

A ética trágica de Schopenhauer

Theo Machado Fellows

Mestre em Filosofia pelo PPGF/UFRJ

RESUMO: Nosso objetivo, neste artigo, é lançar um olhar sobre a singular interpretação que Schopenhauer empreende acerca da tragédia e compreender como esta interpretação está diretamente associada ao modelo ético proposto em sua principal obra, *O mundo como vontade e como representação*, a ponto de podermos dizer que a ética schopenhaueriana é, em última análise, uma ética trágica. Para chegarmos à interpretação schopenhaueriana, no entanto, teremos que mapear, de modo sucinto, o percurso que leva à apropriação da tragédia pela filosofia, para então chegarmos à leitura de Schopenhauer.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; tragédia; ética.

ABSTRACT: This article pretends to show the link between Schopenhauer's interpretation over tragedy and his ethical project, as developed in his masterpiece *The world as Will and Representation*. Before that, the essay shows the many interpretations of greek and modern tragedy, that leads to Schopenhauer's singular point of view. Our idea is that, in the image of the tragic hero, as thought by Schopenhauer, we can also see an ethical model.

KEYWORDS: Aesthetics; tragedy; ethics.

Desde a expulsão dos poetas da cidade ideal, feita por Platão no livro X de sua *República*, podemos falar de uma tensão entre a filosofia e a tragédia. Sempre que a arte dos tragediógrafos é mencionada em seus diálogos, Platão é bastante claro em sua opinião de que a mimese proposta pela tragédia, longe de dar acesso a qualquer conhecimento superior, antes afasta o homem do conhecimento das ideias perfeitas. A inadequação da tragédia ao modelo de *paideia* que Platão quer instituir na pólis grega diz respeito, basicamente, a dois “defeitos” da tragédia.

Em primeiro lugar, a própria questão da mimese, a imitação, que, como dirá Aristóteles dois séculos mais tarde, é o fundamento da tragédia. Esta imitação, sustenta o “personagem” Sócrates no livro X, é uma cópia imperfeita dos objetos empíricos que, por sua vez, copiam os objetos perfeitos que são as ideias. Ou seja, em vez de aproximar o homem da verdade, a tragédia afasta-o ainda mais. A filosofia, julga Platão, é, por sua vez, a única via capaz de operar no sentido oposto, i.e., dos objetos empíricos em direção às ideias. Inaugura-se assim, em Platão, uma desvalorização da arte em relação à filosofia:

enquanto a última conduz o homem ao conhecimento do uno, do indiviso, a primeira o conduz sempre ao múltiplo. Com seus simulacros, ela é uma eterna criadora de diferenças.

Em segundo lugar, Platão condena, para além da questão da mimese, a ambiguidade que caracteriza o discurso da tragédia. Como mostra Jean-Pierre Vernant em seu brilhante ensaio sobre o *Édipo Rei*¹, toda a estrutura da tragédia é permeada pela ambiguidade e pelo paradoxo. No *Édipo Rei*, que é, sem sombra de dúvida, a mais comentada de todas as tragédias gregas ao longo da História, os versos colocados por Sófocles na boca de seus personagens estão sempre atravessados por múltiplos significados que, ao invés de orientar o espectador rumo a um conhecimento unívoco do ser, como sonhava Platão em sua *República*, apontam antes para um amplo espectro de significados, chegando até o paradoxo: salvador e destruidor da *pólis*, marido e filho ao mesmo tempo, criminoso e investigador, o Édipo de Sófocles é, propriamente, o antimodelo do que Platão está disposto a aceitar como arte autêntica.

Os séculos que se seguem parecem decretar a vitória – ao menos parcial – do platonismo sobre a arte. A *Poética* de Aristóteles, escrita no século III a.c., na qual o pensador estagirita concede um valor filosófico à poesia, passará, como se sabe, quase despercebida pelo Ocidente, até a Idade Média, quando, graças à sua preservação por parte dos copistas árabes, ela é “devolvida” à Europa. A doutrina escolástica, por sua vez, responsável por assimilar a filosofia platônica e construir as bases da filosofia ocidental, será taxativa: o teatro é uma arte demoníaca, divertimento fútil das massas que, sob condição alguma, pode ser encarado com seriedade.

Com a Renascença, e a redescoberta e releitura dos clássicos, a tragédia recupera sua dignidade. A partir do século XVII, as traduções e reedições da *Poética*, sempre acompanhadas por comentários dos mais diversos, vão, aos poucos, construindo um campo de discussão em torno dos tópicos abordados por Aristóteles. Na Itália e na França, que lideram estas discussões num primeiro momento, a ênfase recairá sempre nas discussões formais. Os eruditos franceses, sobretudo, farão das observações aristotélicas um manual de composição de tragédias. A rica produção dramaturgica da época, na qual se destacam Jean Racine e Pierre Corneille, é toda guiada por um classicismo dos mais rígidos: todos os desvios da “norma” aristotélica são temas para longas querelas. Corneille, menos

¹ Cf. o ensaio “Tensões e ambiguidades na tragédia grega”, presente na coletânea de ensaios *Mito e tragédia na Grécia Antiga*.

subserviente do que seus compatriotas, será centro de algumas delas. Entretanto, o que importa ressaltar, para chegarmos ao nosso tema, é que, em nenhum momento, as discussões sobre a tragédia, na França e na Itália neoclássicas, se afastarão das questões formais para contemplar temas da filosofia.

É somente quando chega à Alemanha que a tragédia passa a receber outro tratamento. Preocupado com a consolidação de um teatro nacional, o que significa, em outras palavras, estabelecer uma defesa contra a invasão cultural francesa – que, poucas décadas depois, será também territorial –, Lessing lança em solo alemão as sementes de uma discussão cujas ramificações, como veremos, chegarão até a filosofia. O responsável por este desvio é Schiller que, apoiado nas observações tecidas na *Dramaturgia de Hamburgo* – obra escrita por Lessing, durante o período em que acompanha o desenvolvimento da arte teatral na Alemanha –, desenvolverá a primeira leitura propriamente filosófica do fenômeno trágico.

O que Schiller percebe, indo além das pretensões de Lessing, é que o teatro, além de cumprir sua função na construção de uma identidade nacional para a Alemanha, na época ainda fragmentada em ducados e principados, poderia igualmente servir como uma instituição moral, moldando não só uma identidade nacional, mas também construindo um espírito cívico ideal nos cidadãos-espectadores. O que não significa, de modo algum, substituir os preceitos aristotélicos por qualquer modelo pedagógico. Para Schiller, por detrás das fórmulas da *Poética*, entrevê-se um conhecimento moral do qual a tragédia é portadora. A partir desta descoberta, entramos propriamente no domínio da filosofia.

Ao falar de preceitos morais, a referência de Schiller é, naturalmente, Kant. Quando este último, na sua *Crítica da Razão Pura*, estabelece a separação entre a razão humana e a natureza, cabe à primeira, em seu uso suprassensível, postular para si uma moral capaz de regular as ações humanas. Mesmo a tragédia não sendo, em nenhum momento, abordada pelas críticas kantianas, o divórcio entre o homem e a natureza já assinala uma condição trágica, que será tema de análise para um largo segmento da filosofia pós-kantiana. Dentro deste segmento, o precursor é, precisamente, Schiller².

² Peter Szondi, ao que parece, prefere colocar Schelling como precursor de uma filosofia do trágico, como afirma em seu *Ensaio sobre o trágico*. A opinião de Roberto Machado de que, mesmo não se tratando de um pensamento ontológico, é uma abordagem filosófica que está presente nos ensaios de Schiller, nos parece mais apropriada.

Partindo do conceito de sublime dinâmico, elaborado por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Schiller encontra uma chave para a compreensão do fenômeno trágico. O sublime dinâmico, tal qual o descreve Kant, é um sentimento de ordem subjetiva – ou seja, que se encontra no ânimo de quem contempla – que é percebido quando o sujeito se depara com uma força natural que, em sua potência destrutiva, se afirma como ameaça ao seu corpo sensível. O desprazer causado por esta ameaça, contudo, é prontamente substituído por um prazer proveniente da descoberta de uma razão suprassensível que se coloca acima da ameaça sensível, o que permite a Kant falar de um “prazer negativo” oriundo do sentimento do sublime.

A Schiller coube transpor esta ideia para a arte, já que, quando fala sobre o sublime, Kant não consegue admiti-lo fora da contemplação da natureza. Com esta aplicação da estética kantiana à tragédia, nasce o que se convencionará chamar de filosofia do trágico. Embora, em Schiller, os temas da *Poética* aristotélica, tais como os sentimentos de piedade e terror causados pela representação, ainda estejam em pauta, a discussão assume outro patamar. Ao interpretar o mecanismo trágico como um triunfo da razão sobre a sensibilidade, Schiller pretende associar a tragédia a um conteúdo moral. O que não significa, para ele, que a função moralizante seja o princípio da arte trágica. Nada é mais contrário às suas pretensões do que transformar o palco em mera aula de civismo. Para Schiller, o ensinamento moral já está naturalmente inserido em toda tragédia bem realizada, a partir do momento em que sua função é proporcionar no espectador o sentimento do sublime. Ao contemplar o conflito encenado pela arte trágica, no qual se opõem a natureza sensível do herói e sua razão, com o necessário triunfo da segunda, o espectador é incitado a também renunciar aos impulsos cegos da paixão – que aqui é colocada como equivalente do *pathos* aristotélico – e deixar-se guiar pela razão. Schiller, contudo, não é tão radical quanto os neoclassicistas franceses que defendiam a purgação [*kathársis*] de todas as paixões pela tragédia, ou Kant que defende, na *Crítica da Razão Prática*, a rejeição de toda inclinação sensível, em nome da ação moral. Acompanhando Lessing, a *kathársis*, para Schiller, é antes uma correção das paixões realizada, paralelamente, no herói e no espectador. Alcançado este objetivo, a educação estética do homem, que será tema de uma de suas principais obras, estará prontamente realizada. Por uma questão de adequação a estes propósitos, Schiller colocará as tragédias modernas – e inclusive escreverá as suas –

acima das antigas, por entender que, nas tragédias gregas, o excessivo espaço concedido à ação do acaso impossibilita a aplicação de seu modelo trágico.

Vimos, portanto, como Schiller se apropria da estética kantiana para elaborar seu discurso sobre o trágico, utilizando o conceito do sublime dinâmico para identificar a luta travada entre a razão e a sensibilidade no interior do herói trágico. Esta separação, como também foi mencionado, é estabelecida por Kant na *Crítica da Razão Pura*, que terá importância central para a filosofia do trágico. Precisaremos, contudo, aprofundar esta última relação para compreendermos a transição da filosofia moral de Schiller para a ontologia do trágico, que surgirá com Schelling.

No cerne do projeto crítico kantiano, encontra-se a impossibilidade, por parte do conhecimento humano, de atingir o absoluto. Kant, contudo, não pretende decretar a morte da metafísica; seu propósito é exatamente o contrário. Ao evidenciar os enganos pelos quais a metafísica se cristalizou na forma do dogmatismo, Kant pretende, através de uma radical revolução epistemológica, encontrar para a metafísica a sua verdadeira destinação. Como isto é possível? Em primeiro lugar, Kant mostra, na *Crítica da Razão Pura*, que o homem só pode conhecer efetivamente os objetos que lhe são apresentados à intuição. Ou seja, ideias como Deus e a alma, objetos centrais da metafísica clássica, têm de ser descartadas de toda teoria do conhecimento, visto não poderem ser conhecidas pela intuição. O homem, no entanto, possui em si uma faculdade suprassensível, que é a razão. Esta é, propriamente, a faculdade das ideias, tais como Deus, a alma e a imortalidade, que não se reportam – ao menos não diretamente – à objetos da experiência sensível. Resumindo: para Kant, se não é possível conhecer Deus e a alma, é possível, contudo, pensá-los através da razão. A metafísica, deste modo, terá de migrar do campo da teoria do conhecimento para este domínio subjetivo da razão humana, preocupando-se não mais com a prova empírica da existência de seus objetos, mas sim com a ação moral do indivíduo. Com isto, podemos dizer que a metafísica kantiana é, antes de tudo, uma metafísica da liberdade. É deste ponto que nasce a filosofia que Kant denominará prática, que é relativa à liberdade e à ação humana.

A interpretação do fenômeno trágico feita por Schiller será, como foi exposto, uma aplicação destes preceitos – embora com algumas suaves discordâncias – à tragédia. Para Schiller, o conflito trágico tem lugar no interior do sujeito. O homem, este “cidadão de dois

mundos”, conforme sua célebre expressão, está cindido entre a filiação à Natureza e sua liberdade enquanto ser racional. A boa tragédia, para Schiller, será aquela que apresentar o triunfo da liberdade, servindo de demonstração do caráter sublime, exemplo para os espectadores.

Esta concordância entre a filosofia do trágico e a filosofia kantiana será, entretanto, rompida pelo idealismo especulativo. Schelling será o primeiro, dentre os filósofos que se dedicaram ao estudo da tragédia, a questionar a interpretação schilleriana, que restringe o campo de batalha do conflito trágico às fronteiras da subjetividade humana. Não é, para Schelling, somente enquanto inclinação sensível que a Natureza se apresenta nesta luta. Há – e esta será a bandeira do idealismo pós-kantiano – uma potência objetiva, fora do sujeito, com a qual o herói trava o seu combate. A última de suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, nas quais, segundo Szondi, é apresentada a primeira leitura especulativa do fenômeno trágico, ilustra bem este ponto de vista:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse *punido*, era um *reconhecimento da liberdade humana, uma honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também tamanha humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar – mesmo pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é *livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda da sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. – Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa

mesma liberdade e sucumbir fazendo uma declaração de vontade livre³.

Mais do que uma questão dramaturgica, esta constatação representa uma objeção ao idealismo transcendental de Kant. A principal aspiração da filosofia de Schelling, que o acompanhará por suas diversas fases, é a de encontrar um elo entre a necessidade, domínio da natureza, e a liberdade, domínio da razão humana. Enquanto a interpretação schilleriana pretende utilizar a tragédia para ratificar a filosofia prática kantiana, a leitura de Schelling quer, como bem observa Jacques Taminiaux em seu livro *Le théâtre des philosophes*, ler as tragédias gregas como “documentos ontológicos”. A questão da liberdade, neste contexto, assume outro patamar: ela não é mais uma sujeição das inclinações sensíveis à razão, no interior do sujeito, mas sim um enfrentamento entre o herói e o destino, o *fatum* como potência objetiva. Do campo da ação moral, portanto, Schelling conduz o embate trágico para o plano ontológico. Desta forma, ele, de um só golpe, confere à arte um papel metafísico e destitui a tragédia de seu papel pedagógico. O conflito metafísico, que Schelling entrevê na tragédia, não poderá, assim sendo, servir de exemplo para o cidadão-espectador. De fato, a representação teatral da tragédia não será um tema extensivamente explorado por Schelling. Embora o aborde, posteriormente, em suas *Lições sobre Filosofia da Arte* – retomando, para isto, muitas das formulações de Schiller – a tragédia jamais representará, para Schelling, a instituição moral que nela buscou Schiller. Ainda nas *Cartas*, vemos uma clara rejeição do intuito schilleriano de encontrar exemplos morais na tragédia:

Mas tal luta [o conflito entre necessidade e liberdade, personificado pelo herói trágico] também só é pensável em função da arte trágica: *não poderia tornar-se um sistema do agir*, já porque um tal sistema pressuporia uma raça de titãs e, sem essa pressuposição, redundaria, sem dúvida, na maior ruína para a humanidade⁴.

A visão do idealismo especulativo sobre a tragédia, que virá a ser desenvolvida a partir desta obra, deixa, *grosso modo*, de enxergar o herói trágico como exemplo, para apresentá-lo como símbolo. Expliquemos melhor esta ideia.

³ SCHELLING, “Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo”, In: *Obras escolhidas*, p. 34.

⁴ Idem, p. 35, grifo nosso.

As aspirações de Schelling, ao confrontar, em suas primeiras obras, os fundamentos do dogmatismo e do criticismo, têm como meta encontrar um ponto de interseção entre necessidade e liberdade. No dogmatismo, para Schelling, o homem entrega-se em total passividade, e o objeto é tudo. No criticismo, por sua vez, o sujeito afirma-se como soberano diante de seu objeto: só o que o Eu conhece pode ser objeto da filosofia. A possibilidade de superação desta oposição será, contudo, mais uma vez inspirada por Kant: ao tratar, na *Crítica da Razão Pura*, do papel da faculdade de intuição, Kant é enfático ao afirmar a impossibilidade, para a intuição humana, de conhecer as coisas-em-si, o que é a causa da separação entre o conhecimento e a natureza em sua filosofia. Uma intuição não-sensível que fosse capaz de apreender os objetos em sua realidade absoluta teria de ser uma intuição intelectual, capaz de transpor a ponte entre o homem e a natureza, e à qual Kant não está disposto a admitir a possibilidade. Saltando sobre esta interdição kantiana, os idealistas julgam encontrar um símbolo da intuição intelectual precisamente na tragédia. Em suma, a tragédia, na visão do idealismo especulativo, é uma intuição estética do absoluto. Enquanto mimese, ela deixa de ser imitação de ações humanas, como postulava Aristóteles – e como sustentava Schiller –, para representar o próprio absoluto em sua cisão, na forma de sujeito e objeto, e na reconciliação deste conflito.

Rejeitando as teses do idealismo especulativo, Arthur Schopenhauer será uma voz dissonante – embora pouco ouvida – em sua época. Apesar de declarar sua filiação às mesmas fontes que alimentaram tanto Schiller quanto Schelling, a saber, o criticismo de Kant, Schopenhauer vai seguir caminhos bem distintos em sua filosofia. Refutando a dialética especulativa, Schopenhauer vai operar um retorno ao idealismo transcendental de Kant e, a partir daí, propor novas saídas para o impasse legado pela filosofia kantiana ao pensamento moderno. As duas primeiras frases de sua principal obra, *O mundo como vontade e como representação*, já introduzem com clareza as bases de sua filosofia: “‘O mundo é a minha representação’. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata.”⁵ Tal como os idealistas, Schopenhauer rompe com a distinção sujeito-objeto, pleiteando uma essência comum a ambos – no seu caso, a vontade. O homem e os objetos que o circundam não são, portanto, senão manifestações em graus diferentes da mesma vontade, que é a

⁵ MVR I, § 1, p. 43.

essência de toda existência. A partir daí, no entanto, a filosofia schopenhaueriana afasta-se de forma contundente do idealismo de Fichte, Schelling e Hegel.

O ponto de divergência encontra-se no papel conferido à razão pelos idealistas, papel este que será questionado por Schopenhauer. Enquanto Schiller e Schelling, mesmo partindo de leituras diferentes da filosofia kantiana, afirmavam a primazia da razão, fosse como guia para o agir moral (Schiller), fosse como guia para o conhecimento do absoluto (Schelling), Schopenhauer é categórico ao afirmar que a vontade, essência do mundo, só pode agir de forma cega e irracional. O engano dos idealistas, em sua visão, foi querer submeter a vontade aos moldes da razão, quando a subordinação correta seria a inversa. Não é, deste modo, a razão que possibilita o conhecimento da vontade, mas, sim, o conhecimento da vontade que possibilita ao homem compreender sua própria razão. Assim sendo, qual é ponto de partida para que o homem, segundo Schopenhauer, conheça a vontade em sua essência? A intuição sensível é a resposta. Tudo o que há no mundo, como vimos na frase que abre sua principal obra, é uma representação da vontade. Por que, então, Schopenhauer se refere à representação como “minha”? A vontade, que está por detrás de todas as representações, é a mesma que habita o ânimo humano. O corpo humano não é senão a vontade tornada objeto. O parágrafo 18 de *O mundo como vontade e representação* define bem esta ideia:

[...] o que como representação intuitiva denomino meu corpo, por outro lado denomino minha vontade, visto que estou consciente dele de maneira completamente diferente, não compatível com nenhuma outra; ou, meu corpo é a OBJETIDADE da minha vontade; ou, abstraindo-se o fato de que meu corpo é minha representação, ele é apenas minha vontade⁶.

A eterna insaciedade humana, que atira eternamente o sujeito em direção a novos objetos, não é, portanto, senão uma manifestação da mesma vontade que está por trás do crescimento das plantas, do movimento das marés ou da migração dos pássaros. O homem, contudo, é o único que pode ter consciência de sua ação. Assim sendo, ele é o único que pode se colocar fora da ação desta, no momento em consegue suprimir sua própria individualidade e contemplar o mundo com os olhos da própria vontade. E uma das formas de se alcançar este estado de contemplação, para Schopenhauer, é a arte.

⁶ Idem, § 18, p. 160.

Tanto a metafísica racional quanto o conhecimento científico não podem conhecer a vontade em seus graus mais elevados, posto que eles pretendem descobrir pela razão algo que se eleva acima dela. Por mais que se estude o crescimento e desenvolvimento de uma planta, a força que faz germinar a semente e que impulsiona o brotar dos seus ramos permanecerá sempre um mistério. A ciência só pode explicar o como, mas jamais dará o porquê, limitando-se a uma etiologia que nunca chega às causas primeiras. Esta causa primeira é a vontade universal, que a arte permite contemplar, a partir do momento em que permite a contemplação das ideias. Este último termo, afirma o próprio Schopenhauer, é retirado de Platão, embora seu emprego seja claramente subvertido. Enquanto, para Platão, a arte afastava o homem das ideias, por criar simulacros de terceiro grau destas, para Schopenhauer, é a arte que permite sua contemplação. Esta arte, contudo, terá, naturalmente, de ser realizada por um artista despido de suas próprias inclinações. Não poderá permitir a contemplação das ideias uma obra artística que busque apenas o agradável e excite os desejos daquele que a contempla, tal como a pintura de belas mulheres ou de alimentos saborosos. Apoiando-se na estética kantiana, Schopenhauer defende uma arte desinteressada, pois somente despido de sua própria vontade de vida [*Willen zum Leben*], agente da vontade que impele sempre o homem a novos desejos, pode este encontrar a contemplação da vontade em sua essência. Enquanto se entrega ao movimento de sua vontade de vida, jamais poderá o homem abdicar de sua individualidade e, deste modo, tornar-se o que Schopenhauer chama de “sujeito puro do conhecimento”.

Podemos ver que Schopenhauer defende, em sua apropriação da estética kantiana, um conceito de belo, análogo ao desenvolvido na *Crítica da faculdade do juízo*. Naturalmente, a adequação que provoca este sentimento, em Schopenhauer, vai além da mera conformidade a fins sem fins [*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*], como em Kant, associando-se a uma conformidade às ideias, grau mais elevado de objetivação da vontade. O conceito de sublime, em Schopenhauer, também é bastante análogo ao desenvolvido por Kant e, assim como acontece nos ensaios de Schiller, ele é transportado para uma análise do fenômeno trágico. Contudo, uma grande diferença separa a interpretação schopenhaueriana das formuladas por Schiller e Schelling.

Em toda a tradição que, desde Schiller, lançou um olhar filosófico sobre a tragédia, podemos dizer que – à exceção do Hölderlin das *Observações*, que ainda levará mais de um

século para receber a merecida atenção – toda a filosofia do trágico é marcada por um olhar otimista em torno da dialética trágica. Schiller com o triunfo da razão, Schelling com a intuição intelectual do absoluto: as interpretações que dominaram a filosofia do trágico até Schopenhauer buscaram converter o caráter negativo do sacrifício do herói em valores positivos e suprassensíveis, que seriam afirmados no sucumbir do corpo sensível. Ora, a filosofia schopenhaueriana rompe com o primado da razão, afirmando a intuição sensível – e não a intelectual, como defende Schelling – como via privilegiada para o conhecimento. O sacrifício do herói trágico, desta forma, assumirá antes um caráter pessimista: o que a tragédia afirma, portanto, não é o triunfo da razão ou do espírito absoluto. A tragédia, de acordo com a interpretação schopenhaueriana, afirma a pobreza da existência.

“O sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma.”⁷ Submetido à ação cega da vontade, a existência humana, seja ela a de um herói trágico ou de um homem comum, estará sempre fadada ao sofrimento. Mesmo que os impulsos de seu querer-viver sejam momentaneamente satisfeitos, a satisfação rapidamente dará lugar a um novo desejo. Este jogo perpétuo da vontade humana, sempre a manter o homem entre o sofrimento pela não satisfação do desejo e o tédio pela ausência de motivações, só pode ser quebrado no momento em que o homem nega a própria vontade. Este será o tema do último dos quatro livros que compõem *O mundo como vontade e como representação*, mas, como se pode ver, esta ideia já é desenvolvida na concepção de trágico esboçada por Schopenhauer no terceiro livro.

Apesar de iniciar suas reflexões sobre o trágico com uma análise dos componentes da tragédia, esta certamente tem um papel meramente acessório em sua compreensão do fenômeno trágico. O fundamental, que nos interessa aqui ressaltar, dentro de sua concepção do trágico é a elaboração de uma visão trágica da existência, algo inédito, se analisarmos a trajetória que vai dos ensaios de Schiller até *O mundo como vontade e como representação*. Vimos como o idealismo de Schelling fez do herói uma metáfora do movimento do espírito absoluto, o que não permitia que um modelo ético fosse subsumido em sua ação. Para Schiller, por sua vez, o herói trágico é um modelo para o espectador, mas, exatamente, por possuir um caráter diferenciado ou, nos seus termos, um caráter sublime. O herói trágico

⁷ Idem, §51, p. 334.

schilleriano é aquele capaz de curvar suas inclinações sensíveis à ação positiva da razão, no que deve ser seguido em seu gesto pelo espectador.

Para Schopenhauer, no entanto, a atitude que nos permite compreender a ação do herói trágico é, acima de tudo, a resignação. A mesma atitude que, diga-se de passagem, é a chave de toda a sua concepção ética. O que em Schiller era sujeição à razão em nome de uma moral superior, para Schopenhauer será a consciência de que a existência não merece ser vivida. A razão, neste contexto, não está de modo algum acima da jurisdição da vontade; muito pelo contrário, ela é apenas mais uma de suas manifestações. Com isto, a única saída para o homem, seja na tragédia ou na vida, é resignar-se perante a vontade e, deste modo, negá-la. A indistinção entre o contexto da tragédia e a vida baseia-se no fato de que, para Schopenhauer, ambas apresentam a objetividade da mesma vontade. Não é possível falar da arte como representação [*Vorstellung*] da vida, em Schopenhauer, posto que, em sua filosofia, a própria vida já é uma representação da vontade, tal como o é a arte. Curiosamente, uma das tragédias mencionadas por Schopenhauer é precisamente *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, célebre dramaturgo do barroco espanhol que, nesta peça, faz um belo retrato das tensões entre a existência real e o universo dos sonhos e da arte, tema comum do teatro barroco espanhol. Citando os famosos versos do príncipe Segismundo, Schopenhauer aponta a falta de todo herói, a sua *hýbris*: “*Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido.*”

Temos, portanto, duas abordagens filosóficas da tragédia, antes de Schopenhauer: a moral, proposta por Schiller e ainda amparada na tradição da poética aristotélica, que pretende fazer do teatro, segundo palavras do próprio Schiller, uma “instituição moral”; outra, moldada pelo idealismo alemão, que entende a tragédia como a encenação de um antagonismo, no qual o absoluto opõe-se a si mesmo em sua cisão sujeito-objeto. Podemos dizer, tomando de empréstimo a análise de Taminiaux – porém expandindo-a e questionando alguns pontos, como se verá –, que estas duas vias podem ser identificadas por suas filiações ao pensamento grego. Do lado de Schiller, temos, evidentemente, a filiação ao discurso aristotélico. A tragédia, mesmo que já transposta para o campo da filosofia, é ainda definida, conforme a célebre expressão da *Poética*, como “imitação de ações [*mimesis praxeos*] humanas”. Do outro lado, o idealismo alemão, segundo Taminiaux, filia-se a Platão, o que não deixa de soar irônico, se lembrarmos da condenação

deste aos poetas, citada no começo deste artigo. Contudo, esta filiação se explica quando destacado o valor ontológico conferido pelos idealistas à tragédia. Esta passa de *mimesis praxeos* para tornar-se, segundo a famosa expressão hegeliana, uma apresentação sensível das ideias. Ou, em termos platônicos, acompanhando a reflexão de Taminiaux, a interpretação idealista é a defesa de um *bios theorétikos* contra o *bios politikos* aristotélico, o que significa, em linhas gerais, a valorização de um caráter metafísico presente na tragédia, que a interpretação aristotélica deixa de lado.

A interpretação de Schopenhauer, por sua vez, também reclama sua filiação a Platão. A filosofia schopenhaueriana, tal como a dos idealistas, é fundada sobre uma metafísica na qual o mundo sensível é uma apresentação [*Darstellung*] de uma essência universal. Até este ponto, a sua interpretação ainda se vincula à filosofia do trágico, tal como ela foi formulada pelo idealismo alemão. A ideia que já ressaltamos mais acima, e pretendemos aqui evidenciar, é que, se a interpretação schopenhaueriana não é um retorno a Aristóteles, ela não deixa de recolocar a *práxis* humana em primeiro plano. Longe de reservar a ação trágica para “uma raça de titãs”, como sugere Schelling, Schopenhauer acredita que a verdade apresentada pela tragédia não é somente algo a ser contemplado teoricamente – no sentido da *theoria* platônica –, mas, sim, um modelo prático. Talvez possamos, nesta junção, encontrar uma síntese da ética trágica proposta por Schopenhauer: o herói trágico é um modelo tanto teórico quanto prático. Se o seu sacrifício indica que a vida sob a sujeição da vontade é uma vida que não merece ser vivida, esta verdade não há de servir somente para a tragédia.

Ética e estética, na concepção da tragédia de Schopenhauer, encontram uma equivalência, o que nos permite falar de uma visão trágica da existência. Embora aqui defendamos esta visão como uma originalidade da filosofia schopenhaueriana, ela nos parece latente em todo pensamento pós-kantiano. A cisão entre natureza e liberdade, problematizada por Kant na *Crítica da Razão Pura*, já pode ser lida como uma concepção trágica da existência. Em Schopenhauer, contudo, esta visão trágica vai além da oposição apresentada por Kant. Na supressão de sua própria individualidade, o herói trágico abre mão de sua própria liberdade, não para afirmá-la, como queriam os idealistas, mas porque a liberdade da razão não é senão uma ilusão criada pela vontade. Amparado numa linha de pensamento de inspiração claramente oriental, Schopenhauer não vê mais a verdadeira liberdade como uma construção da faculdade racional do homem, mas sim como resignação e negação da vontade de vida. O dever kantiano postulado pela razão não está, para o pensamento schopenhaueriano, acima dos desejos do corpo sensível. Ambos manifestam a ação da mesma vontade e precisam, por isso, ser negados em conjunto. O heroísmo trágico não toma, assim sendo, nenhum destes partidos: sua resignação deve ser

absoluta. Se Schelling utilizou o *Édipo Rei* como modelo para a construção de seu pensamento sobre o trágico, Schopenhauer poderia muito bem tomar o *Édipo em Colono* como referência. Logo na primeira fala desta que é a última tragédia de Sófocles, o protagonista parece sintetizar o ideal schopenhaueriano do herói trágico:

Do pouco que peço, pouco me dão. Com
Esmolas deverei contentar-me. Resignação
Me ensinam, primeiro os sofrimentos, depois,
Meus muitos anos, por fim, minha índole
Heróica⁸.

Lendo esta tragédia a partir de um olhar schopenhaueriano, podemos dizer que este fim do Édipo cego, velho e desterrado – antítese total do Édipo solucionador de enigmas, jovem senhor de Tebas apresentado em *Édipo Rei* – encena a própria negação da vontade. A sua trajetória de autoconhecimento o conduziu tão somente à revelação de seu destino funesto, anunciado antes de seu nascimento e realizado precisamente quando tentou evitá-lo. Édipo só errou por ter nascido, tal como seu “descendente” Segismundo em *La vida es sueño*. Contudo, ao descobrir-se vítima de sua própria existência, o que faz Édipo? Cega seus olhos, que tanto o iludiram, e abandona sua terra para errar pela Grécia. Quando, no entanto, surge a oportunidade de voltar a Tebas e reparar, ao menos parcialmente, o miasma que lançara sobre sua cidade⁹, Édipo é categórico em sua recusa: não participará mais deste jogo incessante que fez dele vilão e herói de Tebas, nem tomará parte na batalha que é travada entre seus filhos Etéocles e Polinices. Colono, terra estrangeira na qual ele encontra seu último abrigo, é o símbolo de sua negação da roda dos acontecimentos que sua vontade perpetrou. Édipo cessa este ir e vir que marcou o drama de sua existência e, com isso, é acolhido pelos deuses, desaparecendo sem que seu arrebatamento seja sequer visto.

Enquanto o homem não for capaz de abandonar o campo de ação da vontade, ele permanecerá como o jovem Édipo: julgando conhecer a si e sua realidade, estará eternamente fadado à desilusão e ao erro, encontrando, por trás de cada alegria, uma monstruosidade disfarçada. Ao contrário do que um olhar otimista possa dizer sobre a tragédia, o conflito trágico, aos olhos de Schopenhauer, não se resolve internamente; ele só

⁸ SÓFOCLES, “Édipo em Colono”, In: *A trilogia tebana*, p. 25

⁹ O enredo de *Édipo em Colono* gira em torno de uma profecia que anuncia boa fortuna para a cidade que abrigasse o cadáver de Édipo. Sabendo desta profecia, Creonte parte para Colono em busca de Édipo. O conflito se dá precisamente na recusa de Édipo que, amparado por Teseu, senhor de Atenas, fica e morre em Colono, *demos* de Atenas, no qual nascera o poeta Sófocles.

se resolve – se nos permitirmos chamar isto de uma solução – quando o herói abandona o antagonismo constituído. Não há, neste caso, vencedores e vencidos. Há tão-somente a suspensão da disputa, a negação, por parte do indivíduo – que, neste gesto, abre mão de sua própria individualidade –, de persistir neste jogo. Ao olhar a vontade em sua essência, ele percebe que o conflito não existe mais: homem e natureza são apenas objetivações da vontade, e o antagonismo é apenas uma encenação.

A descoberta que leva à resignação e à negação da vontade tem, portanto, uma origem estética. Ela advém de uma contemplação da vontade em sua essência, o que pressupõe, para Schopenhauer, a consequente supressão da individualidade. Mesmo dando todo este valor à poesia trágica, cabe lembrar que, no fim do terceiro livro de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer afirma a superioridade da música sobre todas as artes, inclusive a tragédia. Entretanto, mesmo que a música seja capaz de uma relação direta com a vontade, é na ação heroica, tal como exposta na tragédia, que a ética schopenhaueriana encontrará seu exemplo prático em meio às artes.

Não queremos aqui sugerir que a ética schopenhaueriana deva sua origem à tragédia. Nosso intuito, neste artigo, limita-se a identificar uma proximidade, que julgamos latente, entre o postulado ético de negação da vontade, proposto por Schopenhauer, e sua interpretação da tragédia. Poucos filósofos souberam aproximar a arte e a filosofia da forma que o fez Arthur Schopenhauer, o que nos faz crer que a tragédia, objeto artístico que gerou tanto debate em sua época, certamente tem muito a contribuir para a melhor compreensão de sua obra. Assim sendo, não hesitamos em falar de uma ética trágica na filosofia de Schopenhauer, aproximando vida e arte, ética e estética.

Referências

MACHADO, Roberto. *Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da tragédia*. 2ª ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHELLING, Friedrich. “Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo”, In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SÓFOCLES, “Édipo em Colono”, In: *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes*, Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Recebido: 11/06/11

Received: 06/11/11

Aprovado: 25/07/11

Approved: 07/25/11