

Por uma metafísica do sublime

Martha de Almeida*

Resumo: O sublime vem sendo analisado desde a antiguidade com uma marcante relação com a tragédia, seja como gênero literário, seja por meio da *Poética*, de Aristóteles que nos traduz pela catarse o sentimento do sublime. Na modernidade, novos nomes foram chegando para colaborar com esta teoria: o próprio Hume, em seu ensaio *Da tragédia*, mostrou-se impressionado com a capacidade que esta forma de arte tem de produzir efeitos tão intensos no espectador. Porém, quem mais fortaleceu a análise do sublime na modernidade, servindo de base para o próprio Kant foi Edmund Burke, com sua obra *Uma investigação filosófica sobre as idéias do sublime e do belo*. A terceira crítica de Kant dedicou um momento especial à análise do sublime, a qual já havia servido como base também para Schopenhauer que, no entanto, a partir dela, construiu sua própria estética que viria a ser de suma importância para o jovem Nietzsche, sobretudo devido à consideração da música como arte sublime. Nietzsche, então, construiu sua sabedoria trágica, com base na experiência sublime da tragédia. A questão que este artigo quer tratar é exatamente: é possível pensar numa metafísica do sublime, com base em Nietzsche?

Palavras-chaves: Kant, Metafísica, Nietzsche, Schopenhauer, Sublime

Abstract: The sublime has been analyzed since ancient times with a striking compared with tragedy, whether as a literary genre, whether through *Poetics*, Aristotle's catharsis we translate the feeling the sublime. In modernity, new names were coming to work with this theory: Hume himself, in his essay *The Tragedy*, was impressed by the ability of this art form has to produce such strong effects on the viewer. But who else has strengthened analysis of the sublime in modernity, providing the basis for their own Kant was Edmund Burke, with his piece *A philosophical investigation on the ideas of the sublime and the beautiful*. The third criticism of Kant devoted a special moment to the analysis of the sublime, which had served as basis also for Schopenhauer, however, from her built his own aesthetic that would be of paramount importance Nietzsche for the young, mainly due to the consideration of music as sublime art. Nietzsche, then built his tragic wisdom, with based on the experience of the sublime tragedy. The question this paper wants to treat it exactly: It is possible think of a metaphysics of the sublime, based on Nietzsche?

Keywords: Kant, Metaphysical, Nietzsche, Schopenhauer, Sublime

* Doutoranda do programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro- bolsista do CNPq. E-mail: marthinhadalmeida@gmail.com Artigo recebido em 15.09.2009, aprovado em 20.12.2009.

O tema do sublime é abordado desde a antiguidade, tendo seu marco inicial na obra *Do sublime* do pseudo Longino, comprovando que desde a antiguidade já se falava deste sentimento, que nos antigos, era definido como uma forma lingüística, literária ou artística que expressava sentimentos ou atitudes elevadas e nobres.

Este tratado visava demonstrar uma forma de atingir o sublime através da arte da poesia, da retórica e da oratória; nele o sublime é compreendido como a expressão da intensidade do pensamento e das paixões, como a perfeição das belas composições e a clareza máxima das imagens, mantendo com isso uma postura antropocêntrica tão própria e característica da cultura helenística. O sublime emerge aí em sua relação com a natureza humana, e cujo dom do poeta é valorizado, estando, porém, sempre associado à técnica, sendo a técnica a dimensão artística mais valorizada na época.

Outros autores antigos escreveram sobre o sublime; Teofrasto teria sido o primeiro a produzir uma teoria dos gêneros literários onde se preocupou, minuciosamente, com a retórica, chegando a influenciar Marco Antônio Cicéron (106-43 a.C.), orador filósofo e literato da antiga Roma, em sua obra *De Oratore* com sua teoria das quatro *virtutes dicenti*. Somando-se a esses antigos que se dedicaram ao estudo do sublime podemos citar Quintiliano, em sua obra *De institutione oratória* e um tratado intitulado *Libellus de elocutione* atribuído a Demetrio de Fávoro, filósofo, orador e chefe político nascido em Fávoro, porto de Atenas. Esta autoria, porém, lhe foi negada posteriormente devido a estudos históricos que a atribuíram a um autor desconhecido que deve ter vivido nos primeiros anos de nossa era.

Lembrando que a tradição literária grega trata o sublime como um gênero, o gênero trágico pode ser considerado sublime na medida em que a tragédia grega pode ser entendida como um relato, uma representação das paixões humanas. Neste sentido, bem nos lembrou Aristóteles em sua *Poética*, que o sublime é o prazer que provém da imitação ou da contemplação de uma situação dolorosa. Esta definição está diretamente relacionada com a idéia da catarse trágica, lembrando que a palavra catarse em seu sentido etimológico significa limpar, depurar, remover alguma mescla, mácula ou obscuridade, em outras palavras: sublimar. Ao afirmar que a tragédia deve provocar terror e piedade e, por isso, o poeta trágico

deve propiciar o prazer que nasce da piedade e do terror por meio da imitação, Aristóteles não está evidenciando nada mais do que aquilo que entendemos como sendo a fórmula do sublime: Um sentimento de desprazer seguido por um sentimento de prazer grandioso.¹ Neste momento, entra em cena, a definição de sublime que pretendemos focar neste trabalho, uma noção primeiramente evidenciada por Aristóteles que marcará toda a modernidade.

No século XVIII, essa noção de tragédia, evidenciada na *Poética* de Aristóteles, deu origem a um problema que foi examinado por Hume em um dos ensaios morais e políticos intitulado *Da tragédia*, que já em seu início profere as seguintes palavras:

É aparentemente impossível dar conta do prazer que os espectadores de uma tragédia bem escrita recebem da tristeza, do terror, da ansiedade e de outras paixões que em si mesmas são incômodas e desagradáveis. Quanto mais são comovidos e afetados, mais se deliciam com o espetáculo e, assim que as paixões desagradáveis cessam sua influência, a peça chega ao fim. O máximo que uma composição deste tipo pode admitir é uma única cena de completa alegria, contentamento e segurança, e é quase certo tratar-se sempre da cena final. Se na textura da peça forem introduzidas quaisquer cenas de satisfação, estas produzem apenas pálidas luzes de prazer, incluídas unicamente a título de variedade, e a fim de mergulhar os atores numa aflição mais profunda, por meio desse contraste e da decepção daí resultante. Toda a arte do poeta é usada para despertar e manter compaixão e indignação, a ansiedade e o ressentimento de seu público. Sentem prazer na mesma proporção em que se afligem, e nunca são tão felizes como quando soltam soluços, lágrimas e gritos para dar vazão a seu desgosto e aliviar seu coração dilatado pela mais terna simpatia e compaixão

Hume também contribui para a análise psicológica do sublime na medida em que “equaciona quatro noções em cadeia:² imaginação, simpatia, utilidade e beleza; entendendo o belo como algo afetivo e que se opõe ao disforme numa relação entre prazer e dor. Hume também associa o sublime a grandeza na medida em que se refere aos objetos sublimes como sendo grandes.

Esta análise serviu de fundamento para a obra do sensualista Inglês Edmund Burke *Uma investigação filosófica sobre as idéias do sublime*, que quando levou a cabo a publicação de sua obra já contava com uma evolução

¹ Cf. Aristóteles, *Poética* 14, 1453 b 10

² Cf. Barbas, 2006.

nos estudos sobre o sublime que se apontava como um tema próprio para um estudo psicológico a ser estudado por filósofos que se interessavam pela relação entre as emoção humana e seu objeto.

Burke acreditava que os antigos não haviam separado adequadamente o belo do sublime, e que por alguma falha ou necessidade de valorizar a arte na antiguidade estes a teriam associado a sentimentos morais.³ Como podemos ver nas palavras do autor:

a aplicação geral desta qualidade (a beleza) à virtude alimenta uma forte tendência para confundir as nossas idéias das coisas; e tem dado origem a uma quantidade infinita de teoria excêntricas; como a de atribuir a beleza à proporção, congruência e perfeição, bem como a qualidade das coisas ainda mais remotas das nossas idéias delas, e umas das outras; tenderam para confundir as nossas idéias de beleza, e deixaram-nos sem padrão ou regra para julgar, que não fosse ainda mais incerta e falaciosa que nossas próprias fantasias .⁴

Desta maneira, Burke se propõe a investigar a possibilidade de uma teoria das paixões humanas a partir de uma metodologia indutiva que se propõe a examinar primeiramente as paixões do próprio indivíduo, examinando, em seguida, a propriedade das coisas que, pela experiência, influenciam as paixões e finalmente as leis da natureza por meio das quais essas propriedades podem afetar os corpos e excitar as paixões; tendo como objetivo encontrar regras que possam ser aplicadas às artes imitativas.

Segundo Burke, todas as sensações tem como base uma relação entre prazer e dor que corresponde a contrações e descontrações musculares e dos feixes nervosos; o prazer dilata enquanto a dor contrai. Burke vai, ainda, postular a existência de um grau zero do prazer ou dor: a indiferença, negando, assim, a idéia de que o prazer é a ausência de dor e de que a dor, nada mais é que a ausência do prazer. Desta forma, Burke introduz a idéia de prazer e dor positivos, diferente da concepção aceita na época que evocava sentimentos advindos do cessar ou da diminuição da dor e do prazer.

Burke, então, afirmará a existência de dois tipos de prazer: um que se relaciona com o belo, e o outro com o sublime. O sentimento que diz respeito ao sublime é chamado de deleite, este nasce da mortificação da dor,

³ Cf Burke.p.112

⁴ Idem.p.112.

sendo uma espécie de regresso à indiferença, uma consternação, um misto de terror e surpresa, de natureza sólida e severa que compõe a experiência do sublime. Em suas palavras:

O belo e o sublime são de natureza diferente: um tem fundamento na dor e o outro no prazer; embora possam depois afastar-se da verdadeira natureza de suas causas, estas continuarão sendo diferentes uma da outra, e essa diferença nunca deverá ser esquecida por quem se propuser suscitar paixões⁵

No sublime a primeira emoção a ser excitada é o espanto, a paixão que impede o raciocínio, seguidas de outras que já tem em si um caráter racional: a admiração, a reverência, o respeito. Esse sentimento começa com seu aspecto visual afirmando o espanto e o terror experimentados diante de um objeto (grande ou pequeno) que contem em si a possibilidade de infligir dor ou morte. Essa inversão nas relações de poder, faz com que o homem experimente a impotência mediante essa força que lhe sujeita. O sublime também pode ser experimentado diante de um objeto ilimitado, que ultrapasse os limites da capacidade do entendimento. Neste caso o homem se sente ameaçado por um objeto que o exceda em qualidade ou quantidade.

Com Burke, o prazer estético proporcionado pelo sublime passa a ser orgânico, logo, subjetivo. O prazer e a dor se tornam responsáveis pela sensação estética; se o prazer garante a multiplicação das espécies, a dor estará ligada a autoconservação. Neste sentido, o deleite ocorre exatamente quando essas duas sensações se reúnem.

As distinções entre o belo e o sublime também serão foco das preocupações de Immanuel Kant que desde da juventude se ocupa com esta questão como podemos comprovar por seu livro *Observações sobre o belo e o sublime* que veio a luz em 1764, oito anos após a publicação da obra de Burke. Nele, o autor trabalha de forma embrionária as diferenças entre o belo e o sublime o que muito o aproxima de Burke, referência esta que ele não abandona nem mesmo em sua *A Crítica da faculdade do Juízo*, obra escrita em sua maturidade, de imenso valor para a Estética como um todo.

Na *Crítica da faculdade do Juízo* Kant dedica-se a análise do belo e do sublime, corrigindo e completando a fenomenologia de Burke. Kant

⁵ Ibidem. Edição de 1756, III, p. 27

renova as idéias do empirista Inglês no contexto de seu transcendentalismo. No primeiro parágrafo de sua analítica do sublime, Kant afirma que: “o belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios” na medida em que reivindicam simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto.⁶ Porém, se no juízo sobre o belo há uma harmonia entre as nossas faculdades, ou seja, uma conveniência que gera o prazer estético, no sublime haverá um desacordo entre as nossas faculdades da razão e da imaginação. A faculdade da imaginação - aquela que apresenta o objeto na intuição e que gera as formas – sente-se ameaçada diante caráter colossal, imensurável do sublime; que esmaga o homem e permite que ele enxergue a sua própria finitude, bem como a força esmagadora da natureza. Segundo Kant:

Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranqüila contemplação. Esse movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até a qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a idéia da razão do supra-sensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulso para a simples sensibilidade. Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, por que, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste. Pois assim, como a faculdade da imaginação e entendimento no ajuizamento do belo através de sua unanimidade, assim a faculdade da imaginação e razão produzem aqui através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades de ânimo: ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuitível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada.⁷

Entendemos por sublime aquilo que em comparação com todo o resto torna tudo pequeno, que á grande acima de qualquer comparação⁸. Assim, como explicado acima, nesse jogo entre razão e

⁶ Kant, 1995 p. 89-90.

⁷ Idem, p. 104-105.

⁸ Ibidem. Cf. § 25 p.93

imaginação, a imaginação se esforça para apresentar ao entendimento uma imagem, mas nunca consegue dar conta do infinito, já que o infinito não pode ser representado. Surge aí um sentimento de impotência seguido de uma admiração diante do irrepresentável, do infinitamente grande que marcará a experiência do sublime em Kant.

Kant divide o sublime em “sublime matemático” e “sublime dinâmico”. Segundo o pensador, o sublime matemático afronta o homem devido à sua grandiosidade (grandeza, medida, proporção), demonstrando o “fracasso” da imaginação em compreender o “absolutamente grande”. As pirâmides do Egito servem como exemplo de sublime matemático⁹. Já o sublime dinâmico entende a natureza como poder. Para Kant, o sublime dinâmico nasce do juízo estético por ocasião dos espetáculos terrificantes que demonstram a força da natureza: o oceano enfurecido, os vulcões devastadores, os rochedos aterrorizantes, dentre outras manifestações da natureza que despertam sensações de impotência e pequenez no homem. No entanto, este espetáculo se torna mais atraente quanto mais terrível é, pois, desde que nos encontremos em segurança, perceberemos estes objetos como sublimes pela capacidade que eles têm de elevar a fortaleza da alma, permitindo descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Neste sentido, através da sensação do sublime, tomamos consciência do nosso poder, enquanto espécie, o que permite que nos sintamos superiores à natureza, ainda que a possamos sucumbir.¹⁰ Esses fenômenos fazem com que o homem perceba que o sublime não está fora dele, mas dentro de si.

Ao nos perguntarmos sobre a finalidade do belo e do sublime em nossas vidas nos deparamos com a belíssima observação kantiana: “O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível).”¹¹

Schopenhauer se encantará com a analítica do sublime de Kant e a partir dela construiu sua própria estética, porém, embora as concordâncias sejam claras e até mesmo declaradas a construção de sua estética estará fundamentada sobre outro solo. Como veremos a seguir.

⁹ Ibidem.p. 93-99

¹⁰ Ibidem.p.107-108.

¹¹ Ibidem. .p.14.

Os três princípios fundamentais do pensamento schopenhaueriano

“O mundo é a minha representação”¹² é uma afirmação que pode ser compreendida da seguinte forma: o mundo como representação é composto pelas relações entre sujeito e objeto, ou, dito de outra maneira, o mundo existe como um objeto em relação a um sujeito, como um objeto que pressupõe um sujeito, como nos explica Roberto Machado no capítulo 5: “Schopenhauer e a negação da vontade” de sua obra *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*.

Segundo seu raciocínio, para entendermos a questão “o que é o mundo?” é necessário que entendamos antes três conceitos fundamentais que explicitam seu pensamento: 1) representação, 2) Vontade, 3) idéia.

Tomando esta afirmação como referência nos propomos realizar uma análise de cada um desses conceitos e de como eles se relacionam entre si.

1) Representação - Primeiramente, precisamos entender que o ponto de partida da filosofia schopenhaueriana não é nem o sujeito nem o objeto, mais sim a representação, ou seja, aquilo que podemos pensar, compreender desta relação entre sujeito e objeto, entendendo esta relação como a forma primitiva de qualquer representação. No entanto, toda representação, tudo que pode ser pensado, conhecido, só pode ser conhecido graças ao princípio de razão que nos permite captar cada representação. O princípio de razão nada mais é que a forma de cada representação, como a representação se apresenta no nosso entendimento. Neste sentido, consideramos tempo, espaço e causalidade como formas *a priori*, que permitem ao ser humano a compreensão das representações, garantindo assim o conhecimento das relações entre sujeito e objeto. Desta maneira, Schopenhauer, inspirado por Kant, entende o princípio de razão nas relações de espaço, tempo e causalidade sendo que estas só podem ser percebidas na consciência do sujeito, na consciência de cada ser humano frente a forma de apreensão de cada objeto e conseqüentemente de cada representação.

O princípio de razão só faz sentido quando entendemos sua relação com a matéria já que este pressupõe a relação de causalidade para agir no espaço e no tempo. Schopenhauer também utiliza a expressão *principium individuationis* quando deseja se referir somente às relações de tempo e

¹² Schopenhauer, 2005 § 1.

espaço, já que estes podem ser considerados independentemente da matéria. Entenderemos melhor *O princípio de individuação* quando estudarmos sua metafísica da arte e o papel do gênio na mesma.

Tendo analisado o mundo como representação podemos, agora, entendê-lo como Vontade.

2) Vontade - O mundo também é “minha vontade”. No interior de cada representação existirá sempre a relação entre sujeito e objeto, e, por isso mesmo, é necessário buscar fora dessa relação a essência do mundo como coisa em si, percebendo que Schopenhauer continua a seguir os passos de Kant nesse “idealismo transcendente do mundo fenomênico”¹³. Neste sentido, entendemos a representação como manifestação, fenômeno, objetivação da vontade, ao contrário da vontade que deve ser entendida como coisa em si, essência. Desta forma, a vontade é ontologicamente anterior à representação, já que a representação nada mais é que sua objetivação, sendo, portanto, a vontade primordial, fundamental, enquanto a representação é secundária.

A vontade possui várias propriedades. Uma delas é que enquanto coisa em si ela é única, indivisível em sua identidade. Porém, apesar disso, ela é o núcleo de cada coisa particular do conjunto dos entes. O mais interessante é que esta substância indivisível está sempre em luta por uma manifestação no mundo fenomênico, ou seja, em luta por sua aparição. Apesar desta afirmação parecer paradoxal, ela não o é, já que a Vontade vive em luta consigo mesma por um espaço na matéria, por sua expansão no mundo fenomênico, por sua multiplicação nos mais variados reinos da natureza, desde a matéria inorgânica até seu mais elevado grau no ser humano.

Neste momento, precisamos entender que a vontade possui duas instâncias: uma primordial, onde longe do princípio de razão ela é uma e indivisível, sem fundamentos, regras ou determinações, existindo por si mesma tal como coisa em si kantiana; e outra onde esta se manifesta no mundo fenomênico como representação, exposta, portanto ao princípio de razão e as suas relações de espaço, tempo e causalidade, sendo, portanto, eterna necessidade, sentida nos indivíduos como uma negação da liberdade em virtude da afirmação da necessidade. A Vontade, enquanto essência que

¹³ Machado, 2006, p.167-168.

rege nosso mundo submete todos os indivíduos à roda de desejo que nunca cessa, fazendo que os indivíduos só busquem a satisfação de suas necessidades. Como tão bem retrata as palavras do próprio Schopenhauer:

E em essência é indiferente se perseguimos ou somos perseguidos, se tememos a desgraça ou almejamos o gozo: o cuidado pela Vontade sempre exigente, não importa em que figura, preenche e move continuamente a consciência. Sem tranqüilidade, entretanto, nenhum bem-estar verdadeiro é possível. O sujeito do querer, conseqüentemente, está sempre atado a roda de Íxion que não cessa de girar, está sempre enchendo os tonéis das Danaides, é o eternamente sequioso Tântalo¹⁴

Isto acontece, porque o pensamento de “ Schopenhauer compreende a Vontade como um fluxo vital que impulsiona todos os seres, os produz incessantemente e submete a grande roda da existência”¹⁵. Na visão de Schopenhauer, essa vontade se manifesta no corpo sendo sentida pelo homem como uma necessidade, uma privação que gera sofrimento. Neste sentido, a arte ofereceria ao homem um caminho de suspensão deste estado de subjugação da vontade, por ser ela mesma o conhecimento das essências, das idéias nas quais a Vontade se objetiva como entenderemos melhor quando analisarmos a metafísica do belo de Schopenhauer.

Na citação destacada o filósofo faz uso de personagens da mitologia com a finalidade de melhor explicar a inquietude do desejo humano. Segundo nossas pesquisas o termo Danaídes¹⁶ se refere as cinquenta irmãs, filhas de Danan, rei de Argos, que pelo crime de assassinato de seus próprios maridos praticado por todas elas na noite de noivado (com exceção de Hypermnestra) foram condenadas a encher eternamente um tonel furado no inferno.

Também o termo Tântalo¹⁷ tem sua origem na mitologia se referindo a um personagem condenado, nos infernos, a apanhar frutos que lhe fugiam e a beber uma água que lhe escapava; não podendo assim nem matar sua sede nem saciar sua fome. Melhor explicado numa outra fonte podemos entender, inclusive, porque o nome Tântalo foi dado posteriormente a um metal em alusão ao suplício narrado na Odisséia;

¹⁴ Schopenhauer, 2005, p. 266

¹⁵ Nunes, 2000 p.66.

¹⁶ Silva, 1891.p.583.

¹⁷ Idem. p. 872.

quando Tântalo, mergulhado num lago de águas cristalinas e cheio de sede não conseguia beber as águas do rio, pois a água se retraía quando ele tentava umedecer seus lábios. Este nome foi então atribuído ao metal Tântalo pelo muito que custa a este elemento absorver os ácidos no qual este é banhado.

Assim, a célebre e bela passagem de Schopenhauer sobre a prisão da vontade nos revela através dessas figuras mitológicas a dificuldade de se libertar do desejo na condição humana, mais do que isto, a prisão gerada por ele mesmo no eterno ciclo das necessidades que nunca são inteiramente satisfeitas, na medida em que a satisfação do desejo é momentânea dentro da realidade de um querer insaciável.

Nos comentários de Jair Barboza:

A vontade de vida como coisa em si universal se objetiva em fenômenos. A objetivação da Vontade traz consigo a autodiscórdia originária dela que se espelha na guerra de todos os indivíduos pela matéria constante do mundo, com o fim de exporem e afirmarem sua espécie, gerando assim sofrimento e dor em todo lugar onde haja vida¹⁸

Desta maneira, a Vontade traz consigo a dor originária pela aparição marcando com sofrimento toda a forma de vida produzida por ela, ou seja, toda a forma de vida. Porém, apesar do pessimismo latente desta filosofia o filósofo oferecerá, em sua metafísica do belo, um caminho, a arte será para Schopenhauer o único caminho possível, ainda que temporário de alívio, de suspensão deste eterno aprisionamento; Sua estética, bem como sua explicação sobre o gênio artístico, não são mais que explicações de como o homem pode alcançar esse estágio.

Agora, com a finalidade de terminar nossa análise didática sobre os três conceitos fundamentais do pensamento schopenhauriano, falaremos sobre a idéia.

3) A idéia – é interessante observar que este conceito de Schopenhauer tem origem platônica, mais propriamente na alegoria da caverna, encontrada em sua obra mais conhecida, *A República*. As idéias são apresentadas em Platão como a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos não passam de ilusão, de aparências.

¹⁸ Schopenhauer 2005, p. 14.

Se fizermos uma análise do § 30 de *O mundo como Vontade e representação* perceberemos que nele Schopenhauer apresenta os graus de objetivação da vontade em diferentes representações. Lembrando que nesses graus podemos reconhecer as Idéias de Platão na medida em que estas são justamente espécies determinadas, ou formas e propriedades originárias dos corpos orgânicos e inorgânicos, bem como forças naturais que se manifestam segundo leis da natureza. Sendo que todas essas Idéias se expõe em inúmeros indivíduos e fenômenos particulares, com os quais se relacionam como os modelos se relacionam com as cópias. Podemos perceber essas representações graças ao princípio de razão (espaço, tempo, causalidade) que é o princípio de toda individuação. A Idéia é então *forma universal da representação*, por isso, não se submete ao princípio de razão e não lhe cabe, portanto, nem a pluralidade, nem a mudança. Ela permanece única e imutável. Entendemos então as idéias como arquétipos eternos, forças imutáveis, propriedades originais de tudo o que existe, na medida em que objetivam diretamente a Vontade servindo de mediação entre ela e os fenômenos.

Schopenhauer, sob a influência de Platão, entende que as idéias correspondem ao pensamento transcendente originário, as essências, porém, em Schopenhauer, estas estão submetidas à Vontade. Para ele, as idéias correspondem à objetivação mais direta da Vontade, sendo que, por isso mesmo, elas não estão presas ao princípio de razão como acontece com os fenômenos. Como já dissemos anteriormente as Idéias não estão sujeitas a nenhuma forma de mutação sendo, portanto, a forma eterna de todas as coisas, elas são como protótipos que não estão submetidas nem ao princípio de razão, nem ao princípio de individuação¹⁹. No entanto, por serem a objetivação direta da Vontade, entendidas como coisa em si, estas são de alguma maneira representação, porém a única forma de representação que é anterior ao espaço, ao tempo e a causalidade.

No § 49 de *O Mundo como Vontade e Representação* Schopenhauer aborda as explicita as diferenças entre a idéia e o conceito. Para ele o conceito é abstrato, discursivo determinado em seus próprios limites, em sua própria esfera e pode ser compreendido por qualquer um que tenha razão, que se comunique por meio das palavras. O conceito se esgota em sua

¹⁹ Cf.Schopenhauer, 2005, § 25.p.191 e achado,2006, p. 172.

definição diferentemente da idéia que é absolutamente intuitiva e apesar de representar uma multidão infinita de coisas isoladas é, ao mesmo tempo, inteiramente determinada, nunca, porém, podendo ser conhecida pelo simples sujeito, mas somente pelo puro sujeito do conhecimento, destituído da Vontade e de toda individualidade, livre do princípio de razão. Assim a idéia é comunicável condicionalmente e não integralmente. Desta forma, podemos entender a idéia como a unidade que decaiu na pluralidade e o conceito, como a unidade produzida por intermédio da abstração de nossa faculdade racional.

Como temos analisado até então, a concepção do que é o mundo para Schopenhauer apresenta-se da seguinte forma: primeiramente devemos entender a Vontade como coisa em si, seguida do conhecimento da idéia como sua objetivação mais direta expressa nos mais variados graus de clareza e perfeição, a partir de então poderemos entender o fenômeno como uma simples objetivação indireta, mediata da coisa em si, ou, na visão schopenhaueriana, da vontade.

O próximo passo é entender que as idéias, enquanto manifestação direta da vontade nos seus mais variados graus de mediação, são responsáveis pelas manifestações da vontade no mundo fenomênico, seja no reino mineral, vegetal e animal até sua manifestação mais elevada no ser humano.

No § 35 de *O Mundo como Vontade e Representação* Schopenhauer demonstra a necessidade de sabermos diferenciar a Vontade como coisa em si da Idéia enquanto sua objetividade mais adequada, diferenciando em seguida seus diversos graus, ou seja, as inúmeras manifestações das idéias mesmas no mundo fenomênico e por isso, conseqüentemente, no contexto do conhecimento dos indivíduos, ou seja, nos limites do princípio de razão.

As idéias se manifestam em diferentes fenômenos se apresentando aos indivíduos em sucessivos graus com fragmentos desligados de seu ser. Desta maneira, podemos distinguir facilmente a idéia da maneira pela qual ela é concebida pelo indivíduo.

Assim, exemplifica isto explicitando como a forma das nuvens é indiferente a própria idéia de nuvem, embora signifique algo ao indivíduo.

Para o filósofo os eventos do mundo são como letras pelas quais podemos ler a idéia de homem.

A fonte , a partir da qual os indivíduos e suas forças brotam, é inesgotável e infinita como tempo e espaço, pois aqueles são, tanto quanto estas formas de todo fenômeno visibilidade da Vontade, Todavia, nenhuma medida finita pode esgotar aquela fonte infinita. Por isso, todo evento ou obra, sufocados em gérmen, ainda tema infinitude inteiramente aberta para seu retorno. Neste mundo do fenômeno é tão pouco possível uma verdadeira perda quanto um verdadeiro ganho. Só a Vontade é. Ela é a coisa em si, a fonte de todos os fenômenos. O autoconhecimento da Vontade e daí, sua decidida afirmação ou negação é o único evento em si²⁰

Vale ainda ressaltar que a idéia é a fonte de toda a obra de arte e que sua contemplação será a tarefa do gênio artístico que após contemplar a essência de todas as coisas busca apresentá-las através de sua reprodução na obra de arte.

Compreendido, então, os três principais fundamentos do pensamento schopenhaueriano poderemos partir para a análise do que nos interessa em Schopenhauer: sua metafísica da arte.

Para tanto, iniciaremos a questão com as algumas palavras de Schopenhauer sobre a contemplação estética:

Quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não ocupam mais a consciência mas, em vez disso, todo poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo 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 alemã, a gente se perde por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer e, permanece apenas como claro espelho do objeto_ então é como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não pode mais separar quem intui da intuição ambos se tornaram unos, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva²¹

Desta maneira, entendemos que para que a contemplação estética possa ocorrer é necessário que o sujeito puro do conhecimento se eleve acima da sua própria personalidade, rompendo assim com o princípio de individuação, desenvolvendo, portanto a capacidade de se elevar acima dos objetos particulares na busca pelas idéias, num caminho de retorno a Vontade originária. Desta forma, somente depois de romper com a própria

²⁰ Schopenhauer, 2005, p. 252.

²¹ Idem § 34 p. 246.

individualidade é que o sujeito, como puro sujeito que conhece, deixa de ser um sujeito, tornando-se capaz de contemplar as essências, ou seja, as idéias, e de produzir arte a partir de sua contemplação. Neste sentido, a memória desta momentânea contemplação é responsável pelas manifestações artísticas que tem lugar no mundo do ponto de vista da representação.

Esse momento de contemplação estética é prazeroso, já que todo indivíduo sente no próprio corpo a necessidade imposta pela vontade, neste sentido, a contemplação garante ao homem uma pausa em seu sofrimento existencial por meio da suspensão do querer.

Neste momento, entra em cena o gênio artístico como aquele que tem a aptidão de conhecer as idéias como puro sujeito do conhecimento, independente do princípio de razão, ou seja, das relações de espaço, tempo e causalidade.

Schopenhauer entende o homem comum como um produto de fabrica da natureza produzido aos milhares todos os dias, incapaz de deter-se numa contemplação estética desinteressada, completamente preso ao mundo dos fenômenos e das suas relações.²² Porém, embora pareça paradoxal, Schopenhauer acredita que todo o homem possui a capacidade de contemplar as idéias ainda que não a utilize. Por mais que Schopenhauer apresente o gênio, como um representante dessa facilidade que é a captação das idéias através do rompimento das malhas individuais, o filósofo acredita que todos os homens possuem essa capacidade em diferentes graus, argumentando que se estes não a tivessem, eles seriam completamente insensíveis a tudo que é belo e sublime. Assim, Schopenhauer acredita que devemos conceder a todos os homens o poder de separar as idéias das coisas através da capacidade de elevação, ainda que momentânea, da própria individualidade.

Porém, ao analisarmos as artes, que nos são trazidas pelo gênio, temos que reconhecer que não podemos entendê-lo como um criador, já que este não faz mais do que trazer para o mundo fenomênico aquilo que conseguiu apreender através da contemplação da Idéia.²³ Na descrição dada por Schopenhauer em suas anotações de aula que foram publicadas na obra *Metafísica do belo*, onde encontramos a genialidade muito bem definida,

²² Ibidem.Cf.§ 37.

²³ Pernin, 1995, p. 120

logo nos primeiros parágrafo do capítulo 6 dedicado ao gênio. Nele o filósofo explica que:

[...] a genialidade reside na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e de afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente para o serviço da vontade, isto é, seu interesse, seu querer, seus fins, e assim a personalidade se ausenta completamente por um tempo, restando apenas o puro sujeito que conhece, claro olho cósmico; tudo isso não por um instante, mas de modo duradouro e com tanta clareza de consciência quanto for preciso reproduzir numa arte planejada, o que foi apreendido.

Desta forma, a obra de arte é reproduzida pelo gênio que trazendo-a ao mundo das representações a partilha com o homem comum que pode então contemplá-las com maior clareza comparado com sua restrita contemplação das Idéias.

O belo e o sublime em Schopenhauer.

Schopenhauer entende que as coisas belas nos convidam a contemplação estética, dito de outra maneira “as coisas são mais ou menos belas em função de sua idéia exprimir um maior ou menor grau de objetividade da vontade.”²⁴

Assim, se no belo, o estado puro do conhecimento ocorre de maneira facilitada, já que a bela natureza provoca, até nos mais insensível, uma satisfação estética fugaz²⁵, bem como retrata, individualiza a relação travada como resultado da fusão do puro sujeito que conhece e as idéias como mediação direta da Vontade; No sublime o que ocorre é um desacordo, uma hostilidade entre a vontade humana e a contemplação estética, o que faz com que esta só possa ocorrer se o sujeito se elevar acima de sua própria vontade a fim de conseguir se fundir com as idéias, abrindo mão de sua subjetividade, sentindo, apesar desta dificuldade inicial, como conseqüência, um prazer ainda maior que o proporcionado pela contemplação do belo.

Com base nas divisões de sublime, expostas, anteriormente, por Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo* do sublime em sublime dinâmico (da

²⁴ Machado, 2006, p.181

²⁵ Schopenhauer, 2005 p. 103

natureza como poder) e sublime matemático (da natureza como uma grandeza acima de qualquer comparação)²⁶ Schopenhauer descreve aquilo que ele entende por sublime dinâmico e matemático. Por sublime dinâmico Schopenhauer entende uma resistência sentida pelo homem diante de um poder ameaçador, que suprimiria qualquer outra forma de resistência que pudesse lhe vir ao encontro e por sublime matemático a grandeza de objetos, cuja grandiosidade não pode ser mensurada e por isso mesmo, sua contemplação, causa no homem a sensação de que seu corpo se reduziu a nada.

A princípio parece não haver diferença entre as considerações kantianas do sublime matemático e o sublime dinâmico e as considerações de Schopenhauer sobre o mesmo, mas quanto a isso muito nos pode esclarecer as considerações de Nuno Nabais em seu livro *A Metafísica do Trágico*:

Há já uma diferença de fundo. Schopenhauer rompe com o terreno transcendental da Crítica da Faculdade do Juízo, isto é, com a recusa Kantiana de fundar o estético em supostas características não-subjetivas do objetivo, tais como harmonia para a experiência do belo, e a grandeza ou a monstruosidade para a experiência do sublime “reivindicam simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto”. Pelo contrário, Schopenhauer propõe-se construir uma doutrina positiva das formas dos objetos da experiência estética, restabelecer uma metafísica da arte pela análise das características próprias de sua condição de obras belas e sublimes.²⁷

Assim, se em Kant o que vale são as sensações produzidas no indivíduo, ou seja, no sujeito com base na contemplação estética, se para Kant o que importa são os juízos de gosto, um juízo ao qual este atribui validade universal, para Schopenhauer o que importa não é mais a sensação do sujeito em relação a um objeto considerado belo ou sublime, mas sim, a capacidade de se livrar da identidade e se fundir num só sentimento, onde não mais existe separação entre sujeito e objeto, onde só existe a sensação da beleza e da sublimidade, produzidas pela contemplação estética num total abandono do eu rumo as idéias.

Desta maneira, o sublime matemático é o sublime da grandeza absoluta, que gera um esforço inútil da imaginação para dar conta da

²⁶ Kant, 1995, p. 93-123

²⁷ Nabais, 1997, p. 39

totalidade do objeto contemplado e é isto que causa o desprazer inicial deste tipo de sentimento. Já o sublime dinâmico é o sublime do poder, o sublime da potência que se manifesta quando nos encontramos diante de forças que nos ultrapassam, excedendo infinitamente nossas próprias forças, o que nos desperta um sentimento de prostração, de humilhação. No entanto, como característica geral do sublime, este desprazer causado inicialmente logo é seguido por um prazer muito intenso e elevado, sendo esta a sensação marcante da sublimidade.

O § 39 de *O Mundo como Vontade e Representação* é dedicado à diferença entre o belo e o sublime, sendo, portanto de enorme valia para nosso trabalho, já que neste podemos notar não só a imensa influência da estética kantiana no pensamento de Schopenhauer, bem como o texto que inspirou o jovem Nietzsche em sua primeira estética exposta em *O Nascimento da Tragédia*.

Ainda no § 39 de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer cita exemplos de situações que nos predispõe a contemplação da beleza e da sublimidade. Demonstrando que em muitas vezes o que existe é uma passagem do sentimento belo para a sensação de sublime, em seus mais variados graus.²⁸

Primeiramente, o filósofo nos convida a uma paisagem solitária, de horizonte ilimitado, céu sem nuvens, repleta árvores e plantas, somado ao silêncio profundo. Sem a presença de homens ou animais, nem mesmo o barulho da água corrente, ou seja, um lugar que convida a profunda solidão, o que favorece a contemplação estética por sua beleza e silêncio, causando uma predisposição à contemplação estética. Por outro lado, pode-se se entregar ao aborrecimento devido à facilidade ou a dificuldade de se aceitar a solidão. Tendo-se que, neste caso, se elevar acima deste sentimento para se alcançar o sentimento do sublime, ainda que num grau mais fraco.

Em seguida, Schopenhauer pede que imaginemos uma região sem plantas, inóspita, cheia de rochas, onde a natureza orgânica esteja ausente, o que causa no homem a insegurança diante de sua própria subsistência; A imagem de um deserto devastador que predispõe no homem uma situação de tragicidade. Somente se como puro sujeito do conhecimento este se elevar acima de sua própria personalidade é que o sublime poderá o

²⁸ Cf. Schopenhauer, 2005, p.274.

preencher como um êxtase, ao contrário do medo que poderia tomá-lo por completo.

O filósofo nos deixa ainda um exemplo mais elevado de sublime apresentando-nos outra situação onde a natureza se mostra muita mais ameaçadora. Tempestade, tormenta, um feixe de luz adentra pelas nuvens negras, rochedos imensos nos ameaçam e sufocam fechando o horizonte, a água furiosa borbulha por entre o deserto, podendo-se perceber o forte barulho do vento que luta por entre as ravinas. Neste momento o homem se sente um nada diante da força da natureza. Tendo de lutar contra si mesmo a fim de conseguir acessar as idéias e se manter no estado de contemplação estética. Este sentimento tão contrastante é que dá lugar ao sentimento do sublime.²⁹

Ao explicar os exemplos de sublime devemos salientar as emoções que este provoca em unísono no interior de cada sujeito. Em todos os casos podemos observar o esmagamento de nossa vontade individual, uma certa angústia produzida no sujeito, uma sensação de aniquilamento, de nadificação, que ameaça ao indivíduo, frente ao poder ou a grandiosidade de uma certa força da natureza ou mesmo produção humana de dimensão inimaginável. Diante destas sensações que nos causam desagrado, sentimos um desprazer inicial causado pela certeza de nossa pequenez diante de um universo de coisas que nos assustam, frente a nossa incapacidade de apreensão imediata destas realidades da natureza, ou mesmo de certas construções humanas monumentais. Somos tomados pela sensação de sublime, sentimento este que ultrapassa nossa individualidade e nos apresenta um prazer maior do que a sensação de pequenez, sentida, anteriormente, no homem.

Nas palavras de Schopenhauer: “[...] O sentimento do sublime, em resumo, provém aqui como em todo lugar de um contraste entre a insignificância e a escravidão do nosso eu individual, fenômeno da vontade, por um lado, e, por outro lado, a consciência do nosso ser como puro sujeito que conhece.”³⁰

Desta maneira, podemos entender que o indivíduo, no sublime, precisa lutar contra si mesmo, contra sua própria vontade, afim de alcançar

²⁹ Cf. Schopenhauer, 2001, § 39. p. 214, e 2005, mesmo parágrafo

³⁰ Idem. pág.217

as idéias, contemplando as essências, para usufruir do prazer gerado pela fusão entre sujeito e objeto, na condição de puro sujeito que conhece.

Nuno Nabais explica em sua obra *A metafísica do Trágico* que por mais que Schopenhauer declare o belo e o sublime como forma equivalentes no acesso ao “mundo das Idéias”, podendo entender no belo uma intensificação e ulterior suspensão do comprazimento no objeto, no sublime o que ocorre é a suspensão imediata do interesse face a hostilidade do objeto. Desta maneira, Nuno Nabais explica que os exemplos das experiências de sublime permitem que vejamos uma diferença fundamental entre o belo e o sublime. O sentimento de belo não excede a esfera das idéias, eleva-se das formas singulares belas à forma bela inteligível as quais estão manifestas no tempo e no espaço. No sentimento do sublime percebemos uma elevação para além do próprio indivíduo. Nas palavras de Nuno:

[...] a anulação violenta da minha individualidade é também a anulação da minha finitude e, portanto, a conversão metafísica do meu olhar. Eu descobro-me essencialmente fundido com o mundo. No sublime eu acedo à sabedoria dos Vedas, a esse sentimento de que somos um só com o mundo e pela sua infinitude não somos aniquilados, mas elevados. Por outras palavras, no sublime o que se dá é, não as idéias- objetivações da vontade-mas a vontade uma e eterna ela mesma. Na contemplação de um objeto colossal eu sou arrancado ao mundo empírico para aceder ao mundo como coisa-em-si.³¹

No livro III de *O Mundo como Vontade e representação* Schopenhauer apresenta uma hierarquia das artes a qual não abordaremos em sua integridade por não interessar diretamente ao nosso trabalho. Entretanto, vale ressaltar o lugar que este dá a tragédia e a música, já que seus pensamentos irão influenciar demasiadamente o pensamento do jovem Nietzsche.

Schopenhauer considera a tragédia como o mais elevado gênero poético levando em conta não só as dificuldades de sua execução, mas também o poder da impressão causada por ela, já que a tragédia demonstra o lado mais terrível da vida, suas dores, todos os sofrimentos que a humanidade pode passar representados na figura do herói. Neste sentido, o

³¹ Nabais, 1997, p. 50

filósofo entende que o conflito trágico traduz o conflito da Vontade com ela mesma.

Desta forma, o filósofo afirma que querer que a tragédia pratique o que entendemos como justiça poética significa desconhecer profundamente sua essência tanto no que diz respeito ao mundo transcendental da Vontade quanto ao mundo das representações ao qual todos nós estamos presos.

Desta maneira, Schopenhauer tem uma visão pessimista do mundo e da tragédia, na medida em que esta forma de arte expressa os infortúnios da humanidade diante da existência, sempre presa à necessidade de uma Vontade que só sabe querer, sentida no homem como incessante angústia, desejo latente, sofrimento gerado pela eterna insatisfação. Neste movimento, a tragédia expressa seu conflito consigo mesma seja na dimensão humana e porque não dizer, em todo o plano fenomênico. A tragédia é, então, reconhecida como o ápice da arte poética exatamente por retratar a essência da nossa visão de mundo: o lado mais terrível da vida, o sofrimento e a miséria humana, a vitória da maldade, a soberania do acaso, e a inevitável queda do justo e do inocente. O conflito da Vontade consigo mesma, essa vontade única que vive e reaparece em fenômenos que se combatem e se devoram.

Assim, de tanto sofrimento o indivíduo se enobrece atingindo um ponto onde o fenômeno do mundo não mais o ilude.

Neste sentido, na tragédia os heróis não expiam seus pecados individuais, mas sim o pecado original, a culpa pela existência.

A tragédia possui um alto grau de objetivação das Idéias, enquanto manifestações mediatas da Vontade, mais só a música expressa a vontade diretamente. A música apropriada a um espetáculo, como no caso da tragédia, é capaz de nos revelar o sentido mais profundo de cada acontecimento narrado, promovendo uma ilustração mais clara, mais exata do espetáculo permitindo que o espectador consiga acessar o sentido mais íntimo desta manifestação artística, fazendo com que este se identifique com o espetáculo através de sua identificação com as situações e personagens que aparecem ao longo da narrativa. Nas palavras de Schopenhauer³²:

O que distingue a música das outras artes é que ela não é uma reprodução do fenômeno, ou melhor dizendo, da objetividade adequada da Vontade; ela exprime

³² Schopenhauer, 2001, § 52, p.276.

o que há de metafísica, a coisa em si de cada fenômeno..Conseqüente, o mundo pode chamar-se tanto uma encarnação da música como um encarnação da Vontade.

Desta forma, podemos afirmar que a música contém o núcleo íntimo que precede toda forma, “O coração das coisas”. Através da música podemos compreender, ainda que aos poucos, o que é a Vontade . Valendo, assim, o tracadilho que nos permitiria afirmar que se o mundo é Vontade e representação, o mundo não passa de uma grande sinfonia musical, onde cada nota possui sua representação no mundo fenomênico, ainda que nem a Vontade, nem a música precisem de nosso mundo para sobreviver.

Nietzsche a nova dupla estética da modernidade

A questão do sublime no pensamento de Nietzsche é abordada no § 7 de *O Nascimento da tragédia* que a relaciona com a própria tragédia ao entender o coro satírico do ditirambo como o ato salvador da arte grega. Segundo Nietzsche, a arte trágica tem o poder de transformar os sentimentos de horror e aversão, diante do absurdo da existência, em representações, com as quais é possível viver: o sublime enquanto “domesticação artística do horrível” e o cômico, enquanto “descarga artística da náusea do absurdo”³³. Assim, a tragédia se encontra no centro de uma visão afirmativa da arte e da existência, no pensamento nietzschiano, pois é exatamente pela “transfiguração” de sua matéria sombria e dolorosa que o homem pode considerá-la um estimulante da vida, através da aparência estética³⁴.

Nietzsche apresenta a idéia de um uno-primorial, que traz em si o conflito de dois impulsos artísticos da natureza (apolíneo/dionisíaco), os quais, em sua eterna contradição, necessitam se manifestar na aparência fenomenal. Apolo, em seu sentido metafísico, é o princípio de individuação, enquanto princípio de ordenação e conformação da realidade, que distingue e determina as formas individuais, Apolo é então a própria representação do princípio de individuação, anteriormente explicado por Schopenhauer, princípio este esteticamente associado à beleza, à sensação de calma e à confiança gerada pela contemplação das belas formas. Dionísio, por sua vez, é o nome grego para o êxtase, o deus do caos, da desmedida, do fluxo da

³³ Cf. Nietzsche, 1992, p. 56.

³⁴ Cf. Brum,1998, p. 101.

vida, da música, da dissolução ante a individuação. Ao descrever o fenômeno dionisíaco, Nietzsche fala de uma experiência que nos parece seguir os mesmos “moldes” da experiência do sublime, já que transforma o terror (sentimento de desprazer sentido pela ruptura do princípio de individuação) em embriaguez e êxtase - gerando um sentimento de prazer que emerge da ruptura da individuação e da unificação com a natureza³⁵. Na embriaguez, o processo pelo qual a vontade satisfaz seus impulsos artísticos é o inverso do movimento de produção das aparências. Com o colapso do “principium individuationis”, pela intensificação das emoções dionisíacas, tudo volta ao seu ponto de origem, à unidade primordial. Este processo de reunificação com a natureza gera um prazer supremo, que é sentido como um delicioso êxtase, que ascende do ser mais íntimo do homem e da própria natureza³⁶.

Essa possibilidade de “redenção da vontade pela aparência”, em que toda dor e sofrimento do mundo são revertidos numa bela aparência, onde a vontade se redime nela mesma, é de suma importância para nossa pesquisa, não só pela originalidade que garante à estética nietzschiana como pelo fato de servir como fundamento das idéias do jovem pensador sobre o sublime e o trágico, permitindo que este desenvolva uma interpretação da tragédia compromissada com a afirmação e aceitação da vida.

Em *Ecce Homo*, obra em que o pensador reapresenta sua obra destacando aquilo que é mais importante em seu pensamento, amarrando sua filosofia, deixando um caminho mais seguro para seus interpretes, Nietzsche apresenta *O nascimento da tragédia*, sua obra de juventude em oposição ao pessimismo schopenhaueriano. Segundo ele, a tragédia é a prova precisa de que os gregos não eram pessimistas. Nietzsche se refere a ela como uma psicologia que revela, através do símbolo do dionisíaco, o extremo limite da afirmação. Desta maneira, é através do dionisíaco que podemos compreender a essência do trágico, enquanto transmutação da dor em alegria, afirmação incondicional da vida diante de toda dor e sofrimento.

Em o Nascimento da tragédia Nietzsche apresenta a ópera de Wagner como um renascimento da tragédia grega, sendo a tragédia, na

³⁵ Cf. Nietzsche, 1992, p. 30.

³⁶ Idem, p..30-31, 34.

visão nietzschiana, fruto da harmonia dos impulsos apolíneos e dionisíacos, respectivamente o equilíbrio entre a beleza e a sublimidade, na medida em que o impulso apolíneo corresponde a beleza e o dionisíaco ao experiência sublime.

Assim, a tragédia grega guarda em sua forma e estrutura tanto poética quanto cênica o elemento apolíneo e na música que transforma o herói trágico em mito na hora de sua morte, gerando o consolo metafísico de que “a vida apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” apresentando por meio desta transmutação de sentimentos que geram a aceitação da finitude humana seu elemento sublime, o seu caráter dionisíaco.

Desta maneira, podemos afirmar que em Nietzsche o sentimento trágico de transformação de todo o sofrimento e dor em uma bela aparência, logo, a transmutação da dor em prazer supremo; o consolo metafísico oferecido pela arte, de que a vida em seu fundo mais íntimo é alegria e que esta deve ser afirmada mesmo nos momentos de dor. Entendendo que a vida em sua plenitude é trágica diante da morte certa de todo ser vivente, mas nem por isso deve ser vivida com a tristeza de um condenado e sim com a afirmação, com a força de um herói trágico, com a alegria sublime que a arte trágica nos oferece ao justificar a existência.

O sentimento do sublime em Nietzsche está em relação direta com o sentimento do dionisíaco e com a música, desde Schopenhauer que a entende como manifestação direta da Vontade, expressão do em-si do mundo, para ele, mesmo que não houvesse mundo haveria música, pois a música não precisa do mundo para existir. Nisto o jovem Nietzsche abraça as idéias de seu precursor. A grande diferença está na forma pela qual o jovem filósofo entende a tragédia, que ao contrário da visão schopenhaueriana não é somente uma interpretação dos infortúnios de existência humana, para Nietzsche é o trágico que interessa, a capacidade metafísica de rerepresentar a vida ao homem, afirmando a existência mesmo na dor possibilitando por meio da arte trágica uma metafísica do sublime que nada mais é que a capacidade salvadora oferecida pela arte dionisíaca, logo, arte sublime, de transformar o homem numa completa aceitação da vida na sua integridade, unindo com sua estética, arte e vida.

Finalizando, se levarmos em consideração o caráter metafísico da primeira estética nietzschiana, a qual expressa (através da união entre o devir

dionisíaco da vontade e a perfeição apolínea da individuação) o próprio modo de justificação da existência; se observarmos essa capacidade de transfiguração, tão própria do pensamento nietzschiano, de transformar, por meio da arte, todos os pensamentos de horror e absurdo frente à existência em representações com as quais podemos viver (sublime e cômico), não poderíamos entender que Nietzsche apresenta, em sua primeira estética, uma “metafísica do sublime”?

Referências

- ALLISON, Henri E. *El idealismo transcendental de Kant: una interpretación e defensa*. Barcelona: Anthropos, México, 1992
- ANDLER, Charles. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1958.
- BARBAS, Helena. *O sublime e o belo: de Longino a Edmund Burke*. Universidade de Nova Lisboa: Portugal, 2006.
- BARBOZA, Jair. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
- BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. “Visões do sublime: de Kant a Lyotard”. In: *Kant - crítica a modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobianszky. São Paulo: UNICAMP, Papiros, 1993.
- CASANOVA, Marco Antônio. *O instante extraordinário: vida, história, valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1985.
- _____. *Nietzsche*. Lisboa, Edições 70, s/d.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione, 1993.
- _____. “Música e tragédia no pensamento de Nietzsche”. In: *Cadernos de Memória Cultural* 3, vol. I, n03, p. 1-80, outubro 1997/março 1998, p.58.
- FOGEL, Gilvan. *Nietzsche e a arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

FEITOSA, Charles, BARRENECHEA, Miguel.organizadores. *Assim Falou Nietzsche II. Memória, Tragédia e Cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Presença, 1983.

GEISENHANSLÜKE, Achim, *Le sublime chez Nietzsche*. L'Harmattan, 2000.

HAAR, Michael. "La rupture initiale de Nietzsche avec Schopenhauer".In: Schopenhauer et la force du pessimisme. Mônaco: Éditions du Rocher, 1998.

JANZ, Curt Paul. *Nietzsche biografia*. Paris: Gallimard, 1984.

KANT, IMMANUEL. *Crítica da faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Uno Baldur Moosburger. São Paulo: Abril, 1983.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime / ensaio sobre as doenças mentais*. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas, São Paulo: Papiros, 1993.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papiros, 1991.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006

MAGNUS, Bernd e Higgins, Kathleen Marie. *The Cambridge Companion to Nietzsche*. London: Cambridge University Press, 1996.

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

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca e outros textos de juventude*. Trad. Maria Cristina dos Santos e Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Rio de Janeiro: DP&A - no prelo.

_____. *Ecce Homo - Como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ “Escritos preparatorios de El nacimiento de la tragedia”. In: *El nacimiento de la tragedia – o Grecia y el pessimismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

_____ *La naissance de la tragédie - fragments posthumes aulomneprintemps* 1872. Trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. “Oeuvres Philosophiques Completes 1”. Paris: Gallimard, 1977.

_____ *Oeuvres philosophiques completes*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Mortinari. 14 vols. Paris: Gallimard, 1976.

_____ *O nascimento da tragédia*. Trad. 1. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira de Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

NUNES, Benedito. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer - Decifrando o enigma do mundo*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris: vrin, 1980.

PHILONENKO, Alexis. *Nietzsche, le rire et le tragique*. Paris: Le Livre de Poche, 1995.

ROSSET, Clément. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris, Quadrige, PUF, 1986.

SALLIS, John. *Crossings - Nietzsche and the space of tragedy*. London: The University of Chicago Press, 1991.

SILK, M.S. e STERN, I.P. *Nietzsche on tragedy*. London: Cambridge University Press, 1981.

SCHOPENHAUER Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001

SCHOPENHAUER, *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Rodrigues, Unesp, 2005.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Vol. I. 8ª ed., R.J, Empresa Literária Fluminense, 1891.