos proporciona um conhecimento distinto.

⁹ Em um primeiro momento, Schopenhauer está explicitando a relação linguagem e razão, a qual se encontra em meio às representações abstratas que são submetidas ao princípio de razão.

É justamente por isso que estatuto da palavra se torna o problema central da pesquisa, já que a poesia será vista adiante como uma das artes mais elevadas que se faz com palavras. Como poeta através da palavra pode, a partir disso, transmitir as ideias¹⁰ e não conceitos. Como a palavra aparece empregada pelo poeta de modo distinto.

Para compreensão da palavra como instrumento da poesia, faz-se necessário primeiramente entender a extensão do princípio de razão na filosofia de Schopenhauer. Como vimos, as representações compreendidas até então estão de acordo com Livro I de *o Mundo*, na medida em que essas são submetidas ao princípio de razão suficiente. Representações intuitivas e representações abstratas possuem um vínculo comum que as determina. Explicitar a relação desse vínculo comum chamado princípio de razão é o objetivo da nossa próxima etapa, pois essas representações fundamentam a teoria do conhecimento na filosofia de Schopenhauer.

2.2 O PRINCÍPIO DE RAZÃO E SUA EXTENSÃO NO MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO

De acordo com Schopenhauer, o princípio de razão afirma: *Nihil est sine ratione cur potius sit, quam non sit* (Nada é sem razão porque seja ou pelo contrário não seja)¹¹ (SCHOPENHAUER, 2019, p. 37). Tal assertiva filosófica é compreendida como princípio da filosofia de Schopenhauer contida já em sua tese *Sobre a quádruplice raiz do princípio de razão suficiente*. Para Schopenhauer, o princípio de razão está presente como determinação nas representações. Em outros termos, os

¹⁰ Reconhecemos que o termo ideia tem uma importante relevância nos escritos de Schopenhauer. Adiante abordaremos de forma mais aprofundada a concepção de ideia dentro do contexto da arte como modo de consideração independente do princípio de razão.

¹¹ Usaremos a tese *Sobre a quádruplice raiz do princípio de razão suficiente* por ser, de acordo com Schopenhauer, uma exigência antes da leitura do livro *O mundo como Vontade e como Representação*. Conforme Schopenhauer expressa: leia a tese como uma introdução ao *O mundo como Vontade e como Representação*, “[...] embora não esteja contida nele, mas foi publicada cinco anos antes, com o título *Sobre a quádruplice raiz do princípio de razão suficiente*, um ensaio filosófico. Sem familiaridade com essa introdução e propedêutica é completamente impossível a compreensão propriamente dita do presente escrito; o conteúdo daquele ensaio é sempre pressuposto aqui como incluído na obra” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 21).

dados apreendidos mediante o conhecer representativo estão submetidos ao princípio de razão suficiente. Para o filósofo, todos os objetos estão submetidos ao princípio, visto que “o mundo inteiro dos objetos é e permanece representação [...] ele se oferece como é, como representação, e em verdade como uma série de representações cujo vínculo comum é o princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 57). Na qualidade de vínculo comum a toda representação, o princípio de razão suficiente informa, ou melhor, determina as representações mediante as suas formas causais, espaciais e temporais que todo objeto da experiência e da ciência se submete. Schopenhauer traz a dimensão do princípio de razão suficiente, caracterizando-o como elemento determinante em toda forma do conhecer de acordo com sua primeira consideração da representação submetida ao princípio de razão:

Afirmo, ademais que o princípio de razão é expressão comum para todas essas formas do objeto das quais estamos conscientes *a priori*, e que, portanto, tudo o que conhecemos *a priori* nada é senão exatamente o conteúdo do mencionado princípio, e do que se segue dele, no qual, pois, está propriamente expresso todo nosso conhecimento certo *a priori*. No meu ensaio sobre o princípio de razão mostrei detalhadamente como qualquer objeto possível está submetido a esse princípio, ou seja, encontra-se em relação necessária de um lado sendo determinado, e do outro determinando. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46)

Segundo o filósofo, todo objeto está para o sujeito enquanto representação. Toda representação, em sua primeira consideração, é submetida ao princípio de razão suficiente. As representações também são determinadas pelos limites *a priori* do princípio de razão: espaço e tempo, formas puras pelas quais podemos conhecer os fenômenos de maneira representativa. Por esse motivo “o tempo, o espaço e a causalidade -, somadas, constituem princípio de razão” (BARBOZA, 1997, p. 31). Além das formas puras do espaço e do tempo, o princípio de razão pressupõe a lei de causalidade como fundamento. A lei de causalidade é a regra máxima do princípio que transpõe a razão de ser das coisas na representação. Desse modo, “a lei de causalidade encontra completa aplicação, sem exceção, EM todas as coisas do mundo [...] vale tanto para ação do ser humano quanto o choque da pedra” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 43).

Nesse aspecto, entendemos que a representação é condicionada, ou melhor, determinada pelas formas puras: tempo, espaço e causalidade. Se a causalidade consiste na união do espaço e tempo, vale dizer que ela tem uma relevância distinta. Sua importância se configura devido ao fato de que toda apreensão representativa possui como fio condutor a lei da causalidade; além do mais, deve ser acrescido, a lei da causalidade é uma das formas primordiais do princípio de razão suficiente. Por isso, o princípio de razão suficiente rege o “Porque” (*αιτία*) das representações aplicadas na experiência e no conhecimento científico. Toda representação submetida ao princípio de razão suficiente possui sua espacialidade e temporalidade, dado que toda representação é entendida no espaço e no tempo de maneira determinada. Essa determinação no espaço e no tempo se configura devido à lei da causalidade que estabelece os limites dessa determinação. Devido a isso, Schopenhauer assevera:

A mudança, isto é, a alteração ocorrida segundo a lei causal, concerne, portanto, sempre uma parte determinada do espaço e a uma parte determinada do tempo, SIMULTANEAMENTE e em união. Em conformidade com isso, a causalidade une espaço e tempo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 51)

Em vista disso, toda representação está submetida a uma causalidade no tempo e no espaço. Essa causalidade contém em si a junção da espacialidade e temporalidade. Enquanto união de espaço e tempo, a causalidade também é o fazer-efeito das representações. Por isso, como foi dito acima, o princípio de razão suficiente compreende a soma das formas puras: espaço, tempo e causa. No âmbito do princípio de razão, todo “objeto da experiência, é-se levado, mesmo que secretamente, a procurar o seu fundamento, a sua causa” (BARBOZA, 1997, p. 32). Dito de outro modo, o princípio de razão é *Grund*, isto é, fundamento das representações apreendidas na experiência. Nesse sentido, tudo que existe sob o princípio de razão suficiente existe de maneira condicionada pela sua origem determinada. Essa condição determinante das representações se configura devido ao princípio ser o fundamento que confere a razão das coisas representadas.

Todavia, Schopenhauer explicita em sua tese *Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente* elementos que vão além da fundamentação do princípio.

Dentre esses elementos, estaria um dos problemas oriundos da história da filosofia de seu tempo: o limite do princípio de razão. Por isso, o filósofo discute em sua tese em que medida o princípio de razão suficiente determina as condições para o conhecimento humano. Nesse sentido, é correto afirmar que o princípio de causalidade é conteúdo do princípio, todavia atribuir o princípio de razão suficiente à interpretação do princípio de causalidade acarretaria um perigoso reducionismo ao trabalho schopenhaueriano. O filósofo estende de maneira mais ampla o princípio de razão que, a rigor, abrange o mundo, ganhando a dimensão de todo conhecimento representativo que circunscreve a experiência e a ciência. Com isso, atribui ao princípio de razão suficiente quatro classes distintas, que possuem leis que determinam as representações.

No que tange, primeiramente, à demonstração do princípio de razão suficiente, Schopenhauer é enfático ao afirmar que tal exercício se caracterizaria dispensável; posto isso, cabe a ele apenas argumentar sobre as razões dessa dispensabilidade. Isso ocorre devido à falta de uma reflexão rigorosa de suas quatro classes, bem como da evidência imediata que o princípio permite.

Procurar uma prova para o princípio de razão em particular é, além disso, uma extravagância especial, que testemunha uma falta de reflexão. Pois toda prova é a exposição da razão para um juízo enunciado que, precisamente por meio dela, recebe o predicado “verdadeiro”. Justo dessa exigência de uma razão para cada juízo é expressão o princípio de razão. Aquele, pois, que exige uma prova para ele, isto é, a exibição de uma razão para ele, justamente por meio disso já o pressupõe como verdadeiro, sim, apoia sua exigência justamente sobre ele. Ele cai, portanto, nessa circularidade que consiste em exigir uma prova do direito de exigir uma prova. (SCHOPENHAUER, 2019, p. 73-75)

Para Schopenhauer, toda demonstração, ou melhor, prova do princípio de razão suficiente recairia em uma petição de princípio (*petitio principii*), isto é, uma demonstração falaciosa de uma conclusão que já encontra sua afirmação na premissa. Desse modo, o princípio de razão suficiente não necessita de demonstração, isso porque o princípio é dado de forma imediata e intuitiva e não mediata dedutiva. Nesse sentido, a proposição explicitada *Nihil est sine ratione cur potius sit, quam nom sit* (Nada é sem razão porque seja ou pelo contrário não seja) é analítica, dado ser uma proposição tautológica. Ora, o princípio de razão suficiente

não necessita de demonstração, isso porque o princípio de razão suficiente é dado de forma imediata enquanto intuição intelectual. Enquanto intuição intelectual é certeza imediata aprendida no intelecto. Em acordo com isso, o princípio de razão dispensa um argumento dedutivo abstrato, visto que sua explicitação é dada intelectualmente no entendimento e não racionalmente via faculdade da razão.

Para o filósofo, toda exposição argumentativa possui um ordenado de premissas, na medida em que são verdadeiras sustentam a conclusão verdadeira e a validade do argumento. Toda argumentação parte das premissas apreendidas de forma representativa. Eis, então, que toda argumentação possui em seu íntimo um conglomerado de representações. Essas representações são representações abstratas que, a saber, tem como fundamento *a priori* o princípio de razão suficiente em sua classe: *principium rationis sufficientis cognoscendi* (princípio de razão suficiente do conhecer). Por esse motivo, é dispensável exigir uma demonstração do princípio de razão na medida em que uma classe do princípio se faz manifesta no ato da exposição argumentativa. De tal forma que o princípio de razão em sua primeira exposição é evidente em si mesmo e não necessita de demonstração.

Progredindo em nossa compreensão da esfera do princípio de razão suficiente, passemos ao método de especificação do princípio explicitado pelo filósofo. Porque o que foi apresentado em sua unidade homogênea: *Nihil est sine ratione cur potius sit, quam non sit* (Nada é sem razão porque seja ou pelo contrário não seja) também deve ser apresentado a partir de suas especificações. Schopenhauer descreve essas especificações a partir de quatro classes que correspondem às diversas formas de conhecimento que envolvem a experiência e a ciência.

Para Schopenhauer, a primeira classe do princípio de razão suficiente é a do *principium rationis sufficientis fiendi*, (princípio de razão suficiente do devir) (SCHOPENHAUER, 2019, p. 97). Nessa classe do princípio de razão há determinação das representações na experiência sensível. Isto quer dizer que todo objeto empírico apreendido pelo intelecto humano enquanto representação é condicionado pela razão de seu vir a ser no mundo.

Todos os objetos que se apresentam na representação global que constitui o complexo da realidade empírica encontram-se ligados entre si com respeito ao surgimento e ao desaparecimento de seus estados e, portanto, na direção do transcorrer do tempo, por meio de tal princípio. (SCHOPENHAUER, 2019, p. 97)

Toda representação experimentada é compreendida como representação empírica e determinada pela razão de seu devir no entendimento (*Verstand*). Enquanto representação empírica é contingente, pois varia de acordo com o indivíduo. Nesse sentido, o devir absoluto é da representação, dado que a representação sempre é uma representação de algo apreendido na experiência que, igualmente, muda de acordo com a experiência empírica vivida.

A segunda classe do princípio de razão apresentado por Schopenhauer é a classe do *principium rationis sufficientis cognoscendi* (princípio de razão suficiente do conhecer) (SCHOPENHAUER, 2019, p. 241). Na classe do princípio de razão suficiente do conhecer, encontram-se as determinações do sujeito (particular) e do predicado (universal) enquanto juízo. Assim:

o pensar em sentido estrito não consiste na mera presença de conceitos abstratos na consciência, mas numa ligação ou separação de dois ou mais conceitos sob algumas restrições e modificações indicadas pela lógica na doutrina dos juízos. Uma tal relação entre conceitos, claramente pensada e expressa, chama-se, pois, um *juízo*. Em relação a esses juízos, então, faz-se valer novamente aqui o princípio de razão [...] como princípio de razão do conhecer, *principium rationis sufficientis cognoscendi*. (SCHOPENHAUER, 2019, p. 241)

Toda representação apreendida conceitualmente é compreendida como representação abstrata. Enquanto representação abstrata é determinação formal (conceito) que opera na relação sujeito (particular) – predicado (universal), isto é, no juízo. A faculdade do juízo “atua no domínio do conhecimento meramente abstrato” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 105). Para Schopenhauer, todo juízo comporta uma relação entre os conceitos que, a rigor, é submetida por uma lógica precedente. Decerto a faculdade do juízo “compara conceitos com conceitos apenas: por isso todo juízo, no sentido lógico do termo, é de fato uma obra da faculdade do juízo, na medida em que nele é subsumido um conceito mais restrito a um mais amplo” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 105). É na relação entre os conceitos, isto é, no juízo

que se localizam os conhecimentos silogísticos que, a rigor, sustentam o conhecimento científico. Assim, todas as combinações de conceitos podem ser remetidas a uma lógica anterior, podendo-se daí deduzir toda a teoria dos juízos que é guiada pela classe do princípio de razão suficiente do conhecer na faculdade da razão¹². Portanto, na classe do princípio de razão suficiente, temos os conceitos que são condicionados pela relação determinante do juízo, âmago de toda forma de conhecer científico.

A terceira classe do princípio de razão apresentada por Schopenhauer é a classe do *principium rationis sufficientis essendi* (princípio de razão suficiente de ser) (SCHOPENHAUER, 2019, p. 293). Nessa classe do princípio de razão há determinação das representações intuitivas puras. Isso implica que as formas puras espaço e tempo são subordinadas a essa classe do princípio de razão. Em termos gerais, Schopenhauer afirma:

Espaço e tempo são constituídos de tal modo que todas as suas partes estão em relação umas com as outras, de modo que cada uma delas é determinada e condicionada por alguma outra [...] Agora, a lei segundo a qual, em vista daquelas relações, as partes do espaço e do tempo determinam umas às outras, eu a denomino o princípio de razão suficiente de ser *principium rationis sufficientis essendi*. (SCHOPENHAUER, 2019, p. 293)

Toda representação apreendida de forma imediata em seu aspecto puro é compreendida como representação intuitiva pura determinada pelo princípio de razão suficiente de ser. Na posição de representação intuitiva pura é determinada pelos limites das formas puras espaço e tempo que constituem a razão de ser das representações. No “espaço, tal relação chama-se posição; no tempo, sucessão” (SCHOPENHAUER, 2019, p. 293). Isso quer dizer que a posição é a relação entre as partes do espaço e a sucessão entre as partes do tempo. No espaço, compreendemos a geometria; e, no tempo, a aritmética. Toda relação matemática tem em sua base a determinação do princípio de razão suficiente de ser. O ser aqui é compreendido em seu sentido formal, dado que espaço e tempo puros constituem o âmago de todo objeto matemático. Assim, no âmbito das representações intuitivas

¹² Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 91.

puras temos as formas puras que são condicionadas pela classe do princípio de razão suficiente de ser.

A quarta e última classe do princípio de razão suficiente apresentada por Schopenhauer é a classe do *principium rationis sufficientis agendi* (princípio de razão suficiente de agir) (SCHOPENHAUER, 2019, p. 311), em que se encontram submetidas as representações do sujeito cognoscente pautado pelas leis da motivação. Nessa classe de representações encontram-se os propósitos vislumbrados pelo sujeito cognoscente. Desse modo, o sujeito que conhece tem a consciência do seu querer na medida em que esse querer é determinado pela lei da motivação. Dito do outro modo: “sujeito do querer é dado imediatamente à autoconsciência” (SCHOPENHAUER, 2019, p. 311). Isso porque, na qualidade de consciência de si (*Selbstbewußtsein*), o sujeito apreende o impulso motor de seu querer percebendo a razão de sua motivação e o que almeja na sua própria consciência.

Para compreender as implicações dessas quatro classes do princípio de razão suficiente no conhecimento devemos entendê-las a partir do mundo dos fenômenos, isto é, a partir da dimensão do conhecer representativo. Contudo, não de todo o conhecimento representativo, mas sim de um modo específico de conhecimento representativo: a ciência. Afirmamos isso porque o princípio de razão suficiente pautado em suas quatro classes seria o elemento basilar para explicitação de toda forma de conhecer científico. Assim, cada ciência possui ao menos uma classe do princípio de razão.

Qualquer ciência parte sempre de dois dados básicos: um deles, sem exceção, é princípio de razão numa de suas figuras, como *organon*; outro é objeto específico de cada uma delas, como problema. Assim, por exemplo, a geometria tem o espaço como problema, e o princípio de razão de ser no espaço como *organon*; a aritmética tem o tempo como problema, e o princípio de razão de ser no tempo como *organon*; a lógica tem a ligação dos conceitos enquanto problema, e o princípio de razão de conhecer como *organon*; a história tem os fatos humanos ocorridos em seu conjunto como problema, e a lei da motivação como *organon*; a ciência da natureza, por sua vez, tem a matéria como problema, e a lei de causalidade como *organon*, logo, seu objetivo e fim último é, pelo fio condutor da causalidade, remeter um ao outro todos os possíveis estados da matéria e, ao fim, a um único estado, e novamente derivar tais estados uns dos outros, para finalmente, derivá-los de um único estado. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73)

Nessa passagem Schopenhauer descreve que toda ciência enquanto representação é submetida ao princípio de razão. Nesse sentido, o princípio de razão se configura como órgão das ciências em geral, isto é, instrumento dos saberes sistemáticos. Desse modo, o princípio de razão é compreendido como fio condutor de todo conhecer sistemático calcado em conceitos, isto porque “o domínio do conceito é a ciência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 107). Assim, no âmbito da geometria a classe é *rationis sufficientis essendi* (raiz do princípio de razão suficiente de ser), que a rigor possibilita a espacialidade como condição necessária para problematização do espaço enquanto conceito. De maneira correlata, na esfera da aritmética, a classe do princípio de razão de ser possibilita a temporalidade numérica como condição necessária de problematização do tempo.

No que tange à lógica e aos objetos lógicos, a classe é *principium rationis sufficientis cognoscendi* (princípio de razão suficiente do conhecer). Nesse sentido, para Schopenhauer a lógica fornece o fundamento para os juízos e, ao mesmo tempo, instrumentaliza as representações de representações enquanto conceitos em sua forma determinada. No âmbito da história, na medida em que ela corresponde a um saber e não a uma ciência (cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 114), a classe atuante do princípio é *principium rationis sufficientis agendi* (princípio de razão suficiente de agir). Isso porque toda história parte dos fatos do passado, no sentido em que esses são submetidos ao sujeito de querer pautado pela lei da motivação. Não obstante as ciências da natureza também se apoiam em uma classe do princípio de razão, o *principium rationis sufficientis fiendi* (princípio de razão suficiente do devir) tendo como problema a matéria em sua mutabilidade no mundo.

Portanto o princípio de razão suficiente fundamenta a ciência enquanto conhecimento representativo na medida em que suas quatro classes configuram aspectos básicos da epistemologia schopenhaueriana. Nesse sentido, enquanto princípio sustenta e, ao mesmo tempo, serve de instrumento para as ciências em geral. Assim, toda ciência no sentido próprio do termo é compreendida como conhecimento sistemático guiado pelo fio condutor da razão (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73).

2.3 A VONTADE UNIVERSAL

Avançando em nossa compreensão no domínio do princípio de razão e de suas quatro classes, percebemos que no âmbito do princípio de razão todo conhecimento, seja concebido na experiência ou na ciência, é, em última instância, subordinado à vontade. Isso porque a ciência nunca conhece a essência das coisas, ela “determina apenas o Como, não o Quê do fenômeno, apenas a forma, não o conteúdo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 182). Nesse sentido, o conhecimento da ciência é limitado à descrição dos fenômenos, na medida em que estes fenômenos aparecem e se expõem no mundo. As “forças mesmas, não importa o que nós façamos, permanecem ali *qualitates occultaes*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 182).

Diante dessa insuficiência da ciência em apreender a essência das coisas, Schopenhauer apresenta a vontade universal como o “outro lado do mundo”. Para o filósofo, a vontade universal é *Grundlos*, isto é, o irracional manifesto que “aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 169). Por esse motivo, a vontade provém da interioridade do mundo em sua essência indeterminada e cega. Isto quer dizer que vontade é sem fundamento e não possui uma razão de ser determinada. Ela se mostra como natureza íntima das coisas e jamais designa “uma grandeza desconhecida, algo alcançado por silogismos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 170).

Além disso, “a vontade como coisa em si é completamente diferente do fenômeno, por inteiro livre das formas dele, as quais ela penetra à medida que aparece” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171). Desse modo, a vontade universal não tem origem na representação. A vontade é o *Em-si* do mundo e difere daquilo que aparece na representação. Ela é livre das formas do tempo e do espaço e da causalidade, sendo o princípio de razão incapaz de submetê-la, pois a ela não cabe a pluralidade. Assim, a vontade é “una como aquilo que se encontra fora do tempo e do espaço” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 172). Dito em outras palavras: “até a forma mais universal de toda representação, ser objeto para um sujeito, não lhe concerne, muito menos as formas subordinadas àquela e que tem sua expressão comum no princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171).

A vontade em sua essência é irracional e sem fundamento. Ela não é um conceito geral ou genérico, nem tampouco uma forma racional aplicável a casos particulares, mas sim essência irracional onipresente nos particulares. Enquanto irracional é sem consciência e não pode ser abstraída, “jamais é causa. Sua relação com o fenômeno de modo algum se dá conforme o princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171). Nesse sentido, a vontade não tem um porquê: “uma pessoa pode até tentar, por introspecção, agarrar seu mais íntimo de sua subjetividade, mas sempre se frustra, cai num abismo” (BARBOZA, 1997, p. 51). Assim, a vontade universal é sem razão, é “algo misterioso”, um abismo sem fim, um abismo que chama outro abismo (*abyssus abyssum invocat*).

Ora, se a vontade é sem razão, ela não se dá de modo algum pela causalidade. Então como ela é imanente às coisas do mundo? A vontade universal não é causa dos objetos empíricos: as coisas do mundo são revelação ou manifestação (*Offenbarung*) da vontade. Dito de outro modo, os reinos inorgânicos, vegetal, animal e humano são revelações ou manifestações da vontade universal. Isso quer dizer que o mundo consiste na sucessiva e crescente manifestação de sua essência irracional. Assim, a manifestação da vontade é gradativa, dado que cada reino do mundo possui seu nível de complexidade. A vontade “quer se manifestar na vida, ela quer a vida em todos os reinos naturais” (BARBOZA, 1997, p. 52). Desse modo, a vontade na filosofia de Schopenhauer é vontade de vida que, a rigor, atua no mundo. O mundo:

[...] é assim seu fenômeno imutável, abarcando nele a infinidade dos fenômenos particulares mutáveis, proveniente de sua forma constituinte. Graças a ele e ao seu desenvolvimento de reino em reino até o homem, a vontade consegue saber o que ela quer e o que é aquilo que ela quer. Ora, o que ela quer é precisamente esse mundo mesmo, a vida tal como se realiza nele. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 27)

Cabe aqui perceber que o mundo é manifestação da vontade. Nesse sentido, a vontade se expõe nos corpos inorgânicos e orgânicos de acordo com o grau de sua complexidade. Na natureza inorgânica, sua exposição é mais baixa, visto que sua atuação ainda não encontrou a complexidade dos seres vivos. Devido ao fato de que a vontade é irracional e insaciável, ela atua no crescimento dos

reinos até a atingir o seu ápice no homem. Assim, a vontade se manifesta no mundo de forma gradual, na medida em que se estabelece crescente e processual.

Para compreender como a vontade se manifesta em cada ser em particular, é preciso considerá-la enquanto objetividade da vontade¹³. De acordo com o filósofo, a objetividade da vontade é “vontade que se tornou objeto, isto é, se tornou representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 235). A objetividade é a exposição da vontade no mundo como representação. Desse modo, a objetividade da vontade constitui o “fundo” das representações, isto é, a vontade que se tornou objeto. Ela se manifesta nas representações e possui “muitos e específicos graus, nos quais a essência da vontade aparece na representação com crescente nitidez e completude” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 235). O que compreendemos por graus de objetividade da vontade não é outra coisa senão as ideias. As ideias são esses específicos graus de objetividade da vontade que, a saber, se manifestam nas representações. Schopenhauer explicita que:

A coisa isolada é, assim, apenas uma objetivação mediata da coisa-em-si, isto é, da vontade; entre as duas se encontra a ideia: unicamente esta, pois, é objetividade imediata da vontade, tendo em vista que aquela não assumiu nenhuma outra forma de conhecer enquanto tal senão a da representação em geral, isto é, a do ser-objeto para um sujeito. Ela unicamente é a objetividade a mais adequada possível da vontade. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 40)

Nesse sentido, a ideia é a objetividade imediata adequada à vontade. Ela preserva a sua forma geral de representação quando captada pelo sujeito puro. Sua forma consiste em uma representação distinta, isto é independente do princípio de razão. A representação independente, isto é, a ideia, será tema do nosso próximo tópico, pois configura outra forma de representação apresentada por Schopenhauer.

¹³ Usaremos o termo objetividade da vontade (*Objektivität des Willens*) tal como Jair Barboza traduz em o *Mundo* (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

2.4 A REPRESENTAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO

De acordo com Schopenhauer, a representação também se constitui independente do princípio de razão. Como representação independente, a ideia é grau determinado da vontade que exprime o caráter objetivo das coisas do mundo. Dessa forma, a ideia “não manifesta a essência em si, mas apenas o caráter objetivo das coisas” (SCHOPENHAUER, 2015 p. 437). Nesse sentido, a ideia contém em si o ser verdadeiro da vontade universal em grau determinado. Em outras palavras, a ideia assume a conservação da natureza da vontade nos limites de sua constituição puramente inteligível. Consequentemente a vontade se efetiva na forma representativa independente do princípio de razão. Por isso, a ideia como grau de objetividade da vontade determinado corresponde: “à doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 23).

A ideia, por sua vez, não deve ser tomada no sentido de objetividade da vontade mediata e inadequada, pois não é o fenômeno da ideia exposta nas coisas particulares, mas sim grau de objetividade adequada à vontade. No âmbito das coisas particulares submetidas ao princípio de razão, a ideia é compreendida como manifestação imediata da vontade, visto que a vontade é exposta nas coisas particulares. Assim, as coisas particulares “não são objetividade adequada da vontade, visto que já foram turvadas pelas formas cuja expressão comum é princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 242). Isso quer dizer que a ideia é sua objetividade, no entanto imediata e, por conseguinte, adequada; já as coisas individuais são sua objetivação inadequada (cf. BARBOZA, 2005, p. 227). Assim, Schopenhauer concorda com Platão “quando atribuiu um ser verdadeiro apenas às Ideias, enquanto as coisas no espaço e no tempo reconhecem apenas uma existência aparente e onírica” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 250).

No tempo, as ideias possuem apenas existência aparente, isto é, “uma única e mesma Ideia se manifesta num grande número de fenômenos e oferece sua essência aos indivíduos que conhecem, apenas gradualmente, um lado de cada vez” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 250). Por esse motivo existe uma homologia da

ideia e da existência aparente, na medida em que a ideia guarda em si o caráter objetivo das coisas particulares e a existência aparente é resultado de suas cópias determinadas no mundo. Quanto a isso, vale a pena afirmar que “às ideias não convém NASCER NEM PERECER, pois são verdadeiramente, nunca vindo-a-ser nem sucumbindo como suas cópias que desvanecem” (SCHOPENHAUER, 2005 p. 238).

Por conseguinte, as ideias não são também efeitos da razão abstrativa, que, a rigor, constitui os conceitos, formas gerais da representação abstrata. Para Schopenhauer:

a IDEIA é a unidade que decaiu na pluralidade: O CONCEITO, ao contrário, é uma unidade, mas produzida por intermédio da abstração de nossa faculdade racional: esta unidade pode ser descrita como *unitas post rem*, a primeira como *unitas ante rem*. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 311)

Em conformidade com o filósofo, a ideia se distingue do conceito, que, a saber, pode ser descrito como *unitas post rem*, isto é, como uma unidade abstraída resultante do exercício de conceptualização. O conceito encontra-se submetido à raiz do princípio de razão suficiente do conhecer, na medida em que se constitui como representação de uma representação. Em vista disso, os conceitos são determinações de representações que compõem um conjunto de outras representações. Assim, as ideias, para Schopenhauer: “não são como Kant, produtos da razão, mas de uma intuição da essência” (CACCIOLA, 2004, p. 174). Por isso, a ideia não deve ser entendida como conceito. Para Schopenhauer, Kant malogrou ao não ter “investigado o que é em geral um conceito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 545). Ao assumir as ideias enquanto produto da razão e relacioná-las com conceitos, Kant “contribuiu para mistura nociva de conhecimento intuitivo com abstrato” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 545).

Por esse motivo, o conhecimento da ideia é apreendido na intuição. Essa intuição não é a intuição empírica, mas sim uma intuição estética que proporciona a transição do conhecimento das coisas particulares subordinadas ao princípio de razão ao conhecimento da ideia independente de tal princípio. Em outros termos, ocorre a emancipação da forma de conhecer por meio do princípio da razão,

igualmente: “o que é conhecido não é mais a coisa isolada enquanto tal, mas a IDEIA, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246).

Schopenhauer assume a intuição estética como atividade do intelecto que apreende os princípios primeiros de forma imediata, isto é, conhece a essência da vontade em grau determinado. Por não ser um conhecimento mediado pelo princípio de razão, “o conhecimento da Ideia é necessariamente intuitivo, não abstrato” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 255). Desse modo, a ideia trata da consideração objetiva do conhecer estético que, a rigor, se exprime na pura contemplação artística.

Schopenhauer reconhece na pura contemplação artística a ideia, isto é, a essência manifesta, unidade essencial que se despiu da pluralidade das figurações do princípio de razão, uma *unitas ante rem*. Nesse sentido, a ideia “não é propriamente uma figura espacial que oscila diante de mim; ao contrário, é a expressão, a significação pura, o ser mais íntimo da figura que se desvela para mim” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 283). Ela assume a conservação em si da natureza do ser, do Mesmo e do Outro sobre si mesmo. De natureza imutável, realiza-se plenamente e revela a essência da vontade em grau determinado. Como significação pura, exprime-se de forma permanente, isto é, na pura contemplação. Na pura contemplação, “de um só golpe a coisa singular se torna a IDEIA de sua espécie” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 247).

Diante do que se expôs acima, a concepção de ideia schopenhaueriana se assemelha a de Platão, posto que assume a unidade, a identidade e a semelhança da ideia com o ser em si. Todavia, Schopenhauer não se limita assumir uma posição platônica exegética da ideia, visto que impõe à ideia um “novo lugar contemplativo”. Esse “novo lugar contemplativo” é a arte, lugar privilegiado em relação às demais formas de conhecer. A arte comunica a ideia, motivo pelo qual se define como modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, portanto modo

oposto à consideração que depende de tal princípio, isto é, conforme o filósofo, o caminho da experiência e da ciência¹⁴.

¹⁴ Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 253.

3. CAPÍTULO 2: A ARTE COMO MODO DE CONSIDERAÇÃO INDEPENDENTE DO PRINCÍPIO DE RAZÃO

Consideramos no primeiro capítulo o mundo como representação e suas determinações a partir do princípio de razão. Em seguida, compreendemos a representação independente do princípio de razão. Se a representação que segue o princípio de razão é válida para ciência, a representação que prescinde desse princípio atua na arte. Por isso a arte¹⁵ como modo próprio de conhecer se distingue da ciência, visto ser uma forma de conhecimento que ergue o homem acima do indivíduo. Ao elevar o homem acima do indivíduo, a arte se distancia da ciência e se aproxima de outro modo superior de conhecimento, o conhecimento de si, exposto por Schopenhauer em sua ética. Na contemplação estética há um descanso momentâneo das intempéries da existência, cuja condição do puro sujeito é “de desinteresse estético, (suspensão da vontade) que não passaria de um estado de exceção da vida humana, pois se limita a breves instantes de calma na tempestade patética que é a própria efetividade” (SÁ MOREIRA, 2011, p. 117).

Já, na ética, há um estado de negação duradouro, uma supressão da vontade, “pois a negação se caracteriza pela oposição ao modo de afirmação, que se manifesta apenas através do ascetismo” (BASSOLI, 2018, p. 41). Acontece que a contemplação estética e prática moral não compartilham das mesmas estruturas epistemológicas. Pois, na contemplação estética, temos a suspensão da vontade de maneira momentânea, já na prática moral temos a supressão da vontade na forma de negação. Se na contemplação estética temos o puro sujeito do conhecimento e o gênio como partícipes do ato contemplativo, na negação da vontade temos a figura do asceta e do santo como fundamentais.

Assim sendo, a contemplação estética seria “uma suspensão da vontade pelo intelecto emancipado” (SÁ MOREIRA, 2011, p. 151) que proporciona o conhecimento da ideia. Já a negação da vontade, diferente da contemplação

¹⁵ Trataremos da arte dando ênfase às questões epistemológicas, isto é, como modo de conhecer que prescinde do princípio de razão suficiente. Contudo, embora a questão epistemológica seja central na exposição de Schopenhauer, é importante notar que arte não é apenas um conhecimento. A contemplação estética é um conhecimento, mas a arte também é uma produção ligada a um conhecimento. Esse duplo aspecto está conectado à própria palavra “arte” em português e “Kunst” em alemão.

estética, proporciona um conhecimento de si, em um ato de liberdade que nega o querer e, ao mesmo tempo, suprime a vontade. Por isso, chamar o ato contemplativo estético de supressão da vontade e de negação da vontade é um problema, pois o conhecimento contemplativo e o conhecimento de si não são fenômenos idênticos. Sua proximidade se dá pelo fato de serem conhecimentos que independem do princípio de razão, contudo, atuam em níveis epistemológicos distintos.

Assim, estética e ética são de suma importância na filosofia de Schopenhauer, porque exprimem em seus modos de conhecer um saber distinto em relação à ciência. Trataremos aqui da arte, do puro sujeito e do gênio, sabendo que, ao ser colocada nessa posição intermediária entre a ciência e ética, o saber artístico encontra-se na momentânea suspensão do conhecimento subordinado ao princípio de razão. Nesse sentido, a arte comunica a ideia, motivo pelo qual exprime o essencial do mundo em via oposta ao conhecer da ciência que, a saber, no “sentido próprio do termo é compreendido como conhecimento sistemático guiado pelo fio condutor da razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73). De forma mais específica, a arte é domínio do conhecimento que manifesta o belo, bem como considera o conteúdo verdadeiro das representações. Na arte o essencial é manifesto na intuição estética. Diante disso, na intuição estética é manifesto:

o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda a relação, o conteúdo verdadeiro das aparências, não submetidos à mudança alguma e, por conseguinte, conhecido como igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as IDEIAS. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253)

A arte exprime o conteúdo verdadeiro das representações, isto é, o grau de objetividade imediata adequada da vontade. Dito de outra maneira, a arte desvela a ideia dos fenômenos enquanto forma intuitiva, do mesmo modo que “repete em suas obras as Ideias apreendidas por pura contemplação” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 58). Assim, a arte se configura como modo de conhecer contemplativo, pois o “objeto de sua contemplação ela retira da torrente do curso do mundo e isola diante de si” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253). Uma vez que extrai das coisas do mundo o essencial, a arte é por si mesma o modo de conhecimento distinto. Ela apreende o

conteúdo verdadeiro, a ideia una e atemporal. Nesse sentido a arte se detém no essencial, “nesse particular, a roda do tempo para; as relações desaparecem para ela. Apenas o essencial, a ideia é o seu objeto” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 59).

Do exposto, é possível compreender que na arte “há um momento privilegiado, iluminado e redentor, em que consideramos a essência das coisas” (BARBOZA, 1997, p. 58). Pode-se dizer, ademais, que na arte, na calma contemplação da ideia, somos embevecidos pela paz e pela sensação de tranquilidade nos encanta. A arte, nesse sentido, é um modo de conhecimento que proporciona a momentânea suspensão da vontade, na medida em que, na pura contemplação da ideia, somos libertos da vontade e do sofrimento¹⁶. Em outros termos, apenas “pela pura contemplação a dissolver-nos completamente no objeto é que as ideias são apreendidas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254).

Para Cacciola, comentando esse aspecto da filosofia de Schopenhauer: “arte não trata de representar o mundo fenomênico, mas a representação, ao se referir à ideia, desloca-se do múltiplo aprendido pelo entendimento, por meio do espaço, tempo e causalidade, para o uno intemporal” (CACCIOLA, 1999, p. 9). Por isso, a arte exprime uma forma de conhecimento que, por sua vez, ocorre de maneira distinta. De fato, a compreensão schopenhaueriana atribui a arte outra condição, visto que exprime um conhecimento puro. Esse conhecimento puro é apreendido e sua posse pertence ao que Schopenhauer chamou de puro sujeito do conhecer.

3.1 O PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTITUÍDO DE VONTADE E SOFRIMENTO

De acordo com Schopenhauer, o puro sujeito do conhecer “sem subjetividade considera as coisas de modo puramente objetivo, por inteiro entregue

¹⁶ Schopenhauer identifica que a causa do sofrimento “não se origina imediata e necessariamente de não-ter, mas antes de querer ter e não ter” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 143). Por isso, o sofrimento nasce do descontentamento do indivíduo insatisfeito em querer algo e não possuir. Esse é o estado do indivíduo que está submetido à vontade. Todavia, isso não ocorre na pura contemplação, visto que a individualidade é suprimida e o querer desaparece momentaneamente.

a elas, as quais estão na consciência só na medida em que são meras *representações*, não *motivos*” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 91-92). No conhecer de modo puramente objetivo ocorre que o indivíduo se liberta do jugo da vontade. Por meio dessa “tal libertação do conhecimento sobreleva-nos de forma tão completa quanto o sono e o sonho: felicidade e infelicidade desaparecem” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266). Assim, Schopenhauer descreve o estado de paz momentânea proporcionado pela apreensão da ideia no puro conhecimento.

Ora, nesse sentido, o puro conhecimento é um conhecimento distinto, pois, ao contrário do conhecimento individual, não serve à vontade. Se, no conhecimento submetido ao *princípio individualisationis*, a vontade é manifesta no indivíduo, no conhecimento puro a vontade é destituída. Como salienta o próprio Schopenhauer: “o puro conhecimento destituído de vontade é alcançado na medida em que a consciência das outras coisas potencia-se tão elevadamente que desaparece a consciência do próprio si mesmo” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 440). Com efeito, se no conhecimento individual há apenas apreensão das coisas isoladas, no conhecimento puro ocorre a apreensão ideacional das coisas do mundo. Por isso, Schopenhauer propõe que o indivíduo ascende à condição de sujeito puro, justamente porque não conhece mais os objetos do mundo de acordo com sua temporalidade e espacialidade, ou seja, a partir de sua individualidade, mas sim de acordo com a ideia enquanto grau de objetividade determinado da vontade. Desse modo, puro sujeito e ideia são elementos simultâneos no ato de conhecer. Aqui se trata de perceber que há uma mudança substancial nos componentes do conhecimento no ato de contemplação. Segundo Schopenhauer:

Em tal contemplação, de um só golpe a coisa particular se torna a IDEIA de sua espécie e o indivíduo que intui se torna PURO SUJEITO DO CONHECER. O indivíduo enquanto tal conhece apenas as coisas isoladas; o puro sujeito do conhecer, somente Ideias. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 247)

Schopenhauer explicita que o indivíduo tem acesso à condição de puro sujeito do conhecimento na medida em que contempla a ideia. Assim, no ato contemplativo, ocorre uma apreensão ideacional, visto que o saber da ideia proporciona a superação do conhecimento das representações submetidas às

relações do espaço e do tempo. Nesse domínio do conhecer contemplativo, o indivíduo destitui-se de sua vontade, isto é, liberta-se da vontade por meio de uma plena liberdade e tranquilidade espiritual: um “desfazer-se na intuição”, um esquecer-se de toda a individualidade¹⁷. Enquanto liberto da vontade, o indivíduo se perfaz no puro sujeito do conhecer, e na medida em que é absorvido na pura intuição livre, torna-se, ao mesmo tempo, livre do querer dos objetos e independente do princípio de razão.

Schopenhauer descreve a passagem do indivíduo ao puro sujeito do conhecer, isto é, quando há suspensão do querer individual a uma paz momentânea proporcionada pela contemplação da ideia. De acordo com o filósofo, no exato momento do conhecimento puro, o sujeito não é mais submetido aos motivos ou propósitos da vontade. Certamente, isso ocorre devido à transição do conhecimento comum das coisas para o conhecimento puro da ideia. Em linhas gerais, nessa transição, ocorre uma mudança do conhecer individual submetido ao princípio de razão e ao *princípium individuationis* para o âmbito puro, no qual o puro sujeito e ideia são componentes necessários. Por ser contrário ao conhecimento servil da vontade, o conhecimento puro é extraordinário, já que exprime uma forma de conhecer elevada. Nesse sentido:

Quando, elevados pela força do espírito, nós deixamos de lado o modo comum de consideração das coisas, cessamos de seguir suas relações mútuas conforme o princípio de razão, cujo fim último é sempre a relação com a própria vontade; logo, quando não mais consideramos o Onde, o Quando, o Porquê e o Para Quê das coisas, mas única exclusivamente o seu Quê; noutros termos, quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não mais tomam conta da consciência, mas, em vez disso, todo o poder do espírito é devotado à intuição, afundando-nos completamente nesta, e a consciência inteira é preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar, seja uma paisagem, uma árvore, um penhasco, uma construção ou outra coisa qualquer; quando, conforme uma significativa expressão germânica, a gente se PERDE por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, a própria vontade, e permanece apenas como claro espelho do objeto: então é como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, não se pode separar quem intui da intuição, mas ambos se tornam unos, na medida em que toda consciência é integralmente preenchida e tomada por uma única imagem intuitiva. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 246)

¹⁷ Cf. BARBOZA, 2005a, p. 229.

Em conformidade com o pensamento de Schopenhauer, ao elevarmo-nos da forma comum do conhecer das coisas, por meio de um saber independente do princípio de razão, deixamos de conhecer as coisas de acordo com suas relações submetidas à vontade e ao sofrimento. Mas não apenas isso, pois, quando somos tomados pela força da consciência pura de si, bem como pela simultânea objetividade imediata da vontade, renunciamos a todo querer de acordo com um puro conhecimento. Trata-se então de um domínio do conhecer que se liberta das relações de um conhecer subordinado ao princípio de razão, assim como de uma individualidade que serve à vontade em seu ímpeto cego de um querer incessante.

De acordo com o filósofo, no âmbito do conhecer contemplativo, não consideramos mais o ONDE, isto é, a esfera do espaço e sua relação de espacialidade, tampouco o QUANDO de acordo com sua temporalidade concebida em sua sucessão temporal. As relações de causalidade e finalidade concebidas no modo comum de conhecer as coisas que se encontram submetidas ao princípio de razão e, com efeito, subordinadas à vontade, são suspendidas no ato intuitivo e contemplativo. Por isso, Schopenhauer enfatiza que conhecemos única e exclusivamente o QUÊ da coisa, isto é, seu grau de objetividade da vontade determinado, que, a saber, encontra-se na intuição pura da plena contemplação na forma da ideia. Nesse sentido, os conceitos abstratos, assim como o querer incessante da vontade, são suspendidos pela força do espírito, isso porque a consciência pura se PERDE (*verliert*) na ideia apreendida. Desse modo ainda, a intuição e quem a intui se tornam um só na medida em que se configuram como uma só imagem intuitiva. Schopenhauer descreve em outro registro a forma pura e objetiva do perder-se por completo no objeto:

É uma maneira germânica de falar plena de sentido a de que nos *perdemos* por completo num objeto, ou seja, perdemos de vista justamente o próprio indivíduo, a própria vontade: a disposição se torna *puramente objetiva*: toda a consciência é ainda apenas o espelho claro do objeto oferecido, é o *medium* pelo qual este entra em cena no mundo como representação. Sabemos de *nós mesmos* apenas na medida em que sabemos do objeto: ainda permanecemos aí tão-somente como puro sujeito do conhecer. Ainda sabemos, por um instante, que algo aqui é intuído, mas não sabemos mais *quem* intui: toda a consciência é integralmente preenchida e tomada por uma única imagem intuitiva. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 46)

Para Schopenhauer, na intuição “há um “deixar-se levar” pela contemplação. Esse “deixar-se levar” é “a pura objetividade da intuição” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 442), modo pelo qual o intelecto apreende a forma da coisa intuída em uma única imagem intuitiva. Essa imagem intuitiva é eterna, imóvel e simultaneamente inteligível, “é condicionada pelo fato de o contemplador não estar mais consciente de si mesmo, mas exclusivamente dos objetos intuídos” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 442). No conhecer puramente objetivo, o sujeito “se abandona por inteiro no objeto intuído, tornou-se objeto mesmo, a consciência inteira nada mais é senão sua imagem nítida, é apenas um *medium* para entrada em cena do objeto no mundo da representação” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 48).

Além disso, no conhecer puramente objetivo, ocorre uma unidade entre puro sujeito do conhecer e ideia. Por isso, percebemos que a mudança do indivíduo ocorre concomitantemente com a mudança do conhecimento das coisas particulares. É no intuir da ideia que ocorre uma plenitude do conhecimento. Na forma plena de conhecer, a coisa particular se torna ideia e o indivíduo, puro sujeito do conhecer. E, nesse esquema, enquanto o indivíduo conhece apenas as coisas isoladas do mundo que se encontram no espaço e no tempo de acordo com as determinações do princípio de razão e de individuação, o puro sujeito conhece a ideia independente desses princípios na forma eterna e atemporal. Por isso Schopenhauer sustenta que:

Encontramos no modo de conhecimento estético DOIS COMPONENTES INSEPARÁVEIS: Primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como IDEIA platônica, ou seja, como forma permanente de todo esse gênero de coisas, depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTÍTUO DE VONTADE. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265 e 266)

Em consonância com a citação acima, percebe-se que o puro sujeito do conhecimento tem a ideia como correspondente necessário na intuição. Assim, são dois os componentes dessa forma de conhecimento. O primeiro componente consiste na ideia enquanto consideração objetiva do conhecer. Já o segundo

componente consiste no puro sujeito do conhecimento na qualidade de consideração subjetiva do conhecer. Ora, esses dois componentes são inseparáveis, na razão de serem a condição da mudança do conhecimento das coisas particulares ao conhecimento puro proporcionado pela contemplação do belo. Ademais, ideia e puro sujeito do conhecimento estão circundados por um modo específico do conhecer humano explicitado por Schopenhauer em seu Livro III de *O Mundo*. Esse modo específico de conhecer é a arte.

Mediante as etapas desenvolvidas até aqui, buscou-se compreender o conhecimento puro como forma específica de conhecer independente do princípio de razão, tendo como pano de fundo as considerações schopenhauerianas destinadas ao horizonte artístico. De fato, a compreensão schopenhaueriana eleva a arte a outra condição, visto que exprime um conhecimento puro. Esse conhecimento puro é apreendido e sua posse pertence ao puro sujeito do conhecer. E como fora explicitado acima, o puro sujeito do conhecer é um dos fundamentos do conhecer estético. Como fundamento do conhecer estético, o puro sujeito é aquele que apreende a ideia, seja como artista de gênio ou espectador: a ideia é contemplada e exposta na forma de arte. Trataremos dessa passagem da ideia apreendida pelo artista ao espectador a partir de suas particularidades no âmbito do puro sujeito do conhecer, assimilando-a à concepção de gênio na filosofia de Schopenhauer.

3.2 O GÊNIO ENQUANTO PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO

No puro sujeito do conhecer, encontra-se o artista, mas não o artista comum, e sim uma categoria muito particular: o gênio, pois é a ideia que ele almeja e, sua manifestação é exclusivamente artística. O puro sujeito do conhecimento possui duas acepções: (i) a primeira enquanto artista ou gênio; e (ii) enquanto espectador da obra de arte. Como “artista nos deixa olhar com seus olhos para o mundo. Que ele possua tais olhos, a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio, o que lhe é inato” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265). Por isso, encontramos no artista a capacidade de contemplação do essencial que, a rigor, é alcançado pela “força descomunal de seu

intelecto aliada a uma imaginação poderosa que revela a verdade das coisas” (CACCIOLA, 2004, p. 174). A partir disto se evidencia que o artista genial procura sempre a ideia e nos permite olhar a ideia mediante seus olhos.

O artista enquanto gênio tem por objeto a ideia conforme seu “grau mais elevado e a duração mais prolongada daquele modo de conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 84). Seu modo não segue o princípio de razão suficiente, pois se configura na forma mais plena de conhecer das coisas do mundo. Nesse sentido, o artista intui a ideia e simultaneamente frui o belo como suspensão de seu querer enquanto indivíduo. Dessa forma, o artista genial encontra-se em meio ao conhecer artístico, visto ser um puro sujeito do conhecimento que mantém a ideia fixa na contemplação. Assim, o artista genial “comunica aos outros a ideia apreendida” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 84). Em outras palavras, ele concebe a ideia no âmago próprio do conhecer artístico contemplativo, nesse caso é justamente pela intermediação de seu espírito de artista que a ideia aparece purificada e isolada de todo elemento estranho. Por esse motivo, a essência do artista de gênio encontra-se na capacidade contemplativa da ideia que permite ao artista genial expor a ideia contemplada em sua obra:

A essência do gênio consiste justamente na capacidade preponderante para tal contemplação. Ora, visto que só o gênio é capaz de um esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações, segue-se que a GENIALIDADE nada é senão a OBJETIVIDADE mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito, oposição á subjetiva que vai de par com a própria pessoa, isto é, com a vontade. Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da//vontade-ou seja, de seu interesse, querer e fins - fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o PURO SUJEITO QUE CONHECE, claro olho cósmico. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254)

Esta determinação da essência do gênio se encontra na capacidade do gênio de elevar-se do conhecimento submetido à vontade, dado que o conhecimento do gênio supera em qualidades um conhecer comum. Por esse motivo, “genialidade significa excesso de intelecto sobre a vontade” (BARBOZA, 1997, p. 63). Nesse sentido, o gênio se distingue por um conhecimento em demasia, na medida em que

suas potencialidades vão além de um indivíduo comum. Por este motivo, “a fisiologia poderia, em sentido estrito, computar um tal excesso de atividade cerebral, e com ela do cérebro mesmo, em certa medida entre *monstris per excessum*” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 452). Assim, na genialidade as qualidades são excessivas e sua atividade cerebral mais elevada. Em termos mais específicos, poderíamos dizer que “se o ser humano normal consiste de 2/3 de vontade e 1/3 de intelecto, o gênio, ao contrário, consiste em 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 453). A partir disto se evidencia que, no homem de gênio, o intelecto possui mais força, e a vontade perde sua intensidade. Assim, no gênio, “o conhecimento, em toda a sua energia, assumiu a pura orientação objetiva, e o objeto é claramente concebido conforme a sua essência mais íntima” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 62).

Dessa forma, a genialidade ocorre devido à capacidade de acesso imediato à ideia que possibilita a sua condição distinta, visto que a sua atividade intelectual é desprendida para tal contemplação. Por isso, Schopenhauer reafirma que na contemplação da ideia há “pura disposição objetiva, isto é, um 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” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 61). No ato contemplativo, o gênio suspende sua individualidade, haja vista que sua atividade genial é desinteressada, pois se torna livre da vontade enquanto, sua disposição é puramente objetiva e inspiradora. O gênio não serve às relações causais do conhecimento, pois rompe com o conhecimento subordinado à cadeia causal e o supera.

Outra característica elementar do gênio é a busca da originalidade a partir da inspiração e do entusiasmo. Por isso sempre se “considerou o atuar da pessoa de gênio como uma inspiração [...] como um atuar de um ser supra-humano diferente do próprio indivíduo e que apenas periodicamente se apossa dele” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 258, tradução modificada). Na inspiração genial, podemos observar a vivacidade do artista na busca por mais uma ideia a ser contemplada. No âmbito da inspiração genial, ora há um estado de absorção onírica,

ora de excitação nervosa¹⁸. No gênio podemos observar quando há uma exaltação do intelecto, isto é, uma preponderância do cérebro na procura de ideias novas. Nas palavras de Schopenhauer, o que chamamos de:

o despertar do gênio, a hora da inspiração, o momento do entusiasmo nada mais é senão o tornar-se livre do intelecto quando abandonando momentaneamente o serviço da vontade, não mergulha na inatividade ou apatia, mas por instantes devém ativo de maneira totalmente solitária e espontânea. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 455-456)

Esse é o instante do entusiasmo, da inspiração, que consiste na liberdade intelectual. Nesse momento, “todos os tormentos do querer são, de imediato, de uma maneira maravilhosa, acalmados” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 268). Isso acontece pelo fato do gênio conhecer de forma contemplativa e conceber a ideia a partir de sua inspiração como artista. Como artista de gênio, está sempre à procura de ideias novas, já que sua característica é a busca pela originalidade. Seu interesse é constante e seu alvo são as ideias. Se no âmbito da individualidade os indivíduos “concebem um campo de trigo apenas como local onde se produz a matéria-prima do pão, um gênio como Van Gogh o toma como fonte inspiradora de um dos seus quadros imortais, o *Campo de trigo com corvos*” (BARBOZA, 1997, p. 64).

Essa é a capacidade do gênio, isso porque o gênio, além de contemplar a ideia em sua forma objetiva, possui a capacidade de produzir a ideia contemplada na forma de arte. A maneira como isso acontece ocorre devido ao artista de gênio “possuir um grau mais elevado e a duração mais prolongada daquele modo de conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 84). Nesse sentido, o gênio toma a ideia apreendida para si e a produz no mundo. Dito com outras palavras, o gênio possui a capacidade de realizar a ideia. Nesse sentido, o gênio torna a ideia comunicável, sua competência reside na habilidade de pôr diante do outro a ideia apreendida na contemplação. Assim, na “obra de arte o gênio comunica aos outros a ideia apreendida. Na medida em que a ideia é apreendida pelos outros pelo *medium* facilitador da obra de arte” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 84).

¹⁸ Cf. SCHOPENHAUER, 2003a, p. 63.

Nesse aspecto, o gênio enquanto comunicador do conhecimento conforta o espectador, pois proporciona a este último uma paz momentânea no ato contemplativo. Dessa forma, a vontade do espectador é suspendida na quietude do contemplar da ideia. Assim, o gênio transmite a ideia ao espectador proporcionando a ele a condição de puro sujeito do conhecer. Enquanto contemplador, o espectador intui a ideia exposta pelo gênio, elevando-se ao conhecimento puro. O artista de gênio proporciona ao espectador um momento distinto, um instante de conhecimento estético. Esse conhecimento é concebido pelo espectador que apreende a realização da ideia na bela obra de arte.

Após termos apresentado os fundamentos da representação estética, passaremos a análise das artes, pois cada arte possui seu grau de complexidade segundo o grau de objetividade da ideia contemplada. Em outros termos, a comunicação artística segue uma gradação das ideias, pois há, para Schopenhauer, uma hierarquia das artes. Para compreensão de cada arte, temos que entender seus aspectos técnicos, no sentido em que o gênio contempla a ideia e, além disso, cria as obras a partir disso. Com isso, cada ideia contemplada pelo gênio é executada através de uma técnica construtiva, pois, além de apreender as ideias, o gênio realiza as ideias criando obras de arte. Essas obras de arte proporcionam uma fruição estética ao espectador que, ao contemplar a ideia, tem os sentimentos modificados pela arte.

3.3 A HIERARQUIA DAS BELAS ARTES

Os graus de objetividade da vontade fundamentam uma hierarquia das belas artes. As artes repetem as ideias, que, como tais, se expõem em diferentes artes de maneira gradual. Nesse sentido, as belas artes reproduzem uma hierarquia das ideias em conformidade com a presente na natureza. Ora, se na natureza há uma crescente gradação das ideias reveladas a partir do reino mineral, vegetal, animal e humano, na arte a gradação se expõe de forma correlata na arquitetura, pintura, escultura e poesia.

A música fica fora do âmbito gradativo das ideias. Ela de modo algum é semelhante às outras artes, pois ela não repete as ideias, mas sim a vontade mesma. É justamente por isso que seu efeito é tão poderoso e penetrante. Notamos que nela não há repetição das ideias dos reinos da natureza, pois ela é “compreendida como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336). Assim a música:

é uma arte autônoma, sim, a mais poderosa dentre todas as artes, e por conseguinte alcança seus fins a partir de meios totalmente próprios; tão certo também é que nela não precisa das palavras do canto ou ação de uma ópera. A música enquanto tal conhece tão somente os tons e não as causas que os produzem. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 538)

Daí se compreende o fato da música não “ser uma cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da vontade, mas sim cópia imediata da própria vontade” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 235). A música é a arte que melhor reproduz a vontade enquanto em-si do mundo. Quando “alguém se entrega por inteiro à impressão de uma sinfonia, é como se visse desfilar diante de si todos os eventos possíveis da vida e do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 344). Essa analogia estabelecida por Schopenhauer atribui um paralelismo entre a vontade e a música, denominando “o mundo tanto como música corporificada quanto vontade corporificada” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 235).

Entretanto, essa determinação do mundo como música deve ser compreendida com muita cautela, “pois o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual primeira está como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337). Dessa forma, a explanação da relação mundo-música só é possível por analogia, jamais pode ser comprovada, visto que estabelece uma relação “com algo que essencialmente nunca pode ser representação, pretendendo assim ver na música a cópia de um modelo que nunca pode ser representado imediatamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Assim, a música é arte metafísica por excelência. Ela é arte que melhor traduz o íntimo da vontade e suas manifestações.

Após termos considerado a música como arte que está além da hierarquia, passemos a análise das belas artes que antecedem a música. Pois, a hierarquia das belas artes está associada algumas características específicas de cada arte, tais como o material que ela usa e o tema que ela expõe. Uma vez que cada arte possui especificidades que a qualificam de acordo com a sua gradação, notamos que estas se constituem numa hierarquia consoante a graus de objetividade da vontade. Nas palavras de Schopenhauer:

Sabemos que todas as artes têm somente um objetivo, a exposição das Ideias: sua diferença mais essencial reside meramente no grau de objetivação da vontade - a ideia- que será exposto, com o que também se determina o material da exposição. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 332)

Schopenhauer busca examinar as artes de acordo com seu grau de objetividade de vontade, explicitando sua metafísica do belo a partir das ideias e das artes. Assim, cada tema exposto em cada obra de arte depende “da ideia apreendida intuitivamente ser um grau elevado ou mais baixo de objetividade da vontade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 286). Com isso, a característica mais importante que determina a posição da arte na hierarquia está associada à ideia que ela expõe. Dependendo da posição ocupada pela ideia, a arte que reproduz será superior ou inferior. Isso quer dizer que a ideia é preponderante na classificação das artes. Devido a esse vínculo das ideias e das artes é possível atribuir as artes uma hierarquia análoga às ideias manifestadas na natureza. Por isso, arquitetura, pintura, escultura e poesia expõem ideias semelhantes àquelas manifestadas pela vontade na natureza.

A arquitetura é aquela arte que exprime as ideias naturais mais simples. Devido a isso, tem o grau mais baixo de objetividade da vontade. Por isso, nós:

considerarmos a ARQUITETURA simplesmente como bela arte, abstraída de sua determinação para fins utilitários, nos quais ela serve à vontade, não ao puro conhecimento, e, portanto, não é mais arte em nosso sentido, então não lhe podemos atribuir nenhum outro fim senão aquele de trazer para a mais clara intuição algumas das Ideias que são os graus mais baixos de objetividade da vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza, as qualidades gerais da pedra, essas primeiras, mais elementares, mais abafadas visibilidades da vontade, tons graves da natureza, e, entre elas, a

luz, que em muitos aspectos é oposto delas. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 288)

Na qualidade de bela arte, a arquitetura informa de maneira intuitiva a ideia que, a saber, manifesta como conteúdo o conflito entre gravidade e rigidez. Dessa maneira, o arquiteto, ao criar uma obra arquitetônica, leva em conta aspectos tais como peso, altura e proporção, e seu intento é fazer entrar em cena o conflito desses aspectos, na medida em que eles se configurem como tema da bela arquitetura. O material utilizado pelos arquitetos pertence ao reino mineral são as rochas, o ferro e as madeiras que são usadas para a construção das belas obras de arte. O tema apresentado pelos artistas dessa arte expõe a ideia em seu grau mais baixo de objetividade da vontade. Na arquitetura, o arquiteto “apresenta ao espectador o objeto apropriadamente, facilita-lhe a apreensão da ideia, na medida em que traz o objeto individual e efetivo à expressão mais nítida e perfeita¹⁹. Em outras palavras, o artista “permite ao espectador olhar mediante seus próprios olhos e lhe coloca meramente o objeto, pelo qual lhe facilita apreensão da ideia” (SCHOPENHAUER, 2003a, p.145).

Temos de observar que a arquitetura permite duas considerações. A primeira consideração é das obras arquitetônicas que servem à necessidade humana, tais como pontes, casas e edifícios. Elas estão “inteiramente a serviço da vontade, isto é, servem aos fins da vontade humana, e não ao conhecimento nele mesmo” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 128). Esse tipo de arquitetura que serve a vontade e se submete a finalidade no uso de suas considerações práticas não tem por objetivo a realização da ideia. Schopenhauer destaca a segunda consideração acerca da arquitetura, que tem por objetivo a manifestação da ideia. Para ele a finalidade principal da arquitetura é “simplesmente 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” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 128). Embora a gradação seja baixa, os belos templos arquitetônicos na Grécia e as belas igrejas góticas desprendem o

¹⁹ Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 332.

espectador do modo de conhecimento individual que serve a vontade, potencializando-o ao conhecimento puro destituído de vontade e sofrimento.

Em nível mais elevado de grau de objetividade da vontade em relação à arquitetura, encontra-se a pintura. Como bela arte, a pintura é dividida em pintura de paisagem, pintura dos animais e a pintura histórica. A ideia que o pintor de paisagem exhibe pertence exclusivamente a natureza. Nesse sentido, o pintor de paisagem nos oferece a visão da natureza vegetal, isto quer dizer que as pinturas de paisagem expõem as ideias do reino vegetal. Por expor ideias do reino vegetal, a pintura de paisagem possui um grau mais elevado de objetividade da vontade em relação à arquitetura que está restrita ao reino mineral. Assim:

a beleza paisagística de uma região repousa em grande parte na variedade dos objetos que nela se agrupam e, ainda, no fato de estarem separados nitidamente, e, mesmo assim, expõem-se claramente numa associação e sucessão harmônicas. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 293)

Em uma pintura de paisagem, o pintor busca a combinação das cenas da natureza. Dessa forma, o pintor, ao pintar uma tela paisagística, leva em conta a harmonia das imagens apreendidas. Seu objetivo é apresentar como tema as imagens de montanhas, vales, rios, árvores e florestas. A associação e a sucessão dessas imagens naturais proporcionam a apreensão intuitiva da ideia grau de objetividade da vontade. O pintor “nos torna participantes de sua apreensão puramente objetiva, e justamente por isso recebemos ao mesmo tempo uma sensação comum e um sentimento refletido do silêncio da vontade” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 152).

Outra bela arte que também se ocupa das ideias do reino vegetal é a jardinagem. Assim como o pintor de pintura de paisagem, o jardineiro se ocupa com a natureza vegetal. Na arte da jardinagem, o artista exhibe a ideia a partir da combinação das plantas, das flores e das árvores de pequeno porte. Todavia, a arte da jardinagem “não é tão mestra de seu material como é a arquitetura, com o que o seu efeito é limitado” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 293). Isso quer dizer que a arte da jardinagem é suscetível às “inclemências da natureza e, onde está não trabalha a favor, mas contra, as suas realizações são pífias” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 293).

Em outras palavras, o jardineiro, ao harmonizar seu jardim, tende a sofrer muito mais com ação das chuvas, do sol e do frio. Isso já não ocorre com o arquiteto que tem por matéria prima as rochas, o ferro e a madeira.

As artes até aqui mencionadas realizam graus baixos de objetividade da vontade e expõem ideias de reinos cuja natureza é destituída da faculdade do entendimento e da razão. Por isso, em um grau muito mais elevado de objetividade da vontade se encontram as pinturas de animais. Na pintura de animais possuímos:

inúmeras variedades: ela expõe os animais de todas as espécies, mais frequentemente os quadrúpedes e os pássaros, mostra por consequência ora animais no prado, ora no estábulo; caças, cavalos montados, bem como a luta dos animais entre si ou contra os homens. De cães já há retratos: pintura de gatos em Berna. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 155)

Por expor as ideias do reino animal, a pintura de animais possui um grau de objetividade da vontade superior à pintura de paisagem. O pintor de animais não se limita somente a figuras e imagens inertes do reino vegetal, seu objetivo é perceber as ações, posições e gestos dos animais. Assim, o “leão, o lobo, o cavalo, o carneiro, o touro mais característico é sempre o mais belo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 295). Devido aos animais não possuírem caráter individual, a ideia manifestada pelo artista expressa o caráter da espécie. Nesse caso, o pintor busca extrair as características gerais de cada animal em sua obra. Por isso, os traços do animal representado na tela sempre são os mais belos de cada espécie.

Na pintura de animais, “apreendemos a compreender o reino animal a partir do nosso si-mesmo e também, por seu turno, nosso si-mesmo a partir do reino animal” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 157). Pois, o que é característico de muitos homens já aparece nos animais, ou tal como Teofrasto Paracelso disse: “Os animais são um espelho no qual o homem enxerga a si mesmo” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 156). Assim, a pintura de animais é bem-sucedida na medida em que expõe o caráter da espécie como imagem que reflete a imagem humana. Quanto mais fiel a homologia entre animal e homem que ela representa, mais ela expressa a ideia grau de objetividade da vontade.

Em um grau ainda mais elevado de objetividade da vontade, encontra-se a pintura histórica e a escultura. Por expor as ideias do gênero humano, a pintura histórica e a escultura²⁰ encontram-se em um grau de objetividade da vontade mais elevado que a pintura de animais. Nesse sentido, exposição da “BELEZA HUMANA é uma expressão objetiva que significa a objetivação mais perfeita da vontade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 296). A base para a beleza humana possuir grau de objetividade da vontade mais elevado em relação à beleza dos animais fundamenta-se “no fato de os animais não possuírem caráter individual algum, mas apenas o caráter da espécie” (SCHOPENHAUER, 2003a, p.159). Nesse sentido, o caráter particularizado da pessoa retratado na escultura e na pintura expressa a beleza em sentido objetivo. Por isso Goethe diz: “Quem contempla a beleza humana não pode padecer de mal algum: sente-se em harmonia consigo mesmo e com o mundo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 296).

Outro aspecto estético próprio da pintura histórica e da escultura é a graça. Esse aspecto é destacado nas palavras do historiador e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann, as quais definem a graça como “a proporção característica entre a pessoa que age e a ação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 299). Na compreensão de Schopenhauer acerca dessa afirmação:

a graça consiste no fato de a condução de cada movimento e a tomada de cada posição se dar da maneira mais natural, apropriada e fácil possível, tornando-se assim a pura expressão adequada de uma intenção ou ato da vontade, sem nada de supérfluo a expor-se como impróprio e destituído de significação, ou posição afetada; e também de uma parcimônia inflexível. A graça pressupõe uma proporção justa de todos os membros, uma estrutura corpórea simétrica, harmônica, pois somente assim são possíveis a leveza perfeita e a finalidade evidente em todas as posições e movimentos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 300)

Ela é a expressão do movimento e da postura do indivíduo retratada pelo pintor e pelo escultor. A graça pressupõe a naturalidade da pessoa expressada, isto é, na forma de um andar, caminhar ou correr daquilo que é retratado ou esculpido.

²⁰ Ao lado da pintura de animais temos as esculturas que retratam os animais. Como Schopenhauer destaca “os cavalos em Veneza no Monte Cavallo, nos relevos de Elgin, também em Florença em bronze e mármore [...] também os leões do arsenal de Veneza. No Vaticano há uma sala inteira repleta de esculturas de animais, a maior parte antigas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 294).

Na graça, a leveza do agir humano é retratado como fundamental, o que significa que nada pode se tornar exagerado e adornado em uma pintura histórica e em uma escultura. Dessa forma, o pintor e escultor, ao atribuir a graça à sua obra, busca uma percepção diligente da simplicidade do agir humano. Por se encontrar nos detalhes da percepção do artista, a própria impressão da graça pelo espectador é uma das mais difíceis. A graça é um dos elementos expressos nos conteúdos objetivados da vontade na forma pura da ideia. “Graça e beleza, perfeitas e unidas, são fenômenos mais distintos da vontade no grau mais elevado de objetivação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 300).

De forma geral, a escultura e pintura histórica compartilham das mesmas características de expressão que, a rigor, se subsomem à beleza, ao caráter e à graça do indivíduo retratado ou esculpido. Essas características concatenadas em uma bela obra de arte exprimem a ideia. A escultura e pintura histórica expressam traços da vida humana que estão além daqueles que são expostos nos animais. Todavia, a pintura histórica se distingue da escultura humana pelo uso das cores que maximizam a beleza, bem como exprimem traços mais sutis do caráter humano. Desse modo, por intermédio das cores, a pintura tem a potencialidade de expressar o caráter do indivíduo, assim como da espécie humana, de forma mais precisa.

Beleza e graça continuam sendo o tema principal da escultura. O caráter espiritual propriamente dito, aparecendo no afeto, na paixão, no jogo alternado do conhecimento com a vontade, exponível unicamente pela expressão fisionômica e pelos gestos, é de preferência pertença da PINTURA. E, embora olhos e cores, que residem fora do âmbito da escultura, contribuam bastante para a beleza, são ainda mais essenciais ao caráter. Ademais, a beleza se desdobra plenamente à consideração a partir de vários pontos de vista; ao contrário, a expressão e o caráter podem ser apreendidos perfeitamente mesmo se considerados de UM ponto de vista. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 301)

Na condição de bela, a arte da pintura se distingue da escultura por traduzir de forma mais elevada o caráter conflitante entre o conhecimento e a vontade. Dessa forma, a pintura retrata as disposições afetivas, tais como o amor, ódio e alegria na medida em que estas são consideradas pelo conhecimento. Nesse sentido, a pintura manifesta peculiaridades de um caráter ou, de modo mais estrito,

um conjunto de virtudes morais que, “embora seja individual, tem ainda que ser concedido e exposto idealmente, ou seja, acentuando-se sua significação em relação à ideia de humanidade em geral” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 166). Assim, escultura e pintura compartilham dos mesmos elementos, isto é beleza, caráter e graça. Contudo, a pintura se distingue por exprimir o caráter da beleza humana (espécie) e, ao mesmo tempo da pessoa (indivíduo) em maior grau de objetividade da vontade que a escultura.

De forma mais específica, na pintura histórica, além da beleza e da graça, surge ainda o caráter por objeto privilegiado. De acordo com o filósofo, a pintura histórica realiza de maneira mais acentuada essa exposição do caráter. Isso na medida em que o indivíduo retratado torna mais intenso a ideia de humanidade representada na tela do pintor. Nas palavras de Schopenhauer:

Na medida em que a ideia de humanidade deve ser exposta nessa envergadura, o desdobramento de seu caráter multifacetado tem de ser trazido diante dos olhos em indivíduos plenos de significação, os quais, por sua vez, só podem se tornar visíveis em sua significação por meio de cenas variadas, acontecimentos e ações. A pintura histórica resolve essa sua tarefa infinita ao trazer diante dos olhos cenas da vida de todo tipo, de significação grande ou pequena. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 169)

Desse modo, a pintura histórica expõe a ideia de humanidade sem suprimir as especificidades do caráter individual e, ao mesmo tempo, garante a importância de temas que exprimem traços da vida cotidiana. Assim, a pintura histórica expressa eventos humanos de significações distintas, evidenciando que “nenhum evento da vida humana pode ser excluído da pintura” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 306). Ao contemplarmos uma pintura histórica, não nos atemos somente às habilidades e técnicas empregadas pelo artista, mas sim a traços da vida cotidiana, como a beleza e o caráter humano enquanto tal. Em vista disso, a pintura histórica possui uma significação exterior da ação de acordo com sua relevância histórica no mundo e, ao mesmo tempo, uma significação interior da ação que “é a profundidade da inteligência que ela permite na ideia de humanidade, na medida em que traz a lume os lados dessa ideia que raramente aparece” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 170). Assim, é

no âmbito da significação interior que a pintura histórica exprime as cenas e os fatos que constituem a vida das pessoas²¹.

No topo da hierarquia das belas artes, encontra-se a poesia. Como arte mais elevada, a poesia comunica a ideia enquanto grau máximo de objetividade da vontade. Desse modo, toda ideia em seu grau mais elevado é exposta pela poesia, isso porque toda a natureza humana pode ser narrada e descrita pelo poeta. Dito isso, o objeto da arte poética “é a exposição dos seres humanos na série concatenada de seus esforços e ações” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 322). Assim como a pintura histórica e a escultura, o poeta expõe as ideias do gênero humano, seu objeto por excelência é o homem, cuja manifestação é a mais elevada objetividade da vontade. O poeta tem por tema “a ideia de humanidade, sua essência, como ela é em toda parte, exterior à relação, ao tempo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 205). Assim, o poeta:

colhe da vida o que é completamente particular e o descreve em sua individualidade, todavia, dessa forma revela toda a existência humana; na medida em que aparentemente lida com o particular, mas em verdade lida com aquilo que existe em toda parte e em todos os tempos. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 512)

Por ter a vida humana por objeto principal, a poesia supera as demais artes. O poeta busca extrair das experiências pessoais as atitudes e os esforços da vida humana. Nesse sentido, o poeta em seu processo criativo tira das ações concretas individuais a ideia que, a rigor, reflete a existência humana. Assim, a arte do poeta atua nas ações, pensamentos e afetos dos homens, elevando as atitudes humanas à condição de ideia ou essência da humanidade. O poeta “expõe com escolha e intenção caracteres significativos em situações significativas da vida humana” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 323). A poesia é, portanto, a arte que melhor corresponde à ideia de humanidade. O efeito produzido por ela é o dos mais intensos e significativos. Por isso, quem quiser “conhecer a humanidade em sua essência interior e idêntica em todos os fenômenos e desenvolvimentos [...] as obras

²¹ Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 307.

dos grandes e imortais poetas forneceram uma imagem muito mais fiel” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 325).

Nesse contexto, insere-se diretamente o problema de nossa investigação. Se, por um lado, a linguagem é o instrumento do poeta, pois ele mediante palavras comunica as ideias de grau máximo de objetividade da vontade, por outro ela é também instrumento da razão e geradora de conceitos, como vimos anteriormente. Temos, portanto, de supor que o poeta artífice de poesia consegue transpor em conceitos ou palavras as ideias que, a saber, são apreendidas pelo ouvinte na forma intuitiva empírica. E como isso é possível? Assim, ao contrário de outros artistas, o poeta tem que desenvolver uma habilidade específica, pois a sua ferramenta é a linguagem, produto da razão. No próximo capítulo, investigaremos os gêneros poéticos e o papel da linguagem na poesia.

4. CAPÍTULO 3: SOBRE A ARTE DA POESIA: O DUPLO PAPEL DA PALAVRA

Consideramos no segundo capítulo a arte como modo de consideração independente do princípio de razão. Em seguida, compreendemos o puro sujeito do conhecimento e o gênio como fundamentos da representação estética. Após termos apresentados os fundamentos da representação estética, passamos à análise da hierarquia das belas artes, pois cada arte possui seu grau de complexidade. Como vimos, no topo da hierarquia das belas artes encontra-se a poesia que, a rigor, comunica a ideia de grau máximo de objetividade da vontade. Entretanto, o poeta comunica a ideia mediante as palavras, as quais são também instrumento da faculdade da razão. Se a palavra que segue o princípio de razão é válida para exposição dos conceitos na faculdade da razão, a palavra que prescinde do princípio de razão é válida para transmissão de ideias na arte poética. Nesse sentido, a palavra possui um duplo papel nas considerações schopenhaurianas.

A palavra possui importante relevância na filosofia de Schopenhauer, porque é objeto das ciências e da poesia. Trataremos aqui da palavra em meio à arte poética, sabendo que ela se exprime de modo diferente daquela exposta no saber científico. Por isso, trataremos da palavra tendo como pano de fundo as considerações schopenhaurianas destinadas ao horizonte artístico, buscando compreender a intenção e a técnica do poeta que, ao intuir a ideia, proporciona através das palavras uma contemplação ideacional ao espectador.

Dito isso, passemos a compreensão da poesia que se encontra no topo da hierarquia das belas artes. Definimos a poesia como a “arte de pôr em jogo a imaginação mediante palavras” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 509). Na poesia entra em cena a faculdade da imaginação e a sua capacidade de elevar as imagens da existência humana à condição de ideia. O instrumento usado na arte poética é a palavra, pois é através dela que o poeta afeta o ouvinte. Assim como as demais artes, a poesia também tem a “finalidade de manifestar as ideias, os graus de

objetividade da vontade, comunicando-as ao ouvinte com a distinção e vivacidade mediante as quais a mente poética as apreende” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 193). Contudo, a ideia comunicada na arte poética é a mais elevada, seu tema difere das demais artes, pois é a ideia de humano e de ações humanas na existência que a poesia manifesta.

Dessa forma, a poesia tem como fundamento a ideia de humanidade. Assim como fora explicitado no outro capítulo, a poesia é a arte que melhor trata do gênero humano e das ações dos homens no tempo e, por isso, encontra-se em posição superior às demais artes. Toda ideia que tem por tema o humano em seu grau de objetividade da vontade mais elevado pode ser exposta pelo poeta na arte da poesia. Além disso, o poeta consegue expor a sua ideia contemplada nos mais diversos gêneros poéticos, narrando e cantando as diversas nuances da vida humana. Ele narra com suas palavras o que contemplou de essencial na ideia de humanidade.

4.1 A POESIA LÍRICA, ÉPICA E TRÁGICA

Em Schopenhauer, “a exposição da ideia de humanidade, que cabe ao poeta, é possível ser executada de duas maneiras” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 328). A primeira é através das poesias do gênero lírico. E a segunda através de poemas do gênero épico e do gênero dramático. Na poesia lírica, destaca-se o elemento subjetivo, no qual “o poeta apenas intui vivamente seu estado e o objetiva” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 211). Há nos poetas desse gênero poético a expressão do sentimento e da emoção. As palavras que são usadas por esses poetas em seus versos são utilizadas no sentido conotativo, visto que expressam de forma figurada as suas emoções. Desse modo, há uma subjetividade própria a esse gênero, que expõe inteiramente as sensações do eu-lírico do poeta.

Para Schopenhauer, a poesia lírica é canção²². Nesse sentido, ela é composta de estrofes e versos e caracterizada por uma forte musicalidade. Por isso, no gênero lírico, o ritmo e a rima estão frequentemente presentes, eles são auxiliares que ornamentam bem essas poesias. Com a ajuda do ritmo e da rima, a

²² Cf. SCHOPENHAUER, 2003a, p. 211.

poesia lírica ganha harmonia e melodia em seus versos. Dessa forma, o poeta expressa melhor as suas emoções ao procurar por meio da musicalidade exaltar as suas alegrias, tristezas e medos.

Nota-se que na poesia lírica o poeta expressa o seu próprio sentimento. Dessa forma, o poeta interessa-se pela sua individualidade voltando-se para si mesmo. Ocorre que, nesse gênero poético, os poetas narram os seus sentimentos internalizados. Eles tratam do seu “sujeito do querer, a vontade própria, que preenche a consciência” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 212). Desse modo, o poeta lírico é aquele que intui vivamente seu estado emocional, pois “torna-se consciente de si como sujeito do conhecimento puro destituído de vontade” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 212). Assim, em sua poesia entra em cena a sua expressão subjetiva, que, a rigor, manifesta as suas emoções.

É exposto pelo poeta lírico “o íntimo da humanidade inteira e tudo que milhões de homens passados, presentes e futuros sentiram e sentirão nas mesmas situações” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328-329). Nesse sentido, as emoções narradas pelo poeta refletem a sua contemplação da ideia de humano, já que o poeta consegue extrair de sua subjetividade o que há de comum entre os seres humanos. Ele exterioriza os seus sentimentos ao mundo, de maneira que traz à consciência do seu espectador as suas emoções. O espectador percebe que os sentimentos narrados pelo poeta são comuns aos seus e, nesse sentido, são uma ideia objetivada do gênero humano que o poeta possibilitou contemplar. São exemplos de belos poemas líricos as canções de Goethe. Vemos a subjetividade do poeta em muito de seus poemas como “Schäfers Klagelied²³, Willkommen und Abschied²⁴, Auf dem See²⁵” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 212).

A outra maneira de exposição da ideia de humanidade pertence aos poemas épicos e trágicos, que pertencem ao gênero épico e ao gênero dramático respectivamente. Nas poesias do gênero épico, predomina o elemento objetivo, “todavia contém um elemento subjetivo que entra em cena numa maior ou menor medida e que encontra a sua expressão no tom, na forma do relato, bem como nas

²³ “Lamentação do pastor”.

²⁴ “Bem-vinda e despedida”.

²⁵ “No lago”.

reflexões intercaladas” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 518). Pode-se dizer que as poesias épicas são poesias mistas, que alternam elementos subjetivos e elementos objetivos em suas narrativas. Dessa forma, o gênero épico ocupa um espaço intermediário entre o gênero lírico e o gênero dramático. Há nos poetas épicos a expressão do sentimento e das emoções dos personagens, contudo o seu tema principal são os acontecimentos, ações humanas e os grandes feitos dos homens.

Nas epopeias, as manifestações das ideias do gênero humano são atingidas por dois meios. O primeiro meio consiste na concepção profunda a partir da exposição correta das características significativas das personagens. E o segundo consiste na exposição da trama e das situações relevantes²⁶. No que tange à exposição das características das personagens, é necessário que poeta épico exponha as características individuais dos personagens, de maneira a narrar os seus traços, descrevendo o caráter de cada um em sua obra. Isso exige do poeta uma inteligência profunda da ideia de humano, pois:

é o dom de produzir seres individuais que representam o gênero, vale dizer, de criar com a natureza mesma os criou, pensar cada um de tais seres, permitindo-lhes falar e agir em conformidade com uma individualidade completamente diferente do poeta. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 215)

Dessa forma, o poeta ao criar um personagem está imaginando como vai ser o seu caráter. Com isso, ele pode descrever o modo de ser e comportar-se dos personagens, as suas virtudes e os vícios idealizando o caráter de um herói ou de um vilão. Ao descrever as características dos representados, ele pode passar a narrar as relações entre eles e seus modos de serem na trama. Assim, entra em cena o segundo meio para atingir a ideia de humano que consiste na exposição da trama e das situações relevantes dos acontecimentos. Na poesia épica, os acontecimentos, bem como as situações relevantes, passam a ter importância na narrativa porque descrevem os costumes existentes entre os povos.

Nota-se que na poesia épica o poeta parte do “conhecimento em geral, da essência da humanidade haurido em seu íntimo, e não do conhecimento de homens, isto é, indivíduos isolados que observou” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 218). O

²⁶ Cf. SCHOPENHAUER, 2003a, p. 213.

poeta épico narra os acontecimentos a partir de si e, com isso, consegue descrever as ações das quais o ser humano é capaz. Se na poesia lírica o poeta extrai do seu sentimento o que há de comum entre os seres humanos, na poesia épica, o poeta extrai de seu íntimo o que há de habitual nas ações humanas. Ele narra preferencialmente as ações das personagens e as situações em que vivem. Embora possa narrar os sentimentos humanos, o poeta épico dá preferência para as ações humanas.

O espectador percebe que as ações humanas narradas pelo poeta são comuns à sua espécie e, nesse sentido, são uma ideia objetivada do gênero humano que o poeta proporcionou contemplar. São inúmeros os exemplos de ações humanas contidas nas narrativas épicas de Homero. O poeta grego descreve o caráter de seus personagens e as situações relevantes em que Aquiles, Heitor, Odisseu estão submetidos. Também são exaltados os grandes feitos desses personagens e a situação conflituosa em que vivem. Assim, o poeta narra as ações dos homens a partir de acontecimentos que descrevem o povo aqueu e troiano, interessando-se pelo caráter dos indivíduos e pelas relações humanas envolvidas em cada contexto.

Reconhecidamente, o ápice da arte poética pertence ao gênero dramático, em especial aos poemas trágicos. É nos poemas trágicos que se destaca a fragilidade humana. O poeta trágico nos oferta o conhecimento do sofrimento humano, nos proporcionando contemplar a ideia em grau máximo de objetividade da vontade. Nas poesias trágicas, destaca-se o elemento objetivo, no qual o poeta intuitivamente o sofrimento humano e expõe enquanto ideia. Acontece que o poeta trágico, por intermédio das palavras, nos apresenta o lado terrível da existência humana. Seu propósito “é mostrar-nos num exemplo o que é a essência e a existência do ser humano” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 519). Há nos poetas trágicos a expressão do conflito da vontade. Tal conflito se torna visível:

justamente no sofrimento humano, o qual é produzido em parte pelo acaso e pelo erro, que aparecem como senhores do mundo e que, por causa de seus ardis que adquirem a aparência de intencionalidade, são personificados como destino. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 221)

Há nos poetas trágicos a narrativa dos conflitos, das traições e das mortes. Eles extraem das existências particulares dos homens o que há de comum, isto é, a ideia de que seres humanos vivem em conflito com a vontade. Assim, as ações e os acontecimentos conflituosos dos homens são o tema da tragédia, pois, na tragédia:

o lado terrível da vida nos é apresentado, a miséria da humanidade, o império do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do mau; portanto, é nos trazido diante dos olhos a índole do mundo que contraria diretamente a nossa vontade. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 520)

Quando contemplamos uma poesia trágica, os acontecimentos ali representados são terríveis. As palavras que são usadas por esses poetas em seus versos expressam de forma figurada o sentimento que o mundo é catastrófico. Desse modo, há uma objetividade própria à tragédia, pois o poeta trágico expõe o sofrimento da humanidade, exaltando os conflitos entre os homens que ressaltam o sublime da vida humana, que se resolve num final infeliz.

Nota-se também que, na poesia trágica, o poeta tem de “criar pessoas como a própria natureza, imaginá-las e deixar que elas falem de acordo com o seu caráter, como os homens reais o fazem” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 215). Assim, o artífice dessa arte proporciona uma descrição do caráter das personagens criadas, de modo que elas têm as suas personalidades idealizadas. É precisamente mediante a idealização do caráter que podemos apreender nas exposições poéticas a ideia de homem de forma muito mais intensa. Na poesia trágica, o poeta descreve o caráter idealizado de cada personagem em meio às intempéries da existência. Em sua exposição, há uma grande infelicidade das personagens, cujo fim último é manifestar ao espectador o lado terrível da existência.

4.2 DAS DIFERENÇAS ENTRE POESIA E HISTÓRIA

Após buscarmos compreender os gêneros poéticos e suas distinções, poderíamos levantar questões acerca da palavra e da sua relação com a história. Entendemos que duas questões são relevantes para a compreensão do estatuto da

palavra na história. A primeira é por que a história não expõe também essa ideia de humanidade, haja vista que também pode comunicar os acontecimentos dos homens? E a segunda é por que o historiador em sua exposição não consegue transpor palavras em ideias, visto que tanto ele como o poeta tem a palavra como instrumento. Ao fazermos essas questões sobre o estatuto da história diante da poesia, é possível a nós compreender que, embora ambas compartilhem do estudo dos homens e se utilizem das palavras como instrumento, elas possuem significativas diferenças. Ora, primeira diferença entre elas é que a história “não nos ensina tanto a conhecer o homem em geral, mas antes apenas homens isolados” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 204). E segunda diferença consiste que nem sempre o historiador consegue dar contornos poéticos às suas narrativas históricas, transpondo conceitos em ideias.

Nesse sentido, o registro da história é outro, pois ela nos fornece narrativas das experiências dos homens, cujo valor se assenta nos fatos e não na ideia de humanidade²⁷. Assim, enquanto a “história tem a verdade do fenômeno, a qual pode ser verificada, a poesia tem a verdade da ideia, não encontrada em fenômeno individual algum e, no entanto, exprimindo-se a partir de todos” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 205). Ocorre que a história segue o princípio de razão e a poesia é independente desse princípio. Na história serão apreendidas as relações causais dos fenômenos do passado a partir do contexto dos indivíduos no tempo presente. Ela tem “os fatos humanos ocorridos em seu conjunto como problema, e a lei da motivação como órgãoon” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73). Isso significa dizer que na história compreendemos as causas dos fenômenos a partir do princípio de razão suficiente do agir. O que nela aparece são os eventos entendidos no tempo a partir de suas transformações históricas. Sendo assim:

a história mostra de todos os lados apenas o mesmo sob diversas formas: porém, quem não conhece uma tal coisa, em uma ou algumas de suas

²⁷ Essa diferença entre poesia e história na filosofia de Schopenhauer se assemelha à diferença proposta por que Aristóteles na *Poética*. Diz Aristóteles “que a poesia expressa o universal, a história o particular. O Universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará de acordo com a verossimilhança ou necessidade, e é isso que a poesia procura representar atribuindo depois nomes as personagens” (ARISTÓTELES, 2003, p. 54). Assim, para o filósofo grego, a poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado que a história.

formas, dificilmente obterá o conhecimento dela percorrendo todas as formas. Os capítulos de história dos povos são diferentes, no fundo, apenas pelos títulos e pelas datas: mas o conteúdo verdadeiramente essencial é, em toda parte, o mesmo. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 530)

Ora, enquanto a história nos ensina que em cada época ocorreu um acontecimento diferente, a poesia ensina a ideia de humano como algo essencial e verdadeiro em toda parte. Assim, o estudo da história se apoia nos episódios dos homens no tempo, pois ela procura explicar os acontecimentos individuais localizados em uma época particular. Nesta direção, a história é estudada para nos oferecer lições morais, de onde surgem exemplos de experiências a serem seguidas. Por isso, a história como forma de conhecimento se afasta da poesia e se aproxima da experiência, pois:

a experiência e a história ensinam a conhecer o homem; contudo, mais frequentemente OS homens e não O homem, isto é, a experiência e a história fornecem mais notícias empíricas sobre o comportamento mútuo das pessoas, de onde surgem regras para a própria conduta, em vez de um olhar profundo na natureza interior do homem. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 322-323)

O objeto da história é, portanto, o estudo da relação dos homens no tempo. A ferramenta usada no saber histórico também é a palavra, contudo, ao contrário do poeta, a palavra enunciada pelo historiador narra os fenômenos e não as ideias. Assim, o historiador não pode considerar fato algum “em si mesmo conforme seu caráter essencial e expressão, mas tem de considerar tudo segundo a relação, o encadeamento, a influência sobre o que se segue, especialmente sobre a própria época” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 323). Deste ponto de vista, o historiador busca extrair as razões dos fenômenos ocorridos, bem como os dados que explicam os fenômenos a partir de suas relações.

De fato, o historiador busca conexões dos fenômenos a partir de suas relações, entretanto isso não exclui a possibilidade de ele ter um olhar poético sobre as experiências do passado. Isso ocorreu com muitos historiadores do passado que também são considerados poetas. Os primeiros historiadores se destacaram exatamente porque tinham as habilidades dos poetas. Quando os “dados lhes faltavam, complementavam-nos de forma correta a partir da ideia, como, por

exemplo, nos discursos dos heróis, sim, em seus diálogos: sua maneira de tratar o assunto aproximava-se da poesia épica” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 207). Era dessa forma que, por exemplo, Homero criava e compunha sua *Ilíada* e sua *Odisseia*. Nessas obras, o poeta e historiador narra os grandes feitos dos Aqueus e dos troianos em um dos grandes acontecimentos da antiguidade que foi a guerra de Troia. Homero expõe a ideia de humano no acontecimento e nas ações dos homens que atuavam na guerra. Na sua narrativa, os notáveis feitos de Aquiles e Odisseu são louvados e as suas ações são elevadas à condição de ideia. Por isso, Schopenhauer compreende que os historiadores antigos também eram poetas, pois, através da exposição da ideia, eles:

alcançavam a unidade perfeita e plena coesão interior; com isso, mesmo quando a verdade exterior não lhes é acessível, ou até falseada, eles salvam a verdade interior, ou seja, a verdade poética, a verdade da ideia de humanidade. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 207)

Se por um lado os historiadores-poetas antigos possuíam a habilidade de contemplar a ideia de humanidade, por outro, os historiadores modernos dificilmente seguem seus passos. Na época moderna, os historiadores não contam mais as narrativas dos feitos, ações e sofrimentos dos homens, logo a possibilidade de contemplar a ideia de humanidade se perdeu. O historiador moderno assume a história como um processo de desenvolvimento do homem e, dessa forma, tenta reconstruir o passado a partir de um modelo ideal²⁸. Assim, o historiador moderno considera o passado como uma série de acontecimentos que segue uma razão, ou melhor, uma lei da história da humanidade. Por assumir o processo histórico como fundamento da história, fica preso a narrativas das etapas dessa história, buscando uma sequência temporal que sustente uma razão para os acontecimentos passados.

Ocorre que, para esses historiadores, os fatos da história eram compreendidos como momentos de um grande processo histórico determinado por um progresso contínuo; os fatos somente podiam ser entendidos a partir de um

²⁸ Schopenhauer percebe no segundo tomo de *O Mundo* o aparecimento de filosofias da história que priorizavam a razão e as leis da história. Tais ideias derivaram possivelmente das discussões kantianas acerca do processo histórico. O impacto da filosofia kantiana sobre a história é bem significativo. Podemos destacar as filosofias da história de Hegel e Herder como resultado dessas discussões.

sistema lógico de pensamento na história, por meio de uma espécie contemplação da ideia de história universal. Schopenhauer posicionou-se de forma contrária a essa interpretação filosófica da história, seu pressuposto é a vontade universal, *Grundlos*, isto é, o irracional manifesto que “aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 169). Para o filósofo, é a vontade que se encontra na totalidade, e não é um espírito processual e progressivo na busca de uma autorrealização. A vontade é “um impulso cego, incessante, sem meta e devorador de si mesmo, sem deixar transparecer através de si nenhum impulso diretor, nenhum pensamento deliberado, sem sequer apresentar o menor sentido” (SAFRANSKI, 2011, p. 379).

Por esse motivo, Schopenhauer se opôs aos historiadores modernos que seguem a Filosofia da História do processo do espírito. Para o filósofo, eles se equivocaram ao assumir o processo, a razão e a teleologia, pois cometeram o erro iluminista da história do progresso. Esses pensadores acabavam envolvidos em um realismo ingênuo, otimista e eudemonista²⁹. Eles assumem uma Filosofia da História que tem “um fim último” a ser atingido, cujo *télos* seria melhor do que o tempo presente. Por isso, são “péssimos cristãos; pois o verdadeiro espírito e núcleo do cristianismo, bem como do brahmanismo e do buddhismo, é o conhecimento da nulidade da felicidade terrena” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 532). Eles acreditam que a razão vai conduzir a humanidade para a “felicidade terrena” em um “mundo melhor”.

Ocorre que, para Schopenhauer, a história da humanidade não possui um fio condutor expresso por um processo racional dotado de sentido. Dessa forma, Schopenhauer não assume uma teleologia da história. Na sua perspectiva, a história segue o princípio de razão e está restrita ao mundo como representação. Por isso, a “construção da história sob um plano universal, levando a um alvo, é para ele uma ilusão otimista, que provém de um realismo chão que toma o fenômeno pela essência das coisas” (CACCIOLA, 1993, p. 80). Assim, a história não passa de um aglomerado de acontecimentos históricos, no qual cada um se encontra em relação

²⁹ Cf. SCHOPENHAUER, 2015, p. 532.

a outro, seguindo a lei da causalidade na figura do princípio de razão do devir que, a rigor, encontra-se restrito ao mundo como representação.

Com tal compreensão, Schopenhauer quer se afastar da noção de sistema na história. Sua interpretação nega qualquer tipo linear etapista e dialético da história. Sua visão de história não considera os períodos históricos como parte de um desenvolvimento humano maior. Assim, não existe uma história universal do homem, tampouco uma providência divina levando os eventos humanos a um fim superior. Com isso, Schopenhauer conclui que “não podemos elevar os fins temporais dos seres humanos a fins eternos e absolutos, e então construir artificialmente e imaginariamente seu progresso” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 533).

Em linhas gerais, mesmo que o historiador moderno não esteja submetido às filosofias da história de sua época, está subordinado à verdade do fenômeno. O historiador vai seguir “os acontecimentos individuais, [...] e deve expô-los como eles se desenvolveram no tempo, numa cadeia múltipla e intrincada de fundamento e consequência” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 206). Portanto:

o mero e simples historiador que trabalha apenas de acordo com os dados se assemelha a alguém que, sem conhecimento algum de matemática, investiga por medições as proporções das figuras que acabou de encontrar; suas especificações descobertas empiricamente têm de, por conseguinte, conter todas as incorreções próprias às figuras assinaladas. O poeta, ao contrário, se assemelha ao matemático que constrói *a priori* aquelas proporções numa intuição pura, não empírica, estabelecendo-as, portanto, não como elas se encontram efetivamente nas figuras assinaladas, mas como são na ideia e que o desenho deve tornar sensível. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 208)

Assim, o ofício do historiador se afastou muito do ofício do poeta. E como vimos, os historiadores passaram a atuar simplesmente no âmbito fenomênico, sem ao menos ter a possibilidade de vislumbrar uma ideia de humanidade. Desse modo, suas narrativas históricas não contam mais as ações, esforços e sofrimentos da vida humana como no passado. Se alguém “leu Heródoto, segue-se que, em termos filosóficos, já estudou suficiente de história. Pois ali já se encontra [...] o esforço, ação, o sofrimento, e o destino do gênero humano” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 533). Ao contrário de Heródoto, na Idade moderna, os historiadores limitam-se às descrições das relações políticas, militares e econômicas. Por isso, eles dificilmente

reconhecem a ideia de humanidade, uma vez que estão submetidos à verdade do fenômeno e ao princípio de razão. Portanto, no entender de Schopenhauer, o verdadeiro em-si do humano só pode ser conhecido através do olhar dos poetas que, a saber, apreendem a ideia da humanidade no âmago da arte poética.

4.3 A POESIA E SEUS AUXILIARES: O RITMO E A RIMA

Todas essas considerações feitas até aqui buscaram determinar a arte da poesia como arte distinta em relação à narrativa histórica. Como vimos, poesia e história tem o gênero humano como objeto e tem a palavra como instrumento. Acontece que a narrativa histórica se encontra submetida ao princípio de razão e tem como alvo principal os estudos dos homens em seus contextos determinados. Já a poesia é independente do princípio de razão e tem como finalidade a ideia de humano. Após indicarmos essas distinções, pretendemos chamar a atenção para outras duas particularidades da arte da poesia, que são elas o ritmo e a rima, pois:

ritmo e rima se tornam, em primeiro lugar, um laço que cativa a nossa atenção, na medida em que seguimos de bom grado a apresentação, e, em segundo lugar, nasce por eles uma concordância cega com o que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire um certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 322)

Esses dois auxiliares da poesia produzem efeitos expressivos e intensos no ouvinte. Na poesia, o som das palavras adquire, “através do ritmo e da rima, uma certa perfeição e um certo significado em si mesmo ao converter-se por aí em uma espécie de música” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 515). Ritmo e rima são capazes de envolver as palavras que são declamadas pelo poeta, e, com isso, deleitar o ouvido do espectador. Eles são “grilhões, mas também uma carapaça que o poeta usa e sob a qual se permite falar de coisas que de outro modo não poderia: e isso é o que nos regozija” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 515). Dessa forma, eles introduzem musicalidade nas palavras, pois as envolve de maneira harmônica, sensibilizando o

ouvinte, conduzindo-o de tal forma que a ideia é apresentada de forma melódica ao espectador.

O ritmo é um recurso muito usado desde os antigos poetas e possui maior relevância que a rima como ornamento. Exemplo disso são os poemas da Grécia antiga, nos quais havia o uso do ritmo e do metro como auxiliares, sem o uso das rimas. Ocorre que, na cultura da Grécia antiga, o metro é o principal auxiliar do ritmo. Através do metro o poeta distribui as sílabas das palavras, anunciando-as de acordo com a extensão da sílaba. Assim, a poesia da Grécia antiga era baseada na duração da sílaba, tendo nas palavras uma distribuição silábica composta por sílabas longas e breves.

É por meio do ritmo que o poeta ordena as disposições das palavras no poema. Ele promove a percepção da proporção sonora e a distribuição adequada das palavras. Em outros termos, o ritmo estabelece a sucessão regular das frases. Por isso, o ritmo ajuda muito o poeta a expor a ideia, proporcionando ao ouvinte um poderoso efeito. O ritmo controla a distribuição das palavras e dos versos no poema, seguindo uma repetição constante de tempos fortes e fracos. Ele proporciona a cadência dos versos, visto que harmoniza e arranja as palavras. Assim, podemos dizer que o ritmo é um recurso do poeta que, a saber, ornamenta a poesia deixando-a mais bela. As poesias com ritmo têm sua essência no tempo, pois o ritmo fornece a temporalidade, a intuição do ouvinte. Nas poesias que faltam o ritmo, o efeito da ideia é mais pobre. Exemplo disso é a poesia francesa que, sem ritmo, encontra-se “limitada só a rima e é ainda mais empobrecida porque, em vista de encobrir a sua carência de meios, dificulta suas rimas através de uma multidão de princípios pedantes” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 513).

Se o ritmo fornece temporalidade na distribuição das palavras, a rima, de outro modo, é a combinação repetida de sons semelhantes. Desse modo, a rima é outro recurso do poeta que produz efeitos intensos nos ouvidos dos espectadores. Na rima, temos a combinação dos sons com as palavras, pois ela proporciona melodia aos versos da poesia. Enquanto ornamento do poeta, a rima atribui musicalidade aos versos, na medida em que aproxima as palavras dos sons por elas emitidos. Para Schopenhauer, há duas regras fundamentais para a rima:

- 1) A rima não tem de ser assonante com a rima precedente, mas o mais heterogênea possível.
- 2) Partes iguais do discurso não devem formar uma rima, ou seja, verbo com verbo, substantivo com substantivo, porém verbo com substantivo. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 203)

A primeira regra se refere à disposição das rimas na estrofe. Essa regra indica a forma de distribuir e ordenar as rimas em uma poesia. Ela infere que a rima não tem que ser assonante com a rima anterior. Ocorre que existem diferentes modos de combinar rimas em uma estrofe. E Schopenhauer destaca que a rima deve ser atribuída a versos alternados e misturados. Nesse sentido, os versos podem seguir a combinação do esquema A-B-A-B³⁰. Isso quer dizer que, em uma estrofe de quatro versos, o primeiro verso tem que rimar com o terceiro verso, bem como o segundo verso com o quarto. Essa estrutura de alternância entre os versos possibilita a rima não ter seu assonante no verso precedente. Assim, a estrofe se configura de forma heterogênea, intercalando os versos que possuem uma sonoridade silábica parecida. Diante disso, existe um “sentimento de que a rima é, segundo a sua natureza, meramente binária: sua eficácia limita-se a um único retorno do mesmo som e não é reforçada por repetições frequentes” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 516).

Ocorre que o uso da rima com muita frequência pode subordinar a imaginação do poeta. Se esse for o caso, a rima passa de um auxiliar poético a um empecilho criativo. Por isso, o poeta deve evitar as repetições frequentes e buscar mais alternâncias entre os versos que rimam. Sendo assim, exageros de rima estão “longe de merecer o pesado sacrifício que eles custam [...] eles são a causa do martírio espiritual sob o qual às vezes se lê tais produções: pois a fruição estética é impossível sob quebra-cabeças” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 516). Diante dessa crítica, Schopenhauer assevera que as rimas devem ser as mais heterogêneas possíveis. Isso implica dizer que as rimas podem ser alternadas das mais diversas formas e, nesse sentido, a criatividade do poeta é a que deve prevalecer.

³⁰ Citamos esse exemplo de combinação que proporciona heterogeneidade à rima. Contudo, a criatividade do poeta pode proporcionar diversas outras combinações.

Grandes poetas servem-se da rima como um auxiliar e não como algo determinante a ser seguido. Neles a imaginação não é enfraquecida, pois a rima é um recurso, ou melhor, um ornamento, em que não há dependência de formas sonoras a serem seguidas. E mesmo quando os “bons poetas servem-se de tais formas, vê-se constantemente a luta entre rima e pensamento, em que ora uma, ora outra obtém a vitória” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 516). Portanto, a imaginação do poeta não deve ser tolhida pela rima, pois a rima deve ser entendida como um auxiliar para o poeta e não como algo fundamental, isto é, imprescindível para a criação do poema.

Se, na primeira regra, destaca-se a importância da alternância da rima nas estrofes e nos versos de acordo com sua máxima de heterogeneidade, na segunda regra destaca-se a posição das palavras nas estrofes, buscando evitar palavras da mesma classe gramatical, tais como verbo com verbo, substantivo com substantivo. Assim, a segunda regra indica o valor da rima. Quando o discurso parte dessas relações gramaticais, por exemplo, verbo com verbo ou substantivo com substantivo, surge, no entender de Schopenhauer, poesias com rimas pobres. Por isso, há necessidade do poeta em buscar rimas ricas que, a saber, distribuam verbos e substantivos de formas mais refinadas. Mas não só os verbos e substantivos, mas também a classe dos adjetivos e pronomes de acordo com a criatividade do poeta.

Portanto, o bom poeta distribui as palavras de tal modo que as rimas ficam enriquecidas. De forma natural e espontânea, o artista de gênio poético aproxima as rimas ricas com as necessidades rítmicas do poema, expondo a ideia ao espectador de forma harmônica e melódica. Eis o seu dom de gênio, pois:

o signo pelo qual reconhece-se da maneira a mais imediata o autêntico poeta, tanto o de gêneros superiores quanto o de inferiores é, a espontaneidade das suas rimas: estas lhe ocorrem por si mesmas, como que por decreto divino: seus pensamentos surgem-lhe já em rimas. Já o prosador disfarçado, ao contrário, procura rima para o pensamento; enquanto o diletante versejador procura o pensamento para a rima. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 515-516)

De fato, o poeta não prioriza a rima, pois seu ofício consiste em manifestar as ideias, os graus de objetividade da vontade, comunicando-as ao ouvinte. Se

podéssemos acompanhar o processo criativo dos poetas, encontraríamos com muita frequência o pensamento procurando a rima, em vez da rima procurando o pensamento³¹. Por ser assim, Schopenhauer não considera o prosador e versejador como poetas.

O prosador prefere a rima ao invés da ideia e, nesse sentido, seu estilo de falar e narrar se afasta da poesia. Outros aspectos que afastam o prosador do poeta é ausência de ritmo e musicalidade em suas narrativas. Acontece que o prosador tem por objetivo enunciar os acontecimentos do cotidiano de maneira mais racional. Como prosador, não precisa de uma estrutura harmônica, que organize o ritmo, os versos e as estrofes em um composto mais elaborado como o da poesia.

O prosador elabora sua prosa a partir de textos estruturados no modelo de parágrafos. O poeta, por sua vez, elabora sua poesia a partir de versos no modelo de estrofes. O proseador tem uma linguagem objetiva e direta e seu estilo procura primeiramente a rima ao invés da ideia. O poeta, por sua parte, almeja a ideia e não a rima. Enquanto narra, o proseador torna evidente o fenômeno e, nesse sentido, seu trabalho se assemelha ao do historiador e não ao do poeta. Assim, o proseador tem a rima como o seu guia, o poeta, por sua vez, a ideia de humanidade.

Deste ponto de vista, o poeta tem uma maneira *sui generis* de expor as ideias do gênero humano. Para ele, a arte poética é essencial e seu ofício é o mais admirável. Nesse sentido, difere-se em muito daqueles que praticam essa arte por distração, pois o poeta autêntico não vive de poesia, mas sim vive para a poesia. Neste caso, o legítimo poeta se afasta de um mero versejador que escreve e compõe poesias como um simples passatempo. Sua criação poética “provém do conhecimento límpido de sua essência própria, logo da essência da humanidade; ele mira mais em si do que em torno de si; e assim também o fazemos no julgamento de sua obra” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 219).

É a partir desse conhecimento ideacional do humano que o poeta provoca a nossa imaginação. Seu intento é causar perplexidade e assombro a partir de seus versos que nos revelam a ideia de humano. O poeta extrai da sua existência individual o essencial da espécie e, por isso, a sua experiência pessoal é condição

³¹ Cf. SCHOPENHAUER, 2015, p. 514.

indispensável para a criação de sua poesia. Sua observação acerca do humano também é imprescindível para exposição das ideias, já que ele:

observa muitos homens isolados, com diferentes caracteres, idade, posição, poder, destino, e os viu em diversas e decisivas situações, seu conhecimento da natureza humana foi bastante enriquecido em vida, em determinação, em amplitude, foi trazido à consciência clara e estimulado a entrar em cena - e com isso tanto melhor poderá expor suas personagens ideias determinadas. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 219)

Assim, o poeta “é o espelho da humanidade, e traz à consciência dela o que ela sente e pratica” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 329). É a ideia que ele contempla e nos convida a contemplar que tanto nos encanta, dado que suas palavras movimentam nossa imaginação e buscam nos proporcionar o conhecimento da ideia da humanidade. Seu conhecimento da ideia de humano é bastante engrandecido a partir de sua experiência de vida e de seu olhar sobre o mundo. Nesse sentido, seu conhecimento da espécie humana se torna mais maduro a partir da sua vivência e da sua sabedoria adquirida em sua existência.

Temos, portanto, na figura do poeta aquele artista que media as palavras e comunica as ideias. Ocorre que, para Schopenhauer, as palavras são produtos da faculdade da razão e não da faculdade da imaginação. Nesse sentido, poderíamos supor que o poeta comunica conceitos e não as ideias. Mas essa hipótese não se sustenta, pois, como foi dito, a finalidade de todo artista é manifestar as ideias. Assim, temos que supor que o poeta transforma as palavras, produtos da razão, em ideias. Portanto, cabe ao poeta intermediar os conceitos sobre a faculdade da imaginação, colocando-a em movimento, de tal forma que ela crie no ouvinte as ideias, cuja comunicação o poeta tanto almeja³². Vejamos então como o poeta torna possível a comunicação da ideia mediante palavras.

4.4 A ARTE DO POETA DE COMUNICAR AS IDEIAS POR MEIO DAS PALAVRAS

³² Cf. SCHOPENHAUER, 2003a, p. 193-194.

Em Schopenhauer, a essência de “uma obra de arte está sempre ligada à essência dos objetos retratados, ou seja, às ideias. Só pode verdadeiramente criar uma obra de arte aquele que é capaz de contemplar as ideias” (SÁ MOREIRA, 2011, p. 32). Como vimos, o poeta tem essa capacidade de contemplação e, além disso, a ideia que ele contempla e expõe é a mais elevada entre os graus de objetividade da vontade. Contudo, o artífice dessa arte tem por instrumento a palavra, pois é através da palavra que comunica ao ouvinte a sua ideia contemplada. Ele dedica-se ao estudo das palavras e dos conceitos, tratando-os como material para a exposição de sua arte poética. Vimos que a palavra é produto da faculdade da razão que, a saber, comunica conceitos e não ideias. Ora, se o poeta comunica palavras, como ele consegue permitir ao ouvinte apreensão das ideias e não dos conceitos?

A solução dessa questão exige que tomemos como ponto de partida a técnica utilizada pelo poeta, pois é através da técnica que o poeta consegue envolver os conceitos e as palavras, buscando a sua finalidade, que é comunicar as ideias. Dessa forma, o poeta adquire habilidades específicas no manejo das palavras e dos conceitos, o que proporciona a ele expor as ideias e não os conceitos. São quatro os meios técnicos utilizados pelos grandes poetas em suas obras: 1) a composição dos conceitos; 2) a construção intuitiva do exposto; 3) a inerência e a propriedade da expressão, *proprietas verborum* e 4) a brevidade da expressão. Passemos agora à análise desses quatro meios técnicos.

O primeiro meio utilizado pelos poetas é a composição dos conceitos. Na composição, os conceitos abstratos:

têm que ser reunidos de uma tal maneira que suas esferas se intersectem umas às outras, de modo que nenhuma delas permaneça em sua universalidade, mas, em vez disso, um representante intuitivo aparece diante da fantasia, modificando cada vez mais as palavras do poeta, conforme sua intenção. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 194)

Pode-se notar que o poeta busca suscitar a imaginação do ouvinte a partir da composição e da distribuição das palavras. Ao pôr em jogo a imaginação do ouvinte, o poeta proporciona ao ouvido do espectador as combinações das palavras. Assim, o que o ouvinte escuta não é uma descrição analítica de um conceito abstrato. Em termos mais específicos, o poeta combina dois conceitos, e dessa

combinação ele obtém “o precipitado concreto, individual, a representação intuitiva, fazendo-a consistente na fantasia do ouvinte” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 194). Essa combinação é necessária, já que “a ideia só pode ser conhecida intuitivamente” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 194).

Vimos que o poeta tem como instrumento as palavras. As palavras “fazem efeito de forma imediata só sobre a razão, e não sobre a fantasia, a maior tarefa do poeta seria colocar tal fantasia em movimento de acordo com o fim correspondente” (DEBONA, 2015, p. 61). Com isso, o poeta tem que saber manejar as palavras, atuando de maneira a combiná-las de tal forma a pôr em movimento a imaginação do ouvinte. Essa técnica de combinar as palavras é fundamental no trabalho do poeta. É por meio dela que ele atinge o fim que tanto almeja, que é a exposição das ideias aos ouvintes. Assim, o poeta se assemelha muito ao “químico que combina dois fluidos perfeitamente claros e transparentes e dessa combinação tem como resultado um precipitado sólido” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 321). Para Schopenhauer, o poeta que bem realiza essas combinações entre conceitos foi Homero: ele colocava quase sempre lado a lado “um substantivo e um adjetivo, cujo conceito corta a esfera do conceito substantivo, ao mesmo tempo diminuindo-o consideravelmente, com o que é trazido muito mais próximo da intuição” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 194).

Assim são inúmeros os exemplos na *Ilíada* de Homero em que o poeta anuncia os deuses. Para Homero, Poseidon se chama o que abala a terra; Apolo se chama o que dispara certo; a morte é aquela que se distende lentamente; os deuses se chamam os que vivem facilmente, sem esforço; e, ao contrário, os mortais se chamam os que vivem duramente. Isso ocorre também na *Teogonia* de Hesíodo, em que o poeta anuncia a fagulha, que Prometeu tomou de Zeus, do raio fugaz do fogo inextinguível³³.

Nessa técnica, utiliza-se muito dos epítetos que são empregados para colocar a fantasia em atividade. Os epítetos são muito utilizados pelos grandes poetas, pois tem a função de qualificar os nomes das divindades, santos ou reis. Um epíteto busca acrescentar ao lado de um substantivo um adjetivo. Sua função é

³³ Cf. SCHOPENHAUER, 2003a, p. 195.

comunicar um atributo particular ao substantivo, pois, quando “empregados de maneira funcional, são o primeiro meio para colocar a fantasia em movimento, na medida em que conduzem a universalidade dos conceitos àquilo que é particular e determinado” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 195). Assim, a técnica de dispor os conceitos nas estrofes se configura um importante meio técnico adquirido pelo poeta na transposição dos conceitos em ideias.

O segundo meio utilizado pelos poetas para colocar a fantasia em movimento é a construção intuitiva (*Anschaulichmachung*) do exposto. A construção intuitiva:

é a condução do conceito à intuição, que é alcançada pelo fato de o poeta não ser frio e vago ao narrar as ocorrências, mas sim colorí-las, descrevendo-as de modo bastante determinado; portanto, ele abandona a universalidade do conceito abstrato e dirige-se para o inteiramente particular, o concreto, o sempre determinado, descrevendo-o com poucas palavras, e tão primorosamente, que a imagem aparece diante da fantasia. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 195)

O poeta, para conduzir o conceito à intuição, trata as palavras de modo a buscar uma descrição vívida dos acontecimentos. Nesse sentido, a sua narrativa é enriquecida pela sua emotividade e seu lirismo. Diferentemente do cientista, o poeta manifesta a sua sensibilidade descrevendo o acontecimento e expondo a ideia ao seu ouvinte. Se na ciência as palavras e os conceitos são distribuídos em premissas dentro da estrutura argumentativa, que, a saber, descrevem os fenômenos do mundo de forma literal, na arte poética as palavras e os conceitos são distribuídos em versos dentro da estrutura das estrofes que, a rigor, descrevem os conceitos de forma fluida. O cientista estreita os limites dos conceitos e, com isso, aplica-os na sua forma abstrata, restrita e rigorosa. No pensar científico, entra em cena a faculdade do julgar que combina os conceitos, a partir do que é possível deduzir novos conceitos. O poeta, por sua vez, ornamenta as palavras, buscando gerar efeitos no discurso poético. Nesse sentido, no pensar poético entra em cena a faculdade da imaginação que também combina conceitos, contudo, ao contrário da faculdade de julgar, a sua combinação não deduz outros conceitos, mas sim expõe as ideias.

Na construção intuitiva do exposto, “o poeta teria que dar vivacidade à sua exposição e à sua expressão” (DEBONA, 2015, p. 61). É através dela que o poeta manifesta seu modo de se expressar, seu estilo de expor as ideias. Nota-se que o poeta abandona a universalidade do conceito ao “colorir” as palavras, facilitando o caminho para que os demais homens contemplem as ideias. O poeta conduz o conceito à intuição com ajuda de recursos expressivos da nossa linguagem. Esses recursos expressivos são as chamadas figuras de linguagem, que enfeitam a narrativa poética. Assim, Goethe não diz brevemente que “anoiteceu na floresta”, mas:

Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hieng die Nacht.

Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgethürmter Riese, da,

Wo Finsterniss aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah³⁴.
(GOETHE *apud* SCHOPENHAUER, 2003a, p. 196)

Goethe cria e constrói estrofes e versos utilizando-se desses recursos expressivos que ornamentam a narrativa poética. Em seus versos, as figuras de linguagem aparecem com frequência proporcionando uma descrição vívida dos acontecimentos. Podemos notar que o poeta procura através das figuras de linguagem colocar seu estilo e, dessa forma, narrar liricamente um anoitecer. No primeiro verso, no qual “Der Adend wiegte shon die Erde”, temos a figura da prosopopeia. No terceiro verso, em que se lê “Shon stand im Nebelkleid die Eiche”, temos a figura da metáfora. Com essa distribuição e alternância entre as figuras da prosopopeia e as figuras da metáfora, Goethe atribui vivacidade à sua exposição, provocando a imaginação do ouvinte.

Dessa maneira, Goethe narra de forma lírica e romântica o anoitecer estimulando a imaginação. Há em seus versos um eu-lírico que narra de maneira

³⁴ “O entardecer já embalava a terra / E nas montanhas pendia a noite. / Já vestido de névoa estava o carvalho, / Um gigante robusto, lá, / Na floresta, de onde a escuridão / Com cem olhos negros fitava” (Tradução de Jair Barboza. São Paulo, UNESP, 2003a, p. 196).

alegórica as montanhas, a névoa e a floresta. Esse eu-lírico é a voz do poeta que enuncia o anoitecer, descrevendo a floresta a partir de combinações oportunas que encantam o ouvinte. Ele combina as palavras que não podem ter lugar no mundo efetivo; contudo, ele as descreve de tal modo que sentimos serem possíveis. É por isso que Goethe, como os grandes poetas:

partem das intuições de sua fantasia, não de conceitos, como os imitadores, os quais querem com palavreado pomposo estimular intuições vivazes nos outros, ao passo que eles mesmos possuem apenas conceitos: querem comunicar calor, enquanto no íntimo são frios. Mas, do modo mais maravilhoso, esse dom é empregado quando nos permite intuir coisas que não conhecemos na efetividade – porque não se encontram na natureza – e, portanto, o poeta mesmo também não as viu; contudo, ele as descreve de tal maneira que sentimos serem possíveis, de tal modo que teriam de se parecer assim e não diferentemente. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 198)

Goethe intui a ideia e, com isso, descreve de maneira primorosa um anoitecer. A verdadeira fonte de sua poesia é a ideia apreendida, pois é por meio da contemplação da ideia que cria seus autênticos poemas. Assim, Goethe está ao lado dos grandes poetas, sua arte poética tem a ideia e não o conceito como fundamento. Acontece que sua arte se afasta da arte dos imitadores que procedem a partir do conceito. Os imitadores procuram extrair dos grandes poemas o que há de autêntico neles, concebendo-os a partir de imitações, portanto abstratamente. Assim, eles se assemelham “a plantas parasitas, na medida em que sugam o seu alimento de obras alheias” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 312). Ocorre que os imitadores se afastam da contemplação da ideia, já que imitam abertamente obras dos autênticos poetas.

Goethe, por sua vez, constrói a sua poesia a partir da ideia. Suas combinações adequadas das palavras alternam figuras de linguagem que nos permitem “intuir coisas que não conhecemos na efetividade (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 198). Ele nos proporciona ver coisas inimagináveis, tais como “vestido de névoa do carvalho” e o “entardecer que embalava a terra”. O poeta constrói intuitivamente seus versos, conduzindo muito bem as palavras e comunicando as ideias em vez de conceitos. Assim, ele constrói de forma intuitiva as estrofes, pois

utiliza-se da técnica da construção intuitiva do exposto que transforma os conceitos em ideias.

O terceiro meio utilizado pelos poetas para colocar a fantasia em atividade é a inerência e a propriedade da expressão, *proprietas verborum*. Essa técnica diz respeito ao modo de designar as palavras de acordo com seu correspondente no mundo. É a partir dela que o poeta busca adequar as palavras às coisas de forma assertiva, objetiva e categórica. Em outros termos, o poeta precisa empregar bem as palavras de acordo com o objeto narrado. Assim, ele precisa aprender o particular, “a essência íntima da coisa, exprimindo-a sem interferência do casual e do inessencial” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 197). Dessa forma, o poeta não precisa de muitas palavras para narrar os acontecimentos. O acúmulo de expressões é desnecessário, já que uma única palavra pode descrever o acontecimento. Nos poemas em que a designação é objetiva e as palavras correspondem às coisas, o efeito é mais primoroso. Por isso, o bom poeta “expressa com uma única palavra toda a coisa, e sua imagem se coloca claramente diante de nós” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 200).

Os bons poetas evitam a vagueza e a imprecisão das palavras e, com isso, se destacam criando belos poemas. Nos grandes poemas, “sempre vemos em suas palavras os pensamentos cintilarem nitidamente” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 200). Enquanto nos poemas ruins os poetas “tateiam entre milhares de palavras e imagens, acumulando expressões, e, no entanto, não encontrando o termo correto” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 200), nos bons poemas os acontecimentos narrados se apresentam diante de nós de maneira imediata, dado que o poeta faz o uso correto das palavras. Assim, nos poemas ruins, há uma dificuldade de encontrar as palavras que designem o acontecimento narrado. Já nos bons poemas, há um acerto na designação, que nos proporciona colocar a fantasia em atividade na faculdade da imaginação.

O quarto e último meio utilizado pelos poetas para colocar a fantasia em movimento é a brevidade da expressão. Essa técnica está intimamente ligada com a técnica da inerência e a propriedade da expressão, *proprietas verborum*. Se na técnica da inerência o poeta tem de escolher com cuidado as palavras, buscando de

forma correta o termo que vai usar, na técnica da brevidade da expressão, o artista tem que evitar o acúmulo desnecessário de palavras e de conceitos. Assim, a descrição minuciosa, com uso de muitas palavras acerca de um objeto, não gera um efeito ideal na poesia, visto que não põe em movimento a fantasia do ouvinte na sua faculdade da imaginação. Acontece que:

a multidão de conceitos acompanhada por muitas palavras nos detém fixamente no mero pensamento e não permite alcançar a intuição. Ora, justo porque o poeta deve escolher com cuidado as palavras, tem de ser econômico com elas. As palavras precisam ser inteiramente significativas; poucas palavras têm de exprimir pensamentos que despertam muitas e vivazes imagens intuitivas. (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 201)

Diante disso, a brevidade da expressão e propriedade da expressão se complementam, já que o acerto preciso com o uso de poucas palavras no poema geram um efeito estético mais primoroso. Juntas, essas técnicas são chamadas de vigor da expressão, pois combinam brevidade e propriedade na expressão do verso. Assim, o poeta que não é preciso com as palavras tende a cometer o erro de usar muitos conceitos para descrever um objeto. Nesse sentido, o poeta deve evitar ser prolixo e almejar ser conciso com as palavras, pois, sendo sucinto e assertivo, estimula a fantasia, colocando em atividade a imaginação do ouvinte. Assim, são poucas e certas palavras utilizadas por Sófocles para descrever a inexorabilidade do destino. Diz o poeta trágico em sua obra *O Filoctetes* que o destino “é o que tem de ser.”

Após analisarmos os quatro meios técnicos utilizados pelos grandes poetas, vimos que eles contribuem significativamente para a condução das palavras à comunicação das ideias. Vimos também como esses meios técnicos envolvem o manejo e a habilidade do poeta de distribuir as palavras e os conceitos. Com o auxílio dessas técnicas, o poeta consegue transpor palavras em ideias. Nesse sentido, essas técnicas envolvem o conhecimento dos métodos do manuseio das palavras. Assim, a técnica é um meio facilitador para comunicação da ideia. O artista com talento é aquele que domina essas técnicas e aplica-as na sua poesia.

Contudo, esses meios técnicos por si só não ensinam o poeta a contemplar a ideia, pois a técnica envolve conhecimento conceitual e destreza, mas prescinde

daquilo que é mais importante para o gênio, a capacidade de intuição das ideias³⁵. Ocorre que há uma diferença entre o homem de talento e o gênio artístico. O “homem com talento é aquele que domina diversas técnicas também aplicadas na arte pelo gênio, mas é incapaz de aplicá-las para um fim propriamente estético” (SÁ MOREIRA, 2011, p. 38). Por isso, o poeta que só tem a técnica é talentoso, mas não genial. Mas, de qualquer forma, o inverso também é insuficiente, pois o poeta que somente contempla a ideia, sem os meios técnicos, não consegue atingir a finalidade da arte poética que é a comunicação da ideia. Diante disso, Schopenhauer salvaguarda a importância da técnica, na medida em que essa é um meio facilitador que estimula a intuição da ideia no ouvinte. Assim, o poeta, o artista de gênio, contempla a ideia e por meio de sua habilidade técnica expõe a ideia ao ouvinte.

A partir disso, a fantasia do ouvinte é estimulada na faculdade da imaginação. A fantasia é outro elemento preponderante na exposição da ideia, visto que “ela é o médium para a poesia expor e comunicar as imagens da vida, as ideias da natureza” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 202). Por isso, é da competência do poeta intermediar as palavras sobre a fantasia, colocando-as em “movimento, de maneira que ela crie no ouvinte as imagens nos quais ele conheça as ideias cuja comunicação o poeta intencionava” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 202).

Ao distribuir as palavras em seus versos, o poeta estimula a fantasia do ouvinte, possibilitando a sua imaginação criadora. Nesse sentido, o poeta é um artista de talento ímpar. É através de suas palavras em seus versos que nos permite conhecer a ideia de humanidade. O poeta, por meio da fantasia do ouvinte, conduz as palavras, de tal maneira que elas se exprimem na forma de um representante intuitivo. A sua habilidade está em enunciar palavras guiadas pelas suas técnicas, estimulando a imaginação criativa do ouvinte. Enquanto artista de gênio, os grandes poetas se esforçam para expor a ideia de humano em forma de palavras. Eles provocam os ouvintes em seus poemas a partir de suas combinações de palavras, despertando a fantasia. Assim, o espectador pode fantasiar as florestas, tal como no poema de Goethe ou fantasiar os pântanos e o inferno de Dante Alighieri. É como se

³⁵ Cf. SCHOPENHAUER, 2015, p. 408.

o espectador estivesse nos mais inusitados lugares, sentindo as mais diversas emoções.

Enfim, o poeta nos proporciona os mais diversos sentimentos, pois ele tem a ideia de humanidade como seu objeto principal. Nesse aspecto, ele traz à nossa consciência as mais diversas experiências humanas. Nas suas poesias, são narradas as atitudes, os esforços e os afetos dos homens. Embora o “poeta, como qualquer artista, exiba-nos sempre apenas o singular, o individual; ainda assim o que ele conheceu e nos proporciona conhecer é a ideia, a espécie inteira” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 512). Em outros termos, o poeta contempla o que há de comum entre os seres humanos e, a partir da sua contemplação, nos narra as ações particulares, de tal forma que nos proporciona também conhecer a ideia do gênero humano. Assim, o poeta “segura diante de nós um espelho límpido, no qual vemos aparecer na luz mais cristalina tudo que é essencial e significativo, purificado de todas as causalidades e estranhezas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328).

Diante do exposto, ficou explícito que o poeta é o artista que melhor exprime a ideia de humano dentro da hierarquia das belas artes. Vimos que, por meio da palavra, é possível aos poetas narrarem as mais diversas ações, pensamentos e afetos dos homens. Ao longo da história da arte poética, são inúmeros os poemas que descrevem o que sentimos. Ora, quando contemplamos um poema, fruímos as mais diversas emoções. Em um dado instante a emoção é a de amor, noutra, a de medo; ora desfrutamos da ira dos heróis, ora da calma dos sábios. Tendo em vista todas essas emoções mencionadas, os poemas passaram a ser agrupados em gêneros poéticos. O gênero poético é o agrupamento de poemas que compartilham de características comuns. Por isso, temos o gênero lírico, o gênero épico e o gênero dramático. Vejamos então algumas características desses gêneros poéticos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao investigar a palavra como instrumento da arte poética, buscamos compreender como o poeta transpõe as palavras em ideias e não conceitos. Vimos que as palavras não atuam exclusivamente no âmbito racional e que, embora elas sejam o “primeiro produto e instrumento da razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 83), também podem ser objeto da arte da poesia. Buscamos compreender que o uso da palavra no ofício do poeta se distancia daquele empregado pelos cientistas e que há um tratamento diferenciado do artífice dessa arte em relação à descrição conceitual dos cientistas. O poeta, ao contrário do cientista, consegue extrair o que há de comum ao gênero humano, de modo que as suas palavras nos contam mais acerca da essência dos homens do que dos fenômenos por eles descritos nas ciências.

Nesse sentido, observamos que a poesia pertence a um modo próprio de conhecimento humano dentro do contexto da filosofia de Schopenhauer. Esse modo de conhecimento é arte que, a rigor, exprime a ideia, o que há de essencial no mundo de acordo com os graus de objetividade da vontade. A arte possui um lugar distinto na filosofia de Schopenhauer, pois pertence ao modo de consideração das coisas independente do princípio de razão. Assim, a ideia independente do princípio de razão é válida para a descrição dos objetos artísticos, já as representações subordinadas ao princípio de razão descrevem os objetos da experiência e da ciência, enredados nas cadeias causais. É nesse contexto que buscamos compreender a concepção de representação e as diferenças entre as representações submetidas ao princípio de razão e a representação independente desse princípio.

Partimos da compreensão de representação por entendermos que a máxima schopenhaueriana “o mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43) é a exposição de um ponto de partida possível para compreensão do mundo. Para o filósofo, toda representação subordinada ao princípio de razão tem por pressuposto a existência do objeto e do sujeito, pois sujeito e objeto são partes “inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para outra; cada uma existe com a outra e desaparece com

ela” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46). Nesse sentido, a relação entre sujeito e objeto é a condição primeira para sustentação da representação como máxima elementar no mundo.

Tendo a representação como ponto de partida, buscamos analisar os tipos de representação apresentados por Schopenhauer procurando distingui-las. Schopenhauer concebe a representação intuitiva e a representação abstrata como representações subordinadas ao princípio de razão. Ao analisarmos a representação intuitiva, vimos que ela possui um duplo aspecto: o aspecto puro e o aspecto empírico. No que tange à representação intuitiva em seu aspecto puro, vimos a influência dos escritos de Kant, em especial da estética transcendental, na medida em que Schopenhauer afirma que o “tempo, espaço e causalidade encontram-se em nossa consciência segundo sua completa legalidade e possibilidade de todas as formas, inteiramente independentes dos objetos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 179). Todavia, vimos que Schopenhauer se afasta da interpretação kantiana da faculdade de entendimento, pois reduz as doze categorias à sua concepção de causalidade.

Isso ocorre devido a uma distinção fundamental com a filosofia kantiana entre intuição *sensível* e *intelectual*. A função da intuição intelectual, em Schopenhauer, é representar o mundo empiricamente no entendimento, pois ela atua no intelecto de forma imediata, a partir da apreensão causal do fenômeno apreendido. Em outros termos, o entendimento (*Verstand*) é a faculdade intelectual que reconhece a causalidade, isto é, causa e efeito entre objetos. Assim, a representação intuitiva em seu aspecto empírico é o resultado da apreensão causal concebida no intelecto humano e dos animais.

Como vimos, o homem, além de ter a faculdade do entendimento, é detentor de uma faculdade distinta. Essa faculdade é a razão (*Vernunft*). A faculdade da razão é capaz de abstrair da experiência empírica conceitos. O conceito acontece na faculdade da razão porque o “ser humano obtém pela experiência, pela consideração do particular que se lhe apresenta, um saber sobre muitas e variadas coisas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 113). Dessa forma, os conceitos possuem valor enquanto organizadores das coisas na medida em que são classes de representações abstratas. Desse modo, no contexto das representações abstratas,

os conceitos possuem a função de generalizar, já que estabelecem uma unidade posterior à coisa.

Se pensarmos os conceitos como produto da razão, percebemos que eles foram fundamentais na organização das comunidades e no surgimento do Estado. Nota-se também que os conceitos são o material primordial das ciências, cuja finalidade consiste no desenvolvimento do conhecimento humano. Para serem cognoscíveis à razão, os conceitos precisavam ser comunicados através de palavras. É com base na comunicabilidade dos conceitos que tentamos compreender a palavra como instrumento da faculdade da razão no âmbito do saber científico. Vimos também que palavra e conceito possuem um vínculo comum com a faculdade da razão, tendo o princípio de razão como fundamento que as determina.

O princípio de razão é o fundamento das representações apreendidas na experiência e na ciência. Entendemos que essas representações são condicionadas, ou melhor, determinadas por esse princípio. Como fundamento, o princípio abrange o mundo, ganhando a dimensão de todo conhecimento representativo que circunscreve os objetos da primeira consideração schopenhaueriana no Livro I de *O Mundo*. Como vimos, Schopenhauer atribui ao princípio de razão suficiente quatro classes distintas que determinam as representações. Essas classes são uma descrição dos modos de ser do princípio de razão. Elas correspondem às diversas formas de conhecimento que envolvem a experiência e os conceitos das ciências.

Ao investigarmos as quatro classes do princípio de razão reunimos as condições para compreender a extensão do princípio de razão no mundo como representação. Porém, o mundo schopenhaueriano não se restringe a um mundo como representação, pois possui um “outro lado” que é a vontade universal. Para o filósofo, a vontade universal é *Grundlos*, isto é, o irracional manifesto que “aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 169). A vontade é o *Em-si* do mundo e difere daquilo que aparece na representação. Ela é livre das formas do tempo e do espaço e da causalidade, sendo o princípio de razão incapaz de submetê-la. Acontece que a vontade quer se manifestar na vida em todas as suas formas. Ela se manifesta do reino mineral ao reino animal, atingindo seu grau mais complexo no gênero humano. Em outros termos, ela se

expõe nos corpos inorgânicos e orgânicos de acordo com o grau de sua complexidade. Na natureza inorgânica, sua exposição é mais baixa, visto que sua atuação ainda não encontrou a complexidade dos seres vivos, já nos seres vivos sua complexidade é mais elevada, de modo a atingir no homem o seu ápice.

Assim, observamos que há no mundo uma gradação da vontade que se expõe nos mais diferentes graus de sua objetividade. Vimos que nos graus de objetividade da vontade encontram-se as ideias e que estas se manifestam num grande número de fenômenos, oferecendo às coisas sua essência. Cada fenômeno isolado da natureza, ao entrar em cena no tempo, é determinado pela essência de uma ideia. Por isso a ideia não é fenômeno, mas sim uma unidade essencial que se despiu da pluralidade das figurações do princípio de razão.

Observamos também que as ideias são passíveis de conhecimento humano. Entretanto, esse conhecimento não se dá mediante abstração via faculdade da razão, mas sim via intuição estética a partir dos objetos artísticos. É por meio da intuição estética que o artista contempla a ideia e a comunica. Na arte ele exprime o conteúdo verdadeiro das representações, desvelando a ideia dos fenômenos. O que fora por ele apreendido de forma intuitiva repete em suas obras, possibilitando ao espectador apreender o que ele intuiu na sua contemplação. Por meio da contemplação estética, ocorre a transição do conhecimento das coisas particulares subordinadas ao princípio de razão para o conhecimento da ideia independente de tal princípio. É por meio dessa libertação do conhecimento que Schopenhauer descreve o estado de contemplação momentânea proporcionado pela apreensão da ideia no puro conhecimento através da arte.

Se, no conhecimento submetido ao *principium individuationis*, a vontade é manifesta no indivíduo, no conhecimento puro a vontade é suspendida. No conhecimento individual, há apreensão dos objetos empíricos, bem como dos conceitos no intelecto, já no conhecimento puro ocorre a contemplação das ideias. Na contemplação, em “um só golpe a coisa particular se torna ideia de sua espécie e o indivíduo que intui se torna puro sujeito do conhecer” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 247). Enquanto puro sujeito, já não conhece mais os objetos do mundo de acordo com sua temporalidade e espacialidade, ou seja, a partir de sua individualidade

subordinada ao princípio de razão, mas sim a ideia enquanto grau de objetividade determinado da vontade.

Assim, na contemplação estética, temos outro modo de conhecer as coisas. Um modo independente do princípio de razão que tem o puro sujeito e a ideia como componentes inseparáveis dessa forma de conhecimento. A condição da mudança do conhecimento das coisas particulares para o conhecimento puro é proporcionada pela arte mediante o ofício do artista que “nos deixa olhar com seus olhos para o mundo. Que ele possua tais olhos, a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio, o que lhe é inato” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265). Vimos que o artista de gênio é o comunicador da ideia que proporciona ao espectador um conhecimento puro ideacional. Ao contemplar a ideia, o gênio comunica aos outros o que apreendeu, proporcionando ao espectador um momento distinto, um instante de conhecimento estético que não segue a via do princípio de razão.

Após termos apresentado os fundamentos do conhecimento estético, reunimos os recursos para análise de cada arte, pois cada uma possui sua especificidade e seu grau de complexidade. Dessa forma, além de uma gradação de ideias, há uma hierarquia das artes na filosofia de Schopenhauer. Ocorre que as belas artes reproduzem uma hierarquia das ideias semelhante àquela presente na natureza. Na natureza há uma crescente gradação das ideias reveladas a partir do reino mineral, vegetal, animal e humano, já na arte a gradação se expõe de forma correlata na arquitetura, pintura, escultura e poesia.

A característica mais importante que determina a posição da arte na hierarquia está associada à ideia que ela expõe. Assim, vimos que arquitetura é a arte que exprime as ideias naturais mais simples. O material utilizado pelos arquitetos pertencente ao reino mineral são as rochas, o ferro e as madeiras que são usadas para a construção das belas obras de arte. Embora a gradação seja baixa, os belos templos arquitetônicos na Grécia e as belas igrejas góticas desprendem o espectador do modo de conhecimento individual que serve à vontade, potencializando-o ao conhecimento puro destituído de vontade e sofrimento.

Em nível mais elevado, encontra-se a pintura e a escultura. A ideia que o pintor e escultor contemplam pertence à natureza orgânica. Nesse sentido, o pintor e escultor nos oferecem a visão da natureza biológica do mundo, expondo as ideias do reino dos seres vivos. Na pintura e na escultura, o importante é conservar o que a natureza viva nos fornece, isto é, as árvores, plantas, animais e os seres humanos. Quando o pintor ou escultor retratam em sua obra um animal, eles expõem uma ideia mais elevada em relação àqueles artistas que retratam as ideias do reino vegetal. Assim, um leão esculpido expõe uma ideia mais elevada do que uma pintura de uma paisagem.

Por expor as ideias do gênero humano, a pintura histórica e as esculturas humanas possuem um grau de objetividade da vontade superior à pintura e à escultura de animais. Isso ocorre porque a exposição da “BELEZA HUMANA é uma expressão objetiva que significa a objetivação mais perfeita da vontade” (SCHOPENHAUER, 2005 p. 296). A base para a beleza humana possuir um grau de objetividade da vontade mais elevado do que a beleza dos animais está fundamentada “no fato de os animais não possuírem caráter individual algum, mas apenas o caráter da espécie” (SCHOPENHAUER, 2003a, p. 159). Nessas duas artes, a ideia do humano é exposta e os corpos humanos são contempláveis pelo sujeito puro.

Vimos que, no topo da hierarquia das belas artes, encontra-se a poesia. Na poesia, o poeta expõe os feitos e as ações dos humanos, mas não as ações individuais e concretas dos indivíduos, antes a ideia de humanidade em sua essência. Na arte da poesia, o poeta transpõe as palavras de tal forma que comunica a ideia e não o conceito. Já nas ciências não há essa transposição de palavras em ideias, pois as palavras enunciadas pelos cientistas descrevem conceitos manifestos pela faculdade da razão. Assim, para comunicar a ideia de humanidade ao invés de conceitos, o poeta se utiliza de meios para converter as palavras em ideias. Se, por um lado, o cientista utiliza da faculdade da razão para comunicar fenômenos através das palavras, o poeta utiliza da faculdade da imaginação comunicando ideias. Para comunicar a ideia, o poeta faz uso de ornamentos que favorecem a transformação de palavras em ideias. O uso desses

ornamentos, como o ritmo e a rima, permite a ele falar de coisas que de outro modo não poderia. Deste ponto de vista, o poeta tem uma forma própria de transpor palavras em ideias do gênero humano. Ele media as palavras a partir de recursos técnicos, envolvendo-as, buscando atingir a sua finalidade, que é comunicar as ideias.

Desse modo, buscou-se entender a importância dos meios técnicos utilizados pelos poetas no intuito de compreender como o poeta transpõe as palavras em ideias. Vimos que Schopenhauer destaca quatro técnicas fundamentais que são: a composição dos conceitos, a construção intuitiva do exposto, a inerência e a propriedade da expressão, *proprietas verborum*, e a brevidade da expressão que, a rigor, são habilidades específicas que os poetas utilizam para manejar as palavras e proporcionar ao ouvinte a apreensão da ideia. Em outros termos, esses meios técnicos são facilitadores que contribuem significativamente para a condução das palavras à comunicação das ideias.

Vimos também que esses meios técnicos por si só não ensinam o poeta a contemplar a ideia, pois as técnicas descrevem muito acerca da habilidade do poeta em transformar palavras em ideias, mas pouco sobre o modo como os poetas as intuem. Assim, o poeta que tem técnica é talentoso, mas não genial. O poeta talentoso pode dominar as técnicas acima descritas, contudo para atingir o espectador precisa contemplar a ideia de humanidade, pois é no ato da apreensão ideacional que o poeta aprende aquilo que há de essencial no gênero humano. Em linhas gerais, o poeta genial contempla a ideia e, ao utilizar a técnica precisa e adequada em cada poema, transpõe as palavras, de tal forma que comunica o que almeja.

Assim, os recursos e as técnicas utilizados pelos poetas nos possibilitam elucidar que, embora a palavra seja fundamental na comunicação dos conceitos, também é fundamental para a comunicação da ideia. Dessa forma, a palavra não se encontra limitada a um uso exclusivo da faculdade da razão, já que ela também pode ser instrumento para o poeta. Isso implica dizer que por meio das técnicas e ornamentos a palavra declamada pelo poeta consegue um resultado distinto. Partimos da hipótese de que as técnicas e os ornamentos são artifícios utilizados

pelos poetas para proporcionar às palavras outras condições. Desse modo, ao utilizar esses meios, o poeta consegue sair do “lugar comum” da razão que é a comunicação dos conceitos, comunicando ao espectador o que há de essencial, isto é, a ideia de humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente – 3ª edição. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARBOZA, J. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005a.
- BARBOZA, J. Os limites da expressão. Linguagem e realidade em Schopenhauer. *Veritas*, Porto Alegre, v. 50, n.1, p.127-135, 2005b.
- BARBOZA, J. *Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo*. – São Paulo: Editora: Moderna, 1997.
- BASSOLI, S. O modo de conhecimento do gênio e do santo. *Sofia*, Vitória (ES), v. 7, n. 2, p. 26-42, 2018.
- BOSSERT Adolphe. *Introdução a Schopenhauer*. Tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- CACCIOLA, M. L. M. O. A questão do finalismo na filosofia de Schopenhauer. *Discurso*, n. 20, p. 78-98, 1993.
- CACCIOLA, M. L. M. O *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CACCIOLA, M. L. O conceito de interesse. *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, (5), p. 05-15, 1999.
- CACCIOLA, M. L. M. O. O intuitivo e o abstrato na filosofia de Schopenhauer. In. SILVA, J. C. S. P. da. *Schopenhauer e o idealismo alemão*. João Carlos Salles da (org.). Salvador: Quarteto, 2004.
- DEBONA, V. Schopenhauer e Augusto dos Anjos: sobre a arte poética. *Revista Voluntas. Estudos sobre Schopenhauer*. V. 6, n. 2, p.54-68, 2º semestre de 2015.
- DEBONA, V. A presença da literatura nos “argumentos” de Schopenhauer a favor da primazia da vontade sobre o intelecto. *Revista Voluntas. Estudos sobre Schopenhauer*. V. 7, n. 2, p.111-123, 2º semestre de 2016.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. – 8ªed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

ROSSET, C. R. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

SÁ MOREIRA, F. *Ethos e Pathos em Schopenhauer e Nietzsche: vida, vontade e ascetismo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Toledo, 2011.

SÁ MOREIRA, F. Linguagem e verdade: A relação entre Schopenhauer e Nietzsche em Sobre verdade e Mentira no sentido extramoral. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 33, p.273-300, 2013.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia – uma biografia*. Tradução Willian Lagos – São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SCHEER, B. Implicações fisiológicas e éticas no conceito schopenhaueriano de contemplação estética. *Ethic@*, Florianópolis, v.11, n.2, p.51-57, julho de 2012.

SCHOPENHAUER, A. *Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente*. Tradução e apresentação: Oswaldo Giacoia Jr. e Gabriel Valladão Silva. Campinas: Ed. Unicamp, 2019.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo II. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. – São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2003a.

SCHOPENHAUER, A. *Fragmentos para a História da Filosofia*. Tradução, apresentação e notas de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003b.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Amor/ Metafísica da Morte (Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si)*. Trad. De Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHOPENHAUER, A. *A Necessidade Metafísica*. Tradução Arthur Versiani Velloso. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1960.

SILVA, L. C. Sobre a negatividade conceitual do sentimento ou a filosofia schopenhaueriana da linguagem. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.43, n.1, p.173-188, jan. /mar. 2020.

SOUZA, E. R. C. de. *Schopenhauer e os conhecimentos intuitivos e abstratos: uma teoria sobre as representações empíricas e abstratas*. Ed – São Paulo: Editora UNESP, 2015.