

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

BRUNO VICTOR BRITO PACÍFICO

**A SUPERIORIDADE DA FORMA MUSICAL DIANTE DA POESIA EM
SCHOPENHAUER**

Niterói
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

BRUNO VICTOR BRITO PACÍFICO

A SUPERIORIDADE DA FORMA MUSICAL DIANTE DA POESIA EM
SCHOPENHAUER

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira.

Niterói
2018

BRUNO VICTOR BRITO PACÍFICO

A SUPERIORIDADE DA FORMA MUSICAL DIANTE DA POESIA EM SCHOPENHAUER

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em Maio de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vladimir Vieira Menezes
Universidade Federal Fluminense – UFF (Orientador)

Prof. Dr. Tereza Cristina B. Calomeni
Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidora)

Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães
Universidade Federal de Ouro Preto – UFF (Arguidor)

Niterói,
2018.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá:

B862s Brito Pacífico, Bruno Victor

A superioridade da forma musical diante da poesia em
Schopenha / Bruno Victor Brito Pacífico; Vladimir
Menezes, orientador. Niterói, 2018.
79 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2018.

1. Arthur Schopenhauer. 2. Arte. 3. Poesia. 4. Música. 5. Produção
intelectual. I. Título II. Menezes, Vladimir , orientador. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia.

CDD -

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, que recebeu meu projeto de pesquisa e deu todo o apoio necessário para a realização desta dissertação. Agradeço também ao PROCAD, por ter investido com uma bolsa de estudos de quatro meses para a realização de uma missão acadêmica, na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Agradeço aos professores Tereza Calomeni, Alexandre Costa e Patrick Pessoa pela amizade desenvolvida ao longo destes anos, que contribuiu bastante com o meu crescimento intelectual. Também devo ressaltar a importância das aulas ministradas por Pedro Sússekind, que promoveu a minha formação e atualização sobre os debates e temas contemporâneos da arte.

Esta dissertação é resultado de anos de estudo e tem inestimável valor de ser um retorno social. O estudo e a escrita desta pesquisa não seriam possíveis sem o apoio dos meus familiares, amigos, amigas, professores e entidades da umbanda. Ressalto o fato de meu orientador, Vladimir Vieira, se manter sempre próximo, dialogando intensamente sobre o desenvolvimento e aprimoramento de minhas habilidades de escrita. Sem o seu apoio, eu não teria terminado esta pesquisa. As adversidades enfrentadas para alcançar o objetivo de entregar esta dissertação, como a mudança de projeto – mudança que me levou a pesquisar sobre música e poesia -, não ter uma bolsa e ter que manter uma rotina de trabalho para sobrevivência, em uma cidade que não é a minha, sem dúvida, são indícios de que eu não teria cumprido tal meta, se não houvesse todo este apoio.

Em particular, agradeço toda ajuda pessoal que recebi de minha avó Zélia, Jardel Claudino, Amanda Mendes, Agda Lima, Jéssyka Sâmya, Jessica Di Chiara, Felipe Libório, Yasmin Nigri, Mara Lima da Silva, Ana Clara Damasco, Natália Kleinsorgen, Victor Silveira, Larissa Rezino, aos meus pais Gabriela Campos e Alan Campos, Theo Fellows, Jefferson Claudino, Patrícia Marys, Paula Justen, Daniel Gilly, Bruno Jalles, Priscila Diógenes, Bob Dylan, Karin Dreijer (Fever Ray), James Blake, Zeca Pagodinho, Paulinho da Viola e Kendrick Lamar.

Resumo:

O objetivo deste estudo é retomar as análises filosóficas de Arthur Schopenhauer sobre a música, presentes no § 52, da obra *O mundo como vontade e como representação*, e nas obras (Tomo II de *o Mundo e Metafísica do belo*) que dão seguimento e aprofundamento a este parágrafo. Primeiramente, mostraremos a metafísica das artes schopenhaueriana a partir de sua obra magna, que elabora um percurso com vistas a explicitar a relação existente entre a arte e a metafísica da vontade (força irracional e cega). O livro terceiro nos apresenta um panorama das diversas formas de arte até chegar ao último parágrafo, dedicado exclusivamente para a música. Temos a intenção de discutir a comparação entre a linguagem da poesia e a linguagem de que a música se utiliza, pois, com isto, mostraremos a distinção da primeira e da segunda com a finalidade de expor a superioridade da música em relação às demais formas de arte. No último capítulo desta dissertação falaremos sobre a revelação imediata da vontade que a música proporciona ao ouvinte, visto que Schopenhauer propõe que ela também é a corporificação da essência do mundo e da vida.

Palavras-chave: Schopenhauer, Arthur; Vontade; Arte; Ideia; Poesia; Música.

Abstract:

The aim of this study is to retake the philosophical analyzes of Arthur Schopenhauer on music, present in § 52, of the work *The world as will and as representation*, and in works (Volume II of *The World and Metaphysics of the beautiful*) that follow up and deepen this paragraph. First, we will show the metaphysics of art in the schopenhauerian reflection from his magna work, which elaborates a course to make explicit the relation between art and the metaphysics of the will (irrational and blind force). The third book presents us with an overview of the various forms of art until we reach the last paragraph, dedicated exclusively to music. We intend to discuss the comparison between the language of poetry and the language of which music is used, therefore, we will show the distinction of the first and second in order to expose the superiority of music in relation to other forms of art. In the last chapter of this dissertation we will talk about the immediate revelation of the will that music provides to the listener, since Schopenhauer proposes that it is also the embodiment of the essence of the world and of life.

Keywords: Schopenhauer, Arthur; Will; Art; Idea; Poetry; Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: A ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA	16
1. O PESSIMISMO COMO FUNDAMENTO PARA A ESTÉTICA.....	16
2. COMPREENDENDO O MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO E COMO VONTADE.....	18
3. A IDEIA PLATÔNICA.....	21
4. A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA.....	24
5. O GÊNIO E ARTE.....	26
6. AS ARTES E A IDEIA.....	29
CAPÍTULO II: POESIA COMO FORMA ELEVADA DE OBJETIVAÇÃO DA VONTADE	38
1. A POÉTICA SCHOPENHAUERIANA: A POESIA COMO FORMA DE EXPOSIÇÃO DA IDEIA DE HOMEM.....	38
2. OS NÍVEIS DE OBJETIVAÇÃO DA IDEIA DE HOMEM NOS DIFERENTES GÊNEROS DA POESIA.....	44
3. A SUPERIORIDADE DA POESIA FRENTE ÀS OUTRAS FORMAS DE APRESENTAÇÃO DA HUMANIDADE.....	50
CAPÍTULO III: A MÚSICA COMO VONTADE E COMO VONTADE	55
1. A ANALOGIA ENTRE A MÚSICA E A IDEIA: A MÚSICA COMO VONTADE.....	57
2. A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA ESSÊNCIA DO SENTIMENTO DA VONTADE.....	60
3. A MÚSICA UNIDA ÀS PALAVRAS DA POESIA, DA CANÇÃO E DA ÓPERA.....	63
4. A MÚSICA COMO ABSTRAÇÃO E CORPORIFICAÇÃO DA VONTADE.....	67
5. A RECEPÇÃO DAS NOTAS MUSICAIS.....	69
6. A SUPERIORIDADE DA MÚSICA E OUTRAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DE SUA LINGUAGEM.....	72
CONCLUSÃO	76
BIBLIOGRAFIA	78

INTRODUÇÃO:

Esta dissertação tem a finalidade de investigar o pensamento e os escritos de Arthur Schopenhauer acerca da Estética. Como um de nossos objetivos, exporemos as reflexões schopenhauerianas sobre as duas formas de arte consideradas pelo filósofo alemão as mais elevadas dentro de sua teoria metafísica das artes. Neste texto também apresentaremos as reflexões, de modo muito breve, sobre as artes de modo geral, que pertencem à hierarquia das artes schopenhaueriana.

Esta servirá ao leitor como uma forma de apresentação introdutória, o fundamento para compreender a forma poética e a sua relação com as palavras. Nossa intenção é a de mostrar a sua diferença – tanto na forma quanto na expressão de seu conteúdo – em relação à música. No final, apresentaremos a superioridade da música, cuja análise é o nosso principal objetivo, pois buscamos compreender porque esta é considerada a forma superior de arte diante das demais.

Teremos como norte a obra magna de Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação*. Esta nos oferece a compreensão da essência de sua filosofia. Ela nos apresenta quatro temas nos quais o filósofo se colocou como pretense investigador, durante todo o percurso de sua carreira filosófica. Os temas investigados são a teoria do conhecimento, a natureza, o belo e a ética. Será preciso primeiro compreender e expor, em síntese, o seu entendimento sobre a configuração do mundo, pois, segundo o filósofo de Frankfurt, podemos vê-lo de dois modos, isto é, podemos enxergá-lo tanto na perspectiva do mundo como vontade quanto na perspectiva do mundo como representação.

Outros textos de Arthur Schopenhauer também serão utilizados, na intenção de buscar todas as suas referências acerca do tema que têm relação com as artes. Os temas abordados em sua principal obra aparecem em outros de seus escritos. Alguns destes tratam temas específicos que são como extensões de discussões iniciadas em *O mundo*. Schopenhauer observa que apesar da ordem temática estabelecida em sua principal obra, podemos começar nossas investigações e estudos independentemente da ordem estabelecida por ele, pois o cerne de sua filosofia é sempre alcançado. O principal objetivo de Schopenhauer é nos trazer um pensamento único. Deste modo afirma Jair Barboza (2003, p. 24):

O centro de seu pensamento é sempre alcançado, não importa a entrada. Schopenhauer sempre teve a preocupação de, independente do momento de sua reflexão, reapresentar ao leitor a trama dos principais conceitos de sua filosofia.

Observamos nos escritos de Arthur Schopenhauer que há leituras inovadoras sobre alguns conceitos e temas tradicionais da filosofia. Ele descreve o sentido e a origem conceitual de cada um destes temas para então modificá-los, ou renovar a concepção destes termos (ROGER, 2013, p. 05-06). Isto nos mostra que Schopenhauer, apesar de não refutar ou desconstruir as ideias da tradição, contudo, buscou questionar algumas certezas, como a do homem ser uma espécie digna e central para a investigação filosófica, ou mesmo a ideia de alma imortal e o propósito divino (a teleologia).

Sem dúvida, estas são algumas das questões que o filósofo alemão buscou investigar e confrontar em suas análises. Podemos afirmar que, para ele, algumas ideias centrais da tradição se tornaram objetos de crítica em sua filosofia. Por exemplo, observamos que há em Schopenhauer a modificação da ideia de homem, pois este passa a ser visto somente como uma parte da natureza, sendo a razão somente algo secundário. Assim, a sua racionalidade não lhe confere um lugar ou grau de superioridade diante dos demais seres (JANAWAY, 1994, 145).

Devemos ressaltar que estes questionamentos centrais das ideias e discussões tradicionais da filosofia ocasionaram uma recepção acadêmica pouco calorosa. Seu pensamento crítico não garantiu que os estudiosos da filosofia tivessem confiança em relação aos escritos schopenhauerianos. A fria recepção se explica, em parte, por conta de seus questionamentos à razão, o valor dado ao irracionalismo como princípio do mundo e seu estilo literário, os quais geraram, em certa medida, a desconfiança quanto ao rigor dos conceitos expostos em sua obra (BARBOZA, 2005, p. 10).

Contudo, Schopenhauer é bastante lúcido quanto aos conceitos que aborda. Podemos observar isto através de sua clareza discursiva e sua escrita elegante. O fato de este buscar escapar às compreensões obscuras sobre os termos e temas tratados em suas obras é um indício que pode refutar essa desconfiança acadêmica. É com muita propriedade que Schopenhauer rediscute temas como o princípio de razão, a vontade, as ideias, a liberdade, o livre-arbítrio, a razão e a sexualidade. Assim ele introduz novas interpretações acerca destes temas mencionados. Deste modo afirma Alain Roger (2013, p. 6):

É o caso do Princípio de Razão Suficiente, herdado da tradição leibniziana; da Vontade, que deixa de ser uma faculdade psíquica e adquire um estatuto metafísico e cosmológico; das Ideias, inspiradas em Platão, mas que, longe de pertencerem ao mundo inteligível, são objetivações imediatas da Vontade [...] da Razão, reduzida a um papel secundário

É importante lembrar o fato de que Schopenhauer se considera o legítimo herdeiro da filosofia de Kant. O filósofo de Frankfurt adverte que a leitura e a familiaridade com o

pensamento kantiano é uma das exigências para a compreensão de sua própria filosofia, apesar de compreender que é preciso corrigir alguns erros inadmissíveis do filósofo de Königsberg. Precisamos ter em vista, afirma Schopenhauer, que o pensamento kantiano é capaz de nos retirar da cegueira da tradição filosófica. Para Schopenhauer, Kant e seus escritos foram os acontecimentos mais importantes na história da filosofia (SCHOPENHAUER, 2005, p. 22).

A influência kantiana na filosofia de Schopenhauer aparece muito clara no artigo escrito por ele intitulado “Crítica da Filosofia Kantiana”, o qual aparece como um apêndice na primeira edição de *O mundo*. Deste modo, ele indica que devemos ler este artigo, antes mesmo de começarmos a leitura de seu próprio livro, visto que devemos ter clareza sobre algumas discussões presentes no artigo ajudam a elucidar algumas discussões do livro primeiro de *O mundo*. Assim, vemos a necessidade de fazer uma breve abordagem sobre a filosofia kantiana para, em seguida, mostrar a sua influência no pensamento de Schopenhauer.

Toda a construção filosófica kantiana se dá a partir do interesse em buscar conhecer o caráter do saber humano. Nosso conhecimento se compõe de juízos que se fundamentam por nossas percepções. Aquilo que percebemos, no entanto, não é a coisa tal como ela é em si mesma, mas sim enquanto fenômeno. Para Kant, vemos as coisas sob a ótica das formas da sensibilidade, que são o tempo e o espaço. Assim, tudo aquilo que está fora do tempo e do espaço não é percebido por nós. Deste modo, vemos que a filosofia kantiana se pauta pela questão dos limites de conhecimento humano. O nosso conhecimento é exercido pela faculdade de conhecer que se dá de três formas sucessivas. A primeira forma de conhecer é através da faculdade da sensibilidade. Para ele, esta faculdade não é somente passiva, pois perceber já é uma ação. A matéria exterior que nos é fornecida é modelada por ela. Logo, esta faculdade configura e transforma tudo o que é percebido por nós, definindo para nós um mundo de fenômenos. A partir disto, ela transmite todo este conhecimento à razão, que é uma das faculdades de conhecer, responsável por sistematizar os juízos (BOSSERT, 2011, p. 134).

Para o filósofo de Frankfurt, a parte mais importante da obra de Kant é a que expõe as concepções presentes na primeira *Crítica* na parte descrita como a “Estética Transcendental”. Esta parte nos mostra a teoria da sensibilidade. A importância desta parte está no fato de reconhecer que somente é possível exercer a sensibilidade através das condições de tempo e espaço. Porém, devemos também reconhecer que estas noções (tempo e espaço) são *a priori*. Kant ainda elaborou outra parte que considerou ser uma continuidade da descoberta acerca da importância da teoria da sensibilidade. Esta parte é a “Lógica Transcendental”. Assim, ele pensou que a inteligência

humana, que trabalha sobre os dados da sensibilidade, também devia ter formas que lhes fossem próprias, isto é, certos moldes que traduzissem os juízos. Assim, o filósofo de Königsberg elaborou uma tabela dos juízos da qual extraiu algumas categorias. A partir disto, Kant produz uma tabela das categorias com doze conceitos puros *a priori*, que são a base, ou condição, de todo o nosso pensamento sobre as coisas, assim como o tempo e o espaço são as condições *a priori* sob as quais percebemos as coisas (BOSSERT, 2011, p. 142).

As doze categorias kantianas são: unidade, pluralidade, totalidade, realidade, negação, limitação, inerência e subsistência; causalidade e dependência; comunidade, possibilidade/impossibilidade, existência e não-existência, necessidade e contingência. Nos deparamos com o fato de que o fenômeno é aquilo que é dado à nossa sensibilidade, para, logo em seguida, ser configurado pelo entendimento e suas categorias. Da tabela das categorias derivam-se os demais conceitos. Quando conhecemos algo, as categorias são aplicadas às intuições (BARBOZA, 2003, p. 25).

Podemos compreender que Schopenhauer é um herdeiro da filosofia transcendental. Vemos que o transcendental em Kant é o conhecimento das coisas através de nossos conceitos *a priori* dos objetos. Isto quer dizer que este conhecimento é o contrário do conhecimento puramente empírico, pois as formas *a priori* (categorias espaço-tempo), presente na nossa mente e na nossa sensibilidade, são aplicados à experiência e possibilitam vermos o mundo como uma série de fenômenos que possuem conexão entre si. Assim, ideias que estão além da experiência possibilitada por estas condições das intuições e das categorias são transcendentais, tais como as ideias de Deus, imortalidade da alma e mundo como totalidade, as quais são os objetos da metafísica clássica (BARBOZA, 2003, p. 24).

Na filosofia transcendental de Schopenhauer, é introduzido o princípio de razão que nos mostra que nada é sem uma razão pela qual é. O entendimento em sua filosofia aparece como uma somatória das formas de conhecimento inatas, as quais são tempo, espaço e causalidade. Neste sentido, Schopenhauer opera uma modificação nas categorias kantianas. O entendimento não possui mais doze categorias, assim permanece somente a causalidade. Esta aparece ao lado das formas, que em Kant são parte da sensibilidade, o espaço e o tempo. Vemos então que o entendimento, a partir dos dados externos, constrói os objetos, pois por considerar os dados um efeito o qual procura a sua causa, ao chegar nesta, situa os dados no espaço como uma imagem. Podemos então compreender que a realidade empírica é uma criação a partir do efeito (fazer-

efeito), algo que se dá de modo intelectual quando o sujeito representa (BARBOZA, 2003, p 26-27).

Schopenhauer menciona que uma das influências e discussões a respeito da filosofia kantiana tem a ver, principalmente, com a questão da coisa-em-si, caminho aberto por Kant mas que não foi resolvido por seus sucessores (SCHOPENHAUER, 2005, p. 525-526). Kant operou algumas reformas importantes sobre esta discussão. Ele separou dois elementos que eram confundidos antes dele: aquilo que aparece para o sujeito e aquilo que é em si mesmo (o fenômeno e a coisa em si). Isto é, separou aquilo que podemos conhecer de fato daquilo que escapa à nossa percepção, isto é, a coisa-em-si (BOSSERT, 2011, p. 137). Schopenhauer se serve desta distinção kantiana.

Em relação ao espírito literário de Schopenhauer, podemos observar que não é de inspiração kantiana, visto que Kant expressa suas reflexões numa espécie de conjunto simétrico que mostra divisões e subdivisões que obedecem muito mais o rigor de seu pensamento; algo que está além de uma simples escrita lógica (BOSSERT, 2011, p.140). Schopenhauer afirma que o estilo de escrita kantiana tem a característica de descrever as coisas de forma seca, isto é, a “secura brilhante” que concebe os conceitos com bastante rigor, escolhendo-os com “grande segurança e depois consegue jogá-los de lá para cá com a maior liberdade, para o assombro do leitor” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 539). Apesar dos elogios à Kant, sobre a sua maneira de escrever e a exposição de suas ideias, contudo, observamos que há um contraste não só na abordagem filosófica, mas também na maneira como eles expressam (escrevem) suas reflexões.

Não é possível pensar a filosofia schopenhaueriana separada de seu estilo de escrita. A sua prosa, seu conhecimento da estrutura e da narrativa dramática, tornam a leitura filosófica muito mais agradável. Podemos ver isto nas suas análises que passeiam pelo sistema filosófico, poético e a linguagem musical (JANAWAY, 1994, p. 147). Este estilo de Schopenhauer, sem dúvida, contrasta com a forma escrita da filosofia alemã tradicional. Sua escrita se aproxima da forma de exposição dos britânicos devido à exposição clara de suas ideias. Isto significa dizer que o filósofo de Frankfurt esteve contra a corrente do estilo de escrita em voga na Alemanha de sua época (BARBOZA, 2005, p. 10).

Isto explica o fato de, mesmo com a fria recepção acadêmica, Schopenhauer ter sido amplamente lido na Europa, no final do século XIX e início do XX, como mostram as diversas citações que aparecem em textos acadêmicos ou em tratados publicados fora do âmbito universitário. Isto nos dá indícios de que Schopenhauer foi apropriado tanto por intelectuais

quanto por artistas, acadêmicos ou não (JANAWAY, 1994, p. 146). Vemos que, principalmente, foram os artistas (escritores e músicos) que se entusiasmaram e se deixaram influenciar por sua filosofia, tornando-a, assim, uma fonte para seus escritos poéticos. Esta recepção calorosa no meio artístico tem a ver com o papel atribuído ao belo, isto é, por colocar a estética numa posição bastante privilegiada em sua filosofia (BARBOZA, 2005, p. 9).

O pensamento schopenhaueriano atraiu poucos estudiosos da filosofia, contudo atraiu inúmeros artistas. Isto se dá ao fato de sua forma escrita trazer a profundidade da filosofia de maneira muito clara. Esta clareza da exposição de seu pensamento permitiu aos artistas refletir, confrontar e interpretar, às suas maneiras, tal filosofia. O filósofo abriu margem para que artistas de modo geral escrevessem de acordo com as suas criatividades. Tudo isto se deu devido à abertura ao diálogo entre a escrita filosófica e a literária (JANAWAY, 1994, p. 146). Foi com seus pensamentos e escritos que pudemos pensar no diálogo entre a arte e a filosofia. A arte foi colocada no mesmo nível do pensar filosófico (NUNES, 2008, p. 23).

A partir do exposto até o momento sobre a filosofia de Kant, a influência sobre o pensamento de Arthur Schopenhauer e a clareza da exposição de seu pensamento, devemos prosseguir com o primeiro capítulo, que tratará das questões concernentes à estética schopenhaueriana. Deste modo, mostraremos os conceitos fundamentais para a compreensão de sua metafísica das artes.

*Dizem que a arte é a clâmide de idéia
A peregrina irradiação celeste,
E d'isso a prova singular já deste
Sorvendo d'ela a divinal sabéia!.*

Cruz e Souza

Capítulo I – A Estética schopenhaueriana

No seguinte capítulo apresentaremos, de maneira breve, às reflexões sobre a Estética de Arthur Schopenhauer que se encontram principalmente no livro terceiro de sua obra magna *O mundo como vontade e como representação*, publicada em 1818. Estas reflexões sobre a Estética também estão presentes no tomo II, como suplemento que aprofunda as questões relacionadas ao belo e à arte e, por fim, na exposição didática proferida na Universidade de Berlim, em 1820, publicada no Brasil com o título *Metafísica do belo*.

A proposta schopenhaueriana é relacionar a arte com aquilo que ele chama de verdade do mundo, a vontade. A intenção do filósofo de Danzig é indicar a relação entre a ideia (entidade medium da arte) e a vontade, dando um papel importante para a arte como meio de conhecimento. Devemos prosseguir no percurso do primeiro capítulo exibindo - aos moldes do pensamento arquitetônico de Schopenhauer – o caminho que o sujeito deve percorrer para alcançar o conhecimento desta verdade.

1. O pessimismo como fundamento para a Estética

Devemos, primeiramente, ter em vista que a metafísica da arte schopenhaueriana aparece como uma saída possível ao sofrimento que nós passamos em nossas vidas. Assim, devemos explicitar o que é o pessimismo metafísico presente na filosofia de Schopenhauer. O pessimismo tem a ver com a condição existencial do ser humano neste mundo. Para o filósofo alemão, o homem enfrenta em toda a sua vida o sofrimento. Este é como uma condição essencial de todo o ser humano. Observamos que o pessimismo tem, como um dos argumentos fundamentais, o enunciado de que este mundo em que vivemos é um dos piores mundos possíveis. Outro argumento importante é o de que nesta vida travamos diversas lutas pela sobrevivência, nos apegando à vida, porque buscamos nos preservar de nosso fim, isto é, a morte.

Esta visão pessimista tem a ver com a visão metafísica da condição humana, pois em toda parte deste mundo nos encontramos em luta para alcançarmos alguma satisfação para cessar nossa carência. Em vida nos deparamos com uma sede insaciável por querer ou esforço para alcançarmos algo, um objeto. Toda esta carência está relacionada com o ser que dá origem a todos os seres deste mundo, isto é, a vontade. Quando não mais encontramos o objeto de nosso

querer, tirado de nós por conta de alguma satisfação, somos assombrados pelo tédio e pelo vazio. É isto que torna a nossa existência insuportável. Deste modo, vemos que a nossa vida oscila como um pêndulo entre o sofrimento e o tédio. Estes são, para Schopenhauer, os elementos básicos de nossa vida inteira (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401).

O homem é a objetivização máxima e mais perfeita do ser, a vontade. Assim, a raça humana é a espécie mais necessitada dentre as demais. Com isto, podemos afirmar que somos a forma concreta da vontade. Somos, assim, a concretização de diversas necessidades. Temos a certeza de que a existência é carência e miséria, ademais encaramos a incerteza e o abandono neste mundo. Por isso nos encontramos em luta constante pela existência, sabendo apenas que podemos encarar a derrota como certa (SCHOPENHAUER, 2005, p. 403).

Observamos que, entre o querer e nossa ação para alcançar um fim, há a fruição vital que não cessa. O desejo essencialmente é somente dor, já a satisfação nos traz uma saciedade e o fim ou objetivo alcançado é somente algo aparente. A posse de um objeto significa apenas eliminar a mera excitação; logo o próximo desejo por algo novo aparece numa nova configuração. E quando não estamos perseguindo um desejo não saciado, só temos a sensação de vazio e tédio. Deste modo, enxergamos que nossa luta pela sobrevivência se equivale ao conflito com nossas próprias necessidades. A nossa existência tem intervalos ou alternâncias entre o desejo e a sua satisfação, fazendo com que diminua o grau de nosso sofrimento. Isto quer dizer que os tormentos da vida são abrandados momentaneamente, tornando a existência um pouco mais suportável. Assim, ao nos depararmos com algo belo ou alegre, somos arrancados da vida real e transformados em espectadores não interessados pela vida. Em alguns destes momentos, nos encontramos plenos através da fruição de uma obra de arte (SCHOPENHAUER, 2005, p. 404).

É a partir desta constatação de que a vida é inteiramente sofrimento que o filósofo alemão busca encontrar uma forma, uma saída, para o nosso sofrimento que possa de algum modo, mesmo que momentaneamente, diminuir esta insatisfação metafísica. Isto é, encontrar uma forma possível para neutralizar o nosso sofrimento (BARBOZA, 2003, p. 38). É nesta investigação sobre a existência em sofrimento que Schopenhauer encontra o papel fundamental das artes como sendo uma saída para fugirmos de tal condição.

Antes de entrarmos no assunto da contemplação da arte, precisamos ainda expor três conceitos que são as pedras de toque de seu pensamento. Trata-se dos conceitos de representação, vontade e ideia.

2. Compreendendo o mundo como representação e como vontade

Na frase de abertura de sua obra magna, Schopenhauer diz (2005, p. 43) que o “mundo é a minha representação”. Podemos entender esta afirmação como uma tese de que o mundo é formulado a partir de duas metades necessárias: de um objeto e de um sujeito. Percebemos que Schopenhauer entende nosso mundo como um universo de fenômenos¹ e coisas isoladas que são somente uma série de representações para o sujeito. Logo, a representação é o ponto de partida da filosofia schopenhaueriana. Esta concepção de mundo é a forma anterior às duas metades conceituais, sujeito e objeto, que se constitui o mundo. Sujeito e objeto são, portanto, um desdobramento daquela forma.

Um objeto não pode existir sem ter como pressuposto a existência de um sujeito, isto quer dizer que onde o sujeito termina o objeto começa e vice-versa. Não poderia, portanto, existir um sol como um objeto independente do sujeito porque sua existência sempre pressupõe um sujeito que o vê.

O mundo é algo pensável, é uma representação possível para o sujeito. Christopher Janaway (1994, p. 42), no seu livro *Schopenhauer*, afirma que “os materiais de nossa experiência dependem, no tocante à sua ordem e existência, do sujeito cognoscente”.

Ao lado daquele par conceitual, vemos também o princípio de razão (tempo, espaço e causalidade) como uma forma de representação. Este princípio é a condição formal do objeto conhecido de modo *a priori* pelo sujeito. Então dizemos que o tempo, o espaço e a causalidade são condições formais do objeto em que o sujeito pode conhecer a matéria. Estas condições formais deduzem-se do sujeito e estão presentes em sua consciência. Porém, devemos salientar que este princípio não é anterior ao sujeito e objeto, pelo contrário, estas metades conceituais são as formas gerais de toda representação. Ainda que nosso conhecimento representativo seja norteado pelo princípio de razão, o fato de um objeto pressupor sempre um sujeito o faz ter, sob certas condições alguma independência daquele princípio.

Outro princípio que tem uma relação imediata com o sujeito e o objeto é o que torna possível ao sujeito distinguir (individualizar) as coisas ordinárias do mundo. Estamos falando do princípio de individuação que localiza as coisas experimentadas pelo sujeito em porções ou

¹ Aqui se entende o termo tal como explicitado por Kant em sua primeira *Crítica*.

proporções diferentes no espaço e no tempo. Sobre isto, Christopher Janaway comenta (1994, p. 42):

Uma mesa é um indivíduo distinto de outra mesa, e o mesmo acontece com um animal ou uma pessoa. Mas qual é o princípio fundado no qual funciona essa divisão do mundo em coisas individuais? Schopenhauer tem uma resposta plausível a dar: a localização no tempo e no espaço. Duas mesas são indivíduos que se distinguem um do outro porque ocupam porções diferentes do espaço, do tempo ou dos dois.

Roberto Machado, em sua obra *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, faz um interessante comentário (2006, p. 168) que resume bem a questão epistemológica schopenhaueriana acerca daqueles princípios mencionados acima:

A lei da causalidade só tem sentido pela sua relação com o tempo e o espaço, e com a matéria, que resulta da união dos dois. Sua forma pressupõe o espaço; sua atividade implica uma determinação do tempo, enquanto o tempo e o espaço podem ser conhecidos independentemente da matéria. Assim o princípio de individuação, que se refere exclusivamente ao tempo e ao espaço, é um subconjunto do conjunto maior, o princípio de razão que se refere às três condições formais do objeto: espaço, tempo e causalidade.

Se a representação é apenas um dos aspectos do mundo, seu outro aspecto se revela como a coisa-em-si, que Schopenhauer chama de vontade. Esta pode ser entendida como a essência das coisas particulares do mundo, é o elemento que dá unidade essencial a todos os entes, desde a matéria inorgânica, a vida orgânica até o homem. Ela existe de maneira independente dos princípios da representação, do par conceitual (sujeito e objeto), porque é anterior à própria representação.

O mundo, quando concebido em sua totalidade e para além das formas de representação (princípio de individuação e princípio de razão), pode ser visto ou compreendido somente como vontade, como coisa-em-si. Ela é livre, pois é independente do princípio de razão, e por ser livre também não possui uma razão que a reja, nem se relaciona com a pluralidade e está fora do tempo e do espaço. A vontade é a essência de todas as coisas e eterna.

O que vemos, do ponto de vista do mundo como vontade, é a existência de conflitos pela existência material que há nos diversos níveis de vida, seja entre as formas inorgânicas, ou entre as formas orgânicas. Estes conflitos se estendem por toda a natureza até que haja uma forma de vida dominante. No mais elevado grau desta cadeia de vida está a espécie humana. Deste modo Schopenhauer afirma (2005, p. 211):

Assim, em toda parte na natureza vemos conflito, luta e alternância da vitória, e aí reconhecemos com distinção a discórdia essencial da Vontade consigo mesma. Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo... a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais...

Podemos compreender que esse conflito se dá no nível do fenômeno, isto é, se dá no nível das vontades individuais. A causa de todo aquele conflito, ou a luta da vontade consigo mesma se dá porque existe uma multiplicidade de indivíduos que estão subordinados ao princípio de individuação.

A vontade dá coerência a todo ato dos fenômenos porque estes são uma manifestação daquela. Por ato da vontade entendemos o querer do nosso corpo e demais corpos externos que possuem uma consciência interior volitiva que interage num corpo particular e em todas as coisas particulares. O corpo é uma manifestação individual da vontade, uma concreção da vontade que manifesta a vontade-de-vida (*Willen zum Leben*). Assim Schopenhauer indica (2005, p. 266.):

Todo QUERER nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento. A satisfação põe um fim ao sofrimento; todavia, contra cada desejo satisfeito permanecem pelo menos dez que não o são... Mesmo a satisfação final é apenas aparente: o desejo satisfeito logo dá lugar a um novo... Objeto algum alcançado pelo querer pode fornecer uma satisfação duradoura, sem fim, mas ela se assemelha sempre apenas a uma esmola atirada ao mendigo, que torna a vida menos miserável hoje, para prolongar seu tormento amanhã.

A manifestação concreta da vontade (não como coisa-em-si) é subordinada a uma necessidade, que podemos entender como a relação de causa e efeito. As ações individuais são determinações da vontade. Jair Barboza comenta (2003, p. 32), no seu livro *Schopenhauer*, que “no reino inorgânico tem-se a causalidade em sentido estrito e no reino vegetal a causalidade por excitação, entre os homens a causalidade assume a forma de motivação”. Os motivos são impulsionados pela vontade que, segundo Schopenhauer, rege o rumo da espécie humana para a satisfação dos desejos. Os motivos não explicam o querer de maneira essencial, apenas mostram sua manifestação em determinado momento. A descoberta dos motivos que subordinam a espécie humana ao engano, ao sofrimento e ao erro é de importância fundamental; é por conta destes, diz Schopenhauer (2005, p. 327), que “a vida oscila, como um pêndulo, da direita para a esquerda, do sofrimento para o aborrecimento: estes são os dois elementos de que ela é feita”.

A vontade não se guia pelo conhecimento porque este é uma manifestação dela. A representação e suas formas de conhecimento são um resultado e não uma condição necessária das ações da vontade. Por exemplo, a necessidade de explicar a natureza através de funcionamentos sistemáticos e racionais apenas exprime, segundo Schopenhauer, uma das necessidades humanas imposta pela vontade para nos manter subordinados ao conhecimento representativo que está a serviço dela.

O homem vê sua razão refletida nas coisas do mundo por conta da subordinação de seu conhecimento através da relação que mantém com o princípio de razão, relação esta limitada a conhecer a partir da causalidade. É isto que nos faz fechar os olhos para aquilo que a vontade é: um ímpeto cego, irracional que gera dor e sofrimento para toda a espécie humana. A única saída possível para o sujeito sair da cegueira e da submissão consiste na negação de sua própria vontade (negar o desejo de satisfação e felicidade), isto é, abandonar o círculo vicioso da vontade-de-vida.

Contudo, mesmo Schopenhauer estabelecendo que o mundo tomado como vontade seja a chave ontológica para o conhecimento da essência de toda a realidade e também aquilo que, em sua manifestação individual, dirige as ações dos corpos particulares, o filósofo reconhece também a impossibilidade de conhecermos a coisa-em-si. A vontade não pode ser conhecida como coisa-em-si em sua pureza, pois nosso conhecimento se restringe apenas à experiência dos fenômenos. Sobre isto, Janaway comenta (1994, p.54):

Em seus momentos de maior cautela, Schopenhauer diz que mesmo o ato de vontade que conhecemos “imediatamente” é um evento no tempo, sendo por conseguinte parte de nossa representação, não da coisa-em-si. Além disso, afirma ele, esta última, ainda que “não apareça em sua pureza”, “retirou em larga medida seus véus” em nossa percepção “interior” da ação. Na consciência de nosso querer ainda nos encontramos neste lado da linha que separa representação da coisa-em-si, mas podemos dizer que aí nos aproximamos do conhecimento da coisa-em-si.

Após introduzirmos de modo geral dois dos conceitos fundamentais para compreensão do pensamento de Schopenhauer, passamos à apresentação do terceiro conceito fundamental a que nos referimos acima, o qual nos fornece a base para a compreensão da doutrina estética presente no livro terceiro. Estamos falando do conceito que Schopenhauer chama de ideia.

3. A Ideia platônica

O filósofo apresenta este importante conceito de ideia tomando, como ponto de partida, o conceito de ideia pensada por Platão. Esta releitura se dá a partir da obra *República*, do filósofo grego. De modo mais específico, Schopenhauer cita o início do sétimo livro onde está exposta a famosa alegoria da caverna e o conceito platônico da ideia (SCHOPENHAUER, 2005, p. 235-236). Schopenhauer (como Platão) considera a ideia como aquilo que está para além da pluralidade e da mudança das coisas existentes no mundo. Como indica Roberto Machado (2006, p. 171):

Ao apresentar sua concepção da ideia a partir de Platão, Schopenhauer está pensando na doutrina platônica, exposta na alegoria da caverna, no início do sétimo livro da *República* – que considera “a mais importante de todas as obras de Platão” –, passagem segundo a qual a ideia são apresentadas como a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos são apenas aparências.

Mas o que são as ideias? Podemos dar uma definição simples do que são estes objetos: elas são as propriedades dos corpos naturais e das coisas particulares. As ideias são universais, originais, imutáveis e imorredouras. São as *species rerum*, atributos puramente objetivos inerentes aos fenômenos. Elas são as objetividades adequadas da vontade que sucedem em inúmeros graus de clareza e perfeição, isto é, segundo uma medida crescente de perfeição, que mostra a vontade traduzindo-se como representação. Os graus da vontade são mais ou menos complexos, isto é, a vontade se traduz em representação na natureza inanimada, na natureza vegetal, natureza animal e natureza humana, sendo esta a mais elevada de todos os graus de objetivação, pois é onde a vontade toma consciência de si mesma. Segundo Schopenhauer (2005, p. 235):

Reconhecemos nesses graus as Ideias de Platão, na medida em que são justamente espécies determinadas, ou formas e propriedades originárias e imutáveis dos corpos orgânicos e inorgânicos, bem como das forças naturais que se manifestam segundo leis da natureza. Todas essas Idéias se expõem em inúmeros indivíduos e fenômenos particulares, com os quais se relacionam como os modelos se relacionam com suas cópias.

O sujeito tem conhecimento do mundo como representação a partir da experiência ordinária (comum) com os objetos que ocupam o espaço e o tempo, faz conexões causais entre as coisas que se relacionam com os atos do corpo e sua vontade volitiva ligados aos motivos. Contudo, Schopenhauer considera possível ao sujeito conhecer “em momentos excepcionais”, como diz Christopher Janaway (1994, p. 93), uma realidade sem tempo, sem mudança e una.

Se para Schopenhauer a vontade não pode ser conhecida como coisa-em-si pelo sujeito, ao menos é possível a este conhecê-la como uma forma da representação. Esta se dá a partir do desdobramento da vontade que se torna objeto para sujeito e que é a objetividade mais adequada da coisa-em-si, isto é, a ideia. O comentário de Janaway (1994, p. 93) mostra-se pertinente para o que estamos expondo: “A coisa-em-si não pode ser conhecida; mas um objeto cognoscível que apresente a realidade ao sujeito com o mínimo grau possível de distorção subjetiva seria a ‘objetivação... adequada’ da coisa-em-si”.

A ideia é uma manifestação, uma objetivação, portanto, uma representação (objeto) para o sujeito. Ela é a forma geral de representação que se isentou das formas concebidas pelo princípio de razão, ou ainda não se submeteu às formas de representação que se relacionam com o tempo e

o espaço. Podemos dizer que a ideia é somente uma manifestação da coisa-em-si. Não é a vontade em si porque continua submetida à distinção sujeito e objeto, sendo, portanto, anterior ao princípio de razão. Deste modo, Schopenhauer afirma (2005, p. 242):

A Ideia... se despiu das formas subordinadas do fenômeno concebido sob o princípio de razão; ou, antes, ainda não entrou em tais formas. Porém, a forma primeira e mais universal ela conservou, a da representação em geral, a do ser-objeto para o sujeito... é a própria coisa-em-si, apenas sob a forma da representação.

As ideias não são como os conceitos, estes são construções mentais que criamos a partir da razão para apreendermos a realidade em termos gerais. A ideia não é produto da razão, portanto, não é abstrata. A ideia é um objeto originário, universal, imutável, não é derivação ou reprodução da representação abstrata da razão, pois é anterior a esta. Segundo Christopher Janaway (1994, p. 94) as ideias são “partes da natureza à espera de ser descoberta [...] elas sequer são descobertas pelo pensamento conceitual, mas pela percepção e pela imaginação”.

Isto abre margem para falarmos da apreensão da ideia pelo sujeito. A ideia pode ser conhecida pelo sujeito através da intuição e por ela tomamos consciência da essência dos objetos (das coisas particulares). Grosso modo, podemos dizer que esta intuição, segundo Schopenhauer (2005, p. 246), é excepcional, porém possível por conta do abandono do princípio de razão como forma de conhecimento.

quando não mais consideramos o Onde, o Quando, o Porquê e o Para Quê das coisas, mas única e exclusivamente o seu Quê; noutros termos, quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não mais ocupam a consciência mas, em vez disso, todo o poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar, seja uma paisagem, uma árvore, um penhasco, uma construção ou outra coisa qualquer... 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... o que é conhecido não é mais a coisa particular enquanto tal, mas a IDEIA... ao mesmo tempo, aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim atemporal PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO destituído de Vontade e sofrimento.

A transição do indivíduo particularizado para o estado de puro sujeito do conhecimento é súbita e “de um só golpe a coisa particular se torna a IDEIA de sua espécie”, e “o indivíduo que intui se torna PURO SUJEITO DO CONHECER (SCHOPENHAUER, 2005, p. 247). Para Janaway (1994, p. 95), Schopenhauer está dizendo que

vejo o particular como personificação de uma Ideia universal, e perco momentaneamente a consciência de mim mesmo como indivíduo. Ele afirma que não podemos conhecer as Ideias se mantivermos a consciência de nós mesmo como indivíduos separados do objeto contemplado – e, inversamente, que não podemos deixar de conhecer uma Ideia uma vez que nossa contemplação nos transforme nesse ‘puro espelho’ da realidade.

O conhecimento da ideia pela intuição é importante para o sujeito porque interrompe a maneira mediata de conhecimento que está subordinada ao princípio de razão e as suas condições de tempo, espaço e causalidade. A intuição da ideia é considerada uma forma de conhecimento primordial e, segundo Roberto Machado (2006, p. 176), se iguala ao conhecimento da arte, pois ambas, sendo ainda conhecimento da representação pura e intuitiva, se aproximam da vontade de forma mais imediata que o conhecimento científico.

4. A contemplação estética

Quando falamos de contemplação estética, estamos nos reportando a uma forma de conhecimento artístico, conhecimento que torna possível a contemplação da ideia. A contemplação estética, diz Roberto Machado (2006, p.176) “é uma visão imediata, direta, uma representação intuitiva pura”.

A contemplação não se relaciona com o princípio de razão, é o meio pelo qual o sujeito se eleva ao estado de puro sujeito do conhecimento porque se livra de sua individualidade. Portanto, também não se subordina ao princípio de individuação, isto é, não vê o mundo em relação com o tempo e o espaço. Isto só é possível por conta da suspensão da vontade, como indica Christopher Janaway (1994, p. 89): “Só se fizermos cessar por inteiro o agir da vontade pode o objeto figurar na nossa consciência despido das relações de tempo, espaço e de efeito”.

A contemplação estética envolve a transformação do indivíduo em puro sujeito do conhecer, a coisa (objeto) tem que cessar de ser individual e se tornar a ideia de sua espécie. Assim o mundo é visto sem o tempo. Schopenhauer utiliza uma expressão de Espinoza (2005, p. 247), “*sub aeternitatis species*”, que quer dizer “do ponto de vista da eternidade”, para demonstrar que o sujeito apreende a ideia de modo exterior a qualquer relação de causa e efeito ou com o tempo. Este sujeito pode ser entendido também como artista.

Schopenhauer é um dos herdeiros dos escritos de Kant sobre a estética que defende a contemplação (estética) desinteressada. Isto quer dizer que a experiência do sujeito com o objeto não deve ter relação alguma com qualquer tipo de desejo, necessidade ou interesse que a coisa (objeto) possa atender. Tudo isto deve ser suspenso. Como indica Christopher Janaway (1994, p. 89):

Schopenhauer pertence a uma tradição que equipara a experiência estética a uma atitude “desinteressada” com respeito ao seu objeto, e costuma ser citado como um dos

principais proponentes dessa concepção. A ideia é a de que, para experimentar esteticamente alguma coisa, tem-se de suspender ou desmobilizar todo e qualquer desejo nosso com relação a essa coisa, atentando não alguma consideração sobre a que fins, necessidades ou interesses a coisa pode atender, mas apenas a maneira como ela se apresenta à percepção.

O filósofo alemão descreve a experiência estética como um tipo de prazer, uma beatitude, como “repouso” ou “bem-aventurança”.

Para que o sujeito apreenda a ideia do objeto de forma pura é preciso que a relação entre o sujeito e o objeto (a coisa contemplada) seja objetiva, sem interferência do querer, portanto, sem a interferência da vontade. Roberto Machado indica (2006, p. 177) que a “contemplação pura, o êxtase da intuição, a beatitude da contemplação liberta da vontade, faz com que o mundo como vontade desapareça e só permaneça o mundo considerado como ideia”.

Durante a contemplação estética, o sujeito deixa de manter relação com o conhecimento subordinado à vontade, isto é, não mantém relação com o princípio de razão e princípio de individuação, e passa a ser puro sujeito de conhecimento. Isto se dá porque o sujeito esquece seu próprio eu, sua individualidade, ocasionando maior acessibilidade à ideia.

Podemos dizer que, através da contemplação estética desinteressada da ideia, o sujeito elevado ao nível de consciência de puro sujeito do conhecimento se desinteressa do mundo como vontade e como representação e atinge, portanto, sua libertação. É o que afirma Roberto Machado (2006, p. 177): “Pela contemplação desinteressada das ideias, o sujeito se eleva ao estado de puro sujeito do conhecimento, se desinteressa do mundo como vontade e como representação, atingindo uma libertação metafísica, ontológica”.

Schopenhauer salienta (2005, p. 266) que enquanto o sujeito estiver sob influência da vontade, tiver sua consciência tomada pelo querer, não haverá felicidade duradoura. Enquanto estiver em busca de satisfazer seus desejos, jamais alcançará paz.

Quando encontramos a felicidade é porque alcançamos algum fim. Este fim está ligado a um desejo que cede lugar ao prazer ou à satisfação. Este tipo de prazer ou satisfação, que advêm de um mero desejo, são vinculados ou dependentes da vontade. Então, é por serem dependentes da vontade que o prazer e a felicidade geram sofrimento permanente ao sujeito que está empenhado a alcançar algo que o satisfaça.

Schopenhauer afirma (2005, p. 266) que: “Todo QUERER nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento”. Quando um desejo é satisfeito, surge um

novo, então a satisfação é sempre temporária, ou como diz Roberto Machado (2006, p. 180), “um alívio em relação a uma necessidade”.

Apesar de tudo isto, a contemplação estética nos permite abandonar o mundo como vontade e conhecer o mundo a partir das ideias. Podemos nos libertar do sofrimento através de uma contemplação artística pura que nos arrebatada do querer, seja a partir de um “impulso interno”, seja a partir de uma “ocasião exterior”.

A contemplação provoca um prazer estético que provém do conhecimento do objeto como ideia e a consciência de quem conhece como puro sujeito de conhecimento. Este tipo de prazer é uma forma de libertação do sujeito, pois suprime momentaneamente seus desejos, isenta de maneira passageira a dor, ou causa uma indiferença efêmera em relação à vontade.

O conhecimento da ideia é a condição objetiva da contemplação estética, é o que possibilita conhecermos as coisas de modo objetivo e nos garante o “repouso” que em vão buscamos quando estamos sob influência da vontade. Sobre a contemplação estética schopenhaueriana, Christopher Janaway afirma (1994, p.92):

sua versão da teoria da “atitude estética” é incomum, pois vincula o estado de contemplação isento da vontade com o atingimento do tipo mais objetivo de conhecimento. Para ele, uma experiência passada na ausência de desejos e metas subjetivos distorce o mundo o mínimo possível, de modo que ele pode sustentar que a experiência estética é valiosa não só para levar ao efeito repousante de escapar à vontade, como também porque exhibe peculiarmente as coisas tal como estas são eternamente. Em outras palavras, a experiência estética tem valor cognitivo, a par do mero enriquecimento ou valor terapêutico da entrada num certo estado psicológico.

5. O gênio e a arte

A pura contemplação estética é o meio pelo qual o gênio apreende, de modo mais fácil do que as pessoas comuns, as ideias dos objetos que a ele se apresentam. Consegue alcançar a contemplação estética quando abandona sua própria individualidade, o que o leva a cortar a relação com a sua vontade. A disposição do gênio em relação à contemplação estética é de completa *objetividade*, isto é, não corresponde às exigências de sua vontade (subjetiva). Como Schopenhauer afirma (2003, p. 61):

Apenas pela pura contemplação a dissolver-se completamente no objeto é que as Ideias são apreendidas. A capacidade proeminente para esta é o gênio (...) Toda contemplação exige pura disposição objetiva, isto é, esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações; por conseguinte, a genialidade nada é senão a objetividade mais perfeita.

Ao cortar relações com sua própria vontade, o gênio se mantém mais que “um instante” no nível elevado de *puro sujeito do conhecimento*. Permanece “de modo duradouro” como puro sujeito do conhecimento, mantendo-se na intuição do objeto contemplado por “quanto for preciso para reproduzir, numa obra planejada, o que foi apreendido” (2003, p. 61). O gênio se diferencia das pessoas comuns precisamente pela duração em que consegue manter-se no estado de contemplação estética.

Schopenhauer assume, no entanto, que não é somente o gênio que mantém uma relação contemplativa com as obras de arte. Para o filósofo, não existem pessoas que não sejam capazes de se elevar ao estado de contemplação estética. Devemos, portanto, admitir que em todas as pessoas existe a faculdade que concebe a ideia de um objeto que a estas se apresenta. A mesma capacidade que o gênio tem para conhecer a ideia independente do princípio de razão, como puro sujeito do conhecimento, também deve existir, em graus variados, em todas as pessoas. Caso não houvesse esta mesma capacidade para todos, seria impossível que nas pessoas houvesse fruição estética das obras de arte. Como afirma Schopenhauer (2005, p. 264-265):

essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados, do contrário seriam incapazes de fruir as obras de arte quanto o são de produzi-las. (...) Se, portanto, não há homens absolutamente incapazes de satisfação estética, temos de admitir que em todos existe aquela faculdade de conceber nas coisas as suas Ideias, e, em tal conhecimento, despir-se por um momento da sua personalidade.

Observamos, no entanto, que o intelecto do gênio lhe permite se desvencilhar da vontade e seus motivos num grau bem maior do que o de uma “pessoa normal”. O gênio possui um intelecto capaz de funcionar mais facilmente de modo autônomo em relação ao conhecimento a serviço da vontade. Sobre isto, Schopenhauer comenta (2014, p. 40): “o intelecto alcança a separação completa de sua raiz, a vontade, de modo que aqui o intelecto se torna totalmente livre e através dele o mundo como representação alcança de maneira exemplar a sua completa objetivação”.

O gênio é um indivíduo que tem um desenvolvimento maior em suas faculdades de conhecimento, na verdade consideravelmente maior do que o das faculdades cognitivas de uma “pessoa normal”. De maneira anormal, seu cérebro consegue elaborar representações do mundo de modo muito mais objetivo do que uma pessoa comum. É este excesso cerebral que faz com que o gênio seja um ser humano excepcional. Assim Schopenhauer afirma (2014, p. 32):

quando o poder do cérebro de formar representações expõe tal excedente que uma pura, distinta e objetiva imagem do mundo externo aparece *sem uma finalidade* e como algo inútil para as intenções da vontade, a qual é ainda mais perturbadora nos graus mais

elevados e pode mesmo se tornar prejudicial para ela – então já existe pelo menos a disposição natural para essa anormalidade que é indicada pelo nome de gênio

Um elemento indispensável ao gênio é a imaginação. Este elemento não está a serviço da subjetividade do desejo, mas de um conhecimento objetivo. Serve então à objetividade, isto é, à ideia. Com a imaginação, o conhecimento da ideia é mais completo, pois o sujeito com genialidade pode conhecer a realidade além do que ela, de modo representativo, oferece. Conhece, portanto, para além do fenômeno que se dá para ele de modo circunstancial. É a imaginação que complementa – em par com o conhecimento intuitivo das ideias que o gênio possui – o conhecimento daquilo que a efetividade e a natureza se esforçam ou intentaram por realizar. É como se a visão do gênio fosse mais ampliada do que a visão de quem não possui genialidade. Roberto Machado indica, neste sentido, que (2006, p. 178)

a função da imaginação nesse processo é permitir que o gênio não permaneça restrito à ideia dos objetos que lhe são efetivamente presentes e estenda seu horizonte para além da experiência pessoal, evocando as imagens que a vida pode oferecer. A imaginação permite que o gênio alargue o raio de sua visão; ela é uma potência de horizonte.

Por se submeter ao conhecimento da ideia, o gênio se torna o puro espelho desta. Quando é artista, uma de suas grandezas é comunicar esta ideia através de sua arte. Isto implica produzir uma obra que “pode refletir a realidade tanto melhor quando o quadro que veicula está acima da realidade, quando é dotado de mais clareza e definição do que a experiência ordinária costuma apresentar” (1994, p. 96). Então a arte, o meio privilegiado para comunicação da ideia, dá à pessoa não genial a possibilidade de conhecer o que há de mais essencial e universal sobre as coisas. Desta forma, Schopenhauer afirma (2005, p. 253):

a ARTE, a obra do gênio... repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação... expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento.

É na obra de arte que se traduz, na maioria das vezes, o conhecimento intuitivo. É na arte que a ideia aparece de maneira clara, se distinguindo do conceito. Portanto, é através das formas de representação artística que o gênio se comunica de maneira efetiva com o homem comum.

Uma pessoa genial possui dois modos de conhecimento: o que contempla a ideia e o conhecimento da técnica. Este último permite ao artista produzir as obras de arte porque o gênio conhece a lei de causalidade. É o conhecimento da lei da causalidade que proporciona ao artista genial o conhecimento da matéria dos objetos e as relações entre os fenômenos. É preciso, por exemplo, que o artista conheça as cores para poder misturá-las e produzir uma pintura, ou saiba que tipo de efeito poderá causar ao bater o martelo no prego para criar sua obra. Com a técnica o artista concebe que ao entalhar a madeira ou mármore estará produzindo uma forma, que ao

misturar as cores criará novas tonalidades. O conhecimento da causalidade é uma das condições para a realização de uma obra arte. Por outro lado, um artista, como um mero sábio com sua técnica, na maioria das vezes, é somente um homem de talento, não um gênio. Existe, portanto, uma diferença entre o gênio e o mero talento. Assim afirma Schopenhauer (2014, p. 31):

A pessoa dotada de talento pensa mais rápida e precisamente do que fazem os outros; por outro lado, o gênio percebe um mundo diferente daquele visto pelos demais, apenas por olhar mais profundamente aquilo que está adiante dos outros também, já que se apresenta em sua cabeça de forma mais objetiva, conseqüentemente mais pura e distinta.

Contudo, apesar de o gênio produzir obras de arte, a genialidade não se define somente pela produção destas. O gênio se define, principalmente, por conhecer (contemplar) algo. Portanto, a genialidade tem sua finalidade na contemplação. Por exemplo: uma pessoa com genialidade poderia renunciar a qualquer forma de expressão, ou mesmo renunciar a todo tipo de obra, porém não deixaria por conta destas renúncias de ser um gênio. Não é a produção de obra de arte que define o gênio, pois poderiam existir obras-primas da arte completamente desconhecidas. Como Jean Lefranc indica (2008, p. 187):

O gênio não está em um fazer, mas em um conhecer. Convém pôr de lado todos os lugares-comuns sobre o gênio criador. A genialidade, para Schopenhauer, consiste inteiramente na aptidão para contemplar, e pode-se conceber que um asceta renuncie a toda obra, e mesmo a qualquer forma de expressão, sem deixar de ser um gênio. É possível “a obra-prima desconhecida”.

6. As artes e a ideia

Um ponto importante das reflexões schopenhauerianas, que as distingue de outras classificações dos fenômenos estéticos em voga no século XIX, como por exemplo, a classificação das artes elaborada por Hegel, consiste no fato de que não é exatamente o meio (a forma) da arte produzida pelo artista que importa mais propriamente, mas antes o conteúdo. Ou seja, o mais essencial para Schopenhauer é aquilo que determinada forma artística expressa, e não o modo como ela o faz. Essa questão se articula à sua compreensão da estética como “a doutrina da apreensão das *Ideias*, que são justamente o objeto da arte” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 23).

A estética schopenhaueriana tem por fim explicar como é possível a apreensão da ideia universal de uma obra de arte, que se dá a partir do conhecimento intuitivo. Schopenhauer não considera a estética somente como uma disciplina que prescreve as regras da arte, tampouco como um estudo que deve ser reduzido a um conjunto de preceitos. Por conseguinte, podemos

observar que as reflexões acerca da arte elaboradas pelo filósofo alemão não são somente escritos sobre os estudos de estética; trata-se antes, de um estudo metafísico da arte. Desta maneira, Schopenhauer afirma (2003, p. 24):

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

Como afirmamos ao longo deste texto, a arte, segundo Schopenhauer, é considerada o meio mais profundo de conhecimento do reino das ideias. Quando estamos em estado de contemplação estética, o mundo como fenômeno desaparece e somente nos resta o mundo como ideias. É preciso salientar que quando estamos no estado de contemplação ocorrem duas mudanças em nós. A primeira é a cessação de nossa vontade e de seu agir sobre a subjetividade. Podemos denominar que esta é a condição subjetiva da satisfação estética que possibilita a libertação do conhecimento do domínio da vontade e, por conseguinte, faz com que nós nos esqueçamos de nossa individualidade e nos tornemos puro sujeito do conhecimento. A segunda mudança é a da percepção que se aprofunda acerca do objeto contemplado, nos permitindo então perceber a ideia universal da coisa particular. Esta é, portanto, a condição objetiva da contemplação. Assim comenta Roberto Machado (2006, p. 181):

Esse conhecimento da ideia, possibilitando considerar as coisas de uma maneira desinteressada, objetiva, nos dá o repouso, que durante a sujeição à vontade procurávamos em vão. Assim, a condição subjetiva do prazer estético consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência em puro sujeito que conhece, liberto da vontade. Essa libertação do conhecimento em relação à vontade tem como correlato necessário a condição objetiva da contemplação estética: a ideia.

Cada fenômeno particular manifesta a vontade em graus distintos, alguns podem manifestar mais vontade que outros. Por exemplo, a planta manifesta mais vontade que uma pedra; num grau de manifestação ainda mais elevado está o animal; e, por fim, o grau mais elevado de manifestação da vontade é o ser humano. Nesta espécie a vontade desenvolve o intelecto, o conhecimento e a consciência (KARPOWICZ, 2012, p. 180).

Como já indicamos neste capítulo, os inúmeros fenômenos particulares correspondem a uma ideia universal. Em outras palavras, a ideia é a essência eterna dos fenômenos isolados. Neste sentido, cada ideia essencial dos fenômenos representa um grau de objetivação da vontade. Logo, podemos admitir que há uma hierarquia metafísica dos seres de acordo com os graus de objetivação da vontade, e dentre os diversos graus de objetivação, aqueles considerados mais elevados nesta hierarquia são os animais e os seres humanos.

Quanto à questão da contemplação dos objetos, Schopenhauer nos chama atenção para o fato de que existe uma relação entre os lados subjetivo e objetivo – que o filósofo denomina de componentes da fruição estética – com os diferentes níveis de expressão da ideia intuída na obra de arte. Cada nível de expressão da ideia corresponde, portanto, a uma proporção de subjetividade e objetividade da nossa satisfação estética. Quanto mais perfeita for a manifestação da ideia no objeto, mais objetiva será a apreensão. Desta forma Schopenhauer afirma (2005, p. 286):

A predominância de um ou outro componente da fruição estética dependerá de a Ideia apreendida intuitivamente ser um grau elevado ou mais baixo de objetividade da Vontade. Assim, tanto na consideração estética (na efetividade, ou pelo médium da arte) da bela natureza nos reinos inorgânico e vegetal, quanto das obras da bela arquitetura, a fruição do puro conhecer destituído de vontade será preponderante, porque as Ideias aqui apreendidas são graus mais baixos de objetividade da Vontade, por conseguinte não são fenômenos de significado mais profundo e conteúdo mais sugestivo. (...) o objeto da consideração ou da exposição estética forem animais e homens, a fruição residirá mais na apreensão objetiva dessas ideias, as quais são manifestação mais clara da Vontade (...) manifestam da maneira mais perfeita a essência da Vontade

Um objeto contemplado pode apresentar as ideias de graus baixos ou elevados de objetivação da vontade. Assim, notamos que há diferenças de graus das ideias expostas, seja na natureza, seja em uma obra de arte. Quanto mais elevado for o grau de objetivação, melhor será a obra em relação àquela que expressa um grau mais baixo, inferior. Uma obra de arte não é considerada superior por causa da técnica aplicada a ela, mas é a ideia que ela expressa que a torna superior. Schopenhauer compreende que é preciso tomar, como ponto de referência para a hierarquia das artes, a hierarquia dos graus de objetivação da vontade no mundo.

A partir do que mencionamos acima, podemos salientar que não há uma classificação das artes em Schopenhauer, mas há uma hierarquia das artes baseada nas ideias que representam os diferentes graus de objetivação (LEFRANC, 2008, p. 199).

Assim, no livro terceiro nos são apresentadas diversas formas de arte que seguem uma hierarquia baseada nos graus das ideias. A hierarquia começa pelas forças elementares, mais acima há o desenvolvimento das espécies e no último estágio de objetivação tem-se o surgimento dos caracteres inteligíveis. As artes apresentam, por seu turno, uma hierarquia que traduz essas ideias em formas artísticas e que está, desse modo, de acordo com os diferentes graus de objetivação da vontade, numa escala crescente, do mais baixo ao mais elevado.

Os graus mais baixos da hierarquia estão relacionados com as ideias que se manifestam como as forças naturais elementares da matéria espalhadas em nosso mundo. Assim Schopenhauer escreve (2005, p. 288):

não lhe podemos atribuir nenhum outro fim senão aquele de trazer para a mais nítida intuição algumas das Ideias que são os graus mais baixos de objetividade da Vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza.

Vemos que a arquitetura apresenta então as ideias cujos graus são considerados os mais baixos da vontade: a gravidade, a coesão, a rigidez e a dureza. Podemos indicar que nesta forma de arte expõe-se o que há neles de mais essencial, a saber, o conflito entre a rigidez e a gravidade. Deste modo, Schopenhauer diz (2005, p. 288): “nesses graus baixos de objetividade da Vontade vemos a sua essência manifestar-se em discórdia, pois a luta entre a gravidade e rigidez é propriamente o único tema estético da bela arquitetura”. Seu fim, portanto, é trazer à nossa intuição estas ideias consideradas menos elevadas.

Na arquitetura residem forças contrárias, ela expõe aos nossos olhos a oposição entre gravidade e rigidez. Consideremos um edifício. Caso toda a sua massa respondesse somente ao seu peso (gravidade), ele desabaria num amontoado informe, em direção ao solo, pois é a gravidade que constrange o corpo do edifício para o corpo da terra. Contudo, a rigidez intervém como esforço para manter o edifício em equilíbrio. Assim, por exemplo, vemos que a parte que sustenta o teto (entablamento) é pressionada contra o solo, se apoiando sobre as colunas. Um teto côncavo (abóboda), por sua vez, sustenta a si mesmo, tendência natural da pedra que é suporte e, ao mesmo tempo, peso. A abóboda, por outro lado, conta com o intermédio das pilastras para não cair em direção ao solo (BOSSERT, 2011, p. 205)

Segundo Schopenhauer, para que a apresentação desse conflito apareça de modo claro a nós é preciso que sejam utilizados materiais adequados. Pensemos como seria um edifício feito com madeira ou pedra-pomes. Estes materiais não são adequados porque são leves e não mostrariam o conflito entre gravidade e rigidez. A pedra, por outro lado, tem mais capacidade para revelar aquelas ideias, pois há nela uma tendência, o seu peso, que a puxa para a terra. Desta maneira também há uma tendência oposta dos elementos rígidos que mantêm a estrutura e que impedem o desmoronamento do edifício. Desta forma escreve Janaway (1994, p. 100):

Temos de poder apreender em nossa percepção a tendência dos blocos de pedra para a superfície terrestre e a tendência oposta dos elementos rígidos que impedem a queda daqueles.

Uma obra arquitetônica deve também refletir a luz, “único outro aspecto da arquitetura que Schopenhauer reconhece” (JANAWAY, 1994, p. 100). A luz revela a estrutura fundamental da edificação. É a iluminação que faz aparecer as relações conflitantes. A luz “desdobra sua natureza e qualidades da maneira mais pura e distinta, para grande prazer do espectador” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 290).

Num grau mais elevado, correspondendo à natureza vegetal, estão a jardinagem e a pintura de paisagem. Schopenhauer considera que podemos contemplar a beleza da natureza vegetal sem que haja mediação da arte. A natureza por si mesma realiza a exposição do belo. A jardinagem, portanto, pouco contribui para a exposição do belo que “pertence quase que exclusivamente à natureza” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 293). Isto se dá porque a função da jardinagem é somente a de moldar a vontade presente na natureza, pois esta apresenta de modo autossuficiente, isto é, em si mesma, seu lado belo.

Contudo, a natureza pode vir a ser intermediada pela pintura de paisagem porque esta forma expõe a ideia universal da natureza numa imagem, isto é, de maneira representativa. Este tipo de pintura (paisagismo) apresenta tanto uma vegetação quanto coisas inanimadas. A satisfação que temos com a pintura de paisagem reside no conhecimento puro independente da vontade (JANAWAY, 1994, p. 100). Isto quer dizer que corresponde ao lado subjetivo da satisfação estética porque a intuição da ideia é de grau inferior, isto é, menos objetiva que as demais formas de arte que apresentam ideias mais elevadas.

Num nível mais elevado na hierarquia das artes encontramos a escultura que tem como tema principal a beleza humana. O artista encontra na beleza humana a expressão de um grau superior da vontade. Nas palavras de Schopenhauer (2005, p. 299), “beleza humana é a objetivação mais perfeita da Vontade no grau mais elevado de sua cognoscibilidade (inteligência)”. Trata-se, portanto, da representação geral da ideia de homem. A beleza é considerada a partir da dupla perspectiva do tempo e do espaço (BOSSERT, 2011, p. 206). A forma da beleza expressa o espaço, o tempo é traduzido pela ação ou movimento da obra.

Para Schopenhauer, a produção da escultura envolve dois aspectos: a graça e o caráter. A característica da graça é mostrar a medida perfeita dos movimentos expostos. É a graça que faz com que a escultura seja perfeita. A partir da beleza do movimento surge a graça. A beleza do movimento pressupõe um corpo harmoniosamente construído. Isto exige a exibição de membros proporcionais, corpo simétrico, leveza e finalidade do movimento e das posições. A escultura com graça torna clara aos olhos do espectador a intenção do artista em relação ao movimento exibido (SCHOPENHAUER, 2005, p. 300).

A graça e a beleza, quando estão perfeitamente unidas, formam os fenômenos mais distintos da vontade em grau muito elevado de objetivação. Contudo, Schopenhauer adverte que no objeto a beleza pode existir sem a graça, no entanto, a graça não pode ter existência sem a beleza (SCHOPENHAUER, 2005, p. 300). O que Schopenhauer indica é que a graça e a beleza

juntas constituem um objeto cuja ideia é perfeita para a contemplação. Deste modo, entendemos que não pode haver no objeto um desequilíbrio proporcional entre ambos os elementos, pois este não aparecerá de modo ideal para nossa contemplação.

O caráter é um quesito muito importante para a escultura. O caráter é um dos lados específicos (particularizados) da beleza. Esta não é uma ideia essencialmente imutável, então pode vir a se particularizar no indivíduo da espécie, o que Schopenhauer chama então de caráter. Assim, o caráter é a beleza do indivíduo e, desta maneira, também devemos entender que a beleza é o caráter da espécie. O caráter, na escultura, se exprime pelo rosto e seus traços, pelo movimento (ação) e pela forma do corpo. Por exemplo, nas representações esculturais, seja de animais ou do homem, o indivíduo mais belo é aquele que porta o caráter de sua espécie. Contudo, há neste caso considerações sobre apresentar o caráter e a expressão individual. Uma escultura deve manifestar a ideia de humanidade e mais ainda o caráter particular do retratado. Assim Schopenhauer afirma (2005, p. 300):

as artes cujo fim é a exposição da Ideia de humanidade têm por tarefa, ao lado da beleza como caráter da espécie, ainda o caráter do indivíduo, o qual será nomeado CARÁTER por excelência; desde que seja visto não como algo casual, exclusivo do indivíduo na sua singularidade, mas sim como um lado especial da Ideia de humanidade que é acentuado neste indivíduo e cuja exposição é relevante para a manifestação da Ideia.

Cada representação, como podemos observar nas esculturas de Baco, Apolo ou Hércules, apresenta diferenças entre si sem, no entanto, deixar de apresentar a beleza ideal – não existe uma escultura menos bela que a outra. Isto quer dizer que cada uma destas esculturas apresenta o ideal de humanidade sob um aspecto. Percebemos que, juntos, o caráter e a beleza valorizam-se de forma recíproca. O caráter é enobrecido com a presença da beleza e o caráter faz a beleza ser mais vivaz na obra. Portanto, a beleza não deve suprimir o caráter, nem o caráter a beleza. Desta maneira afirma Schopenhauer (2005, p. 301):

de um lado, o indivíduo sempre pertence à Ideia de humanidade e, de outro, a humanidade sempre se manifesta no indivíduo e inclusive com significação especial e ideal do mesmo, então nem a beleza deve ser suprimida pelo caráter, nem este por aquela. (...) A Ideia de humanidade é em certa medida sempre apreendida num de seus lados e, em consequência, de maneira diferença em Apolo, Baco, Hércules, Antinus. O característico pode limitar o belo e por fim aparecer como feiúra no ébrio Sileno, no fauno etc.

Seguindo na hierarquia das artes, observamos que a pintura histórica é ainda mais elevada que as demais formas de arte mencionadas neste capítulo. A pintura histórica acrescenta algo a mais à beleza e à graça, presentes também na escultura. Apresenta um lado particular da essência da humanidade, isto é, manifesta a ideia de humanidade num nível muito elevado, pois expõe a

figura do homem de modo mais complexo que a escultura. Desta maneira Schopenhauer afirma (2005, p. 306):

Ao lado da beleza e da graça, a PINTURA HISTÓRICA tem ainda o caráter como tema principal. Com isso se deve entender em geral a exposição da Vontade no grau mais elevado de sua objetivação, em que o indivíduo, como acentuação de um lado particular da Ideia de humanidade, possui significação própria, a qual se dá a conhecer não apenas mediante a simples figura, mas por ações de todo tipo e modificações do conhecer e do querer que as ocasionam e acompanham, visíveis no semblante e nos gestos.

Devemos valorizar uma pintura segundo o aspecto da ideia universal que expressa o conteúdo íntimo deste mundo, isto é, a pintura deve expressar perfeitamente a ideia de humanidade. Ao partirmos desta observação, percebemos que quando os quadros que retratam circunstâncias históricas particulares, relatos bíblicos e lendas não expressam de maneira perfeita a ideia de humanidade, podemos considerar estas obras irrelevantes (JANAWAY, 1994, p. 102).

Para Schopenhauer, o que predomina na pintura é “a expressão, a paixão e o caráter” (2014, p. 89). O que ele compreende como expressão, na pintura, é apresentação da beleza que aparece de modo perfeito quando o pintor retrata com clareza o caráter individual do homem. Deste modo, a pintura histórica se propõe a expor indivíduos em ações de modo profundamente significativo, mostrando o que mencionamos acima, um lado particular da ideia de humanidade. Apresenta, portanto, os indivíduos com diversos caracteres e em ações através de cenas diversas (SCHOPENHAUER, 2003, p. 169).

A pintura de homens é uma das principais temáticas da pintura histórica, e seu grau é superior à pintura de animais. Isto se dá porque a “figura e o belo rosto” humano representam os graus elevados de objetivação da vontade. Por conta deste elevado grau de objetivação da vontade exposto num quadro, uma obra que retrata o humano é capaz de nos arrebatá-lo esteticamente de modo instantâneo quando a visualizamos (SCHOPENHAUER, 2003, p. 160).

A pintura histórica expõe também o espírito da época retratada. Mostrá-lo de modo objetivo é uma das principais tarefas do pintor, pois se trata de trazer até nós as cenas significativas da vida de modo geral, seja mostrando grandes acontecimentos, ou pequenas situações do cotidiano. Deste modo, Adolphe Bossert afirma (2012, p. 208): “a ação mais habitual e, aparentemente, mais insignificante, reproduzida pela mão do gênio, pode lançar uma luz sobre a essência da humanidade”. Assim, a pintura busca expressar em retratos tudo o que a vida humana manifesta.

Quando um quadro apresenta uma ação historicamente importante, ela ainda pode ser considerada banal, se olharmos a partir da significação interior que o pintor busca expressar. Por outro lado, se observarmos uma cena da vida cotidiana, buscando seu significado interior, pode ser que este tipo de retrato seja mais profundo que uma representação de um fato histórico, pois pode revelar de forma clara “os indivíduos e os segredos mais recônditos das obras e da volição humana”. Por exemplo, uma cena do cotidiano feita por um pintor da escola holandesa tem a mesma importância que um quadro que retrata uma cena histórica. No que diz respeito ao significado interno podemos considerá-lo como o mesmo “se ministros disputam, sobre um mapa, países e povos, ou se camponeses querem, numa estalagem, fazer valer seus direitos nos jogos de carta e dado” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 307).

Subindo um grau acima na hierarquia das artes, encontramos outra importante forma de arte também capaz de trazer de modo representativo a ideia de humanidade, a saber, a poesia. Esta forma de arte é considerada a mais elevada na hierarquia das artes, pois tem por objetivo expor a ideia de humanidade num grau ainda mais elevado do que a pintura histórica. A poesia revela assim a verdade do mundo e consegue nos comunicar, de modo universal, a vida dos homens em toda a sua complexidade. Podemos observar nela a representação do conflito da vontade consigo mesma, e isto pode indicar também uma representação acerca dos conflitos da vida humana. Assim Rosa Maria Dias afirma (2010, p. 115):

No topo dessa hierarquia está a poesia – ela revela mais claramente a verdade do mundo, pois seu objeto é a ideia mais perfeita da vontade, a ideia de homem. Ela comunica a verdade universal da vida humana. Fala do homem e da história dos homens. Shakespeare não tirou seus personagens da observação dos dramas e dos mais variados caracteres, mas de sua intuição genial da ideia de homem.

No próximo capítulo, iremos expor esta forma de arte tão elevada na hierarquia das artes. Nossa intenção é mostrar a diferença da poesia, uma forma de arte figurativa, e a música – arte esta que não faz parte da hierarquia das ideias por não se tratar de uma arte figurativa – que será explicada no terceiro capítulo desta dissertação.

*Tu és o poeta, o grande Assinalado
que povoas o mundo despovoado,
de belezas eternas, pouco a pouco.*

Cruz e Souza

CAPÍTULO II – Poesia como forma elevada de objetivação da vontade

No primeiro capítulo apresentamos uma breve introdução acerca das reflexões schopenhauerianas sobre a arte que incluem: a relação desta com o sujeito (estética), a arte como forma de conhecimento da vontade – arte como conhecimento da essência do mundo –, a contemplação da obra de arte como libertação momentânea do sofrimento e, por último, a hierarquia das ideias, os graus de elevação das ideias presentes nas formas de arte.

No presente capítulo apresentaremos as questões fundamentais sobre a poesia e a sua forma elevada. Devemos apresentar neste segundo capítulo o papel da poesia dentro da teoria metafísica das artes e mostrar alguns de seus gêneros para melhor exemplificar a sua importância no quadro geral das artes. Com isto, temos a intenção de mostrar a relação da poesia com a ideia, visto que a poesia é um dos meios que nos comunicam a ideia de humanidade.

A partir do exposto sobre a relação da poesia com a ideia, devemos mostrar o porquê de a poesia ser considerada a arte mais elevada dentro da hierarquia metafísica das artes. Também devemos ter em vista que, embora seja vista como a forma mais importante dentro da hierarquia das formas artísticas, para Schopenhauer a forma mais elevada de todas as artes é a música. O entendimento sobre a poesia nos possibilitará compreender a diferença desta forma de arte em relação à música.

1. A poética schopenhaueriana: a poesia como forma de exposição da ideia de homem

Devemos lembrar que o principal objetivo de todo e qualquer artista (pintor, escultor, poeta) é comunicar a ideia. Assim como o artista plástico busca expressar a ideia universal de alguma coisa, o poeta também tem a finalidade de comunicar uma ideia; contudo, ele deve expressar o grau mais elevado de objetivação da vontade, isto é: a ideia de homem (humanidade). O poeta deve comunicar esta ideia ao ouvinte (ou leitor) de modo muito vivaz. Isto se dá de acordo com a mente poética que apreende a ideia daquilo que busca expor – lembrando que a apreensão da ideia se dá partir da intuição, assim como ocorre com as demais formas de arte (SCHOPENHAUER, 2005, p. 320).

Um dos fatores que diferem a poesia das demais formas de arte tem a ver com o fato de esta comunicar as ideias por meio de palavras. Este é o principal material da poesia que oferece

ao poeta uma enorme extensão sobre aquilo que ele tem a intenção de expressar. Deste modo, quase todos os graus de objetivação da vontade são possíveis de serem expressos tanto num poema, quanto numa narração ou descrição dramática. Porém, os graus mais baixos da vontade são expressos somente pela arquitetura ou pela pintura de paisagem. Isto se dá porque as formas de vida inorgânicas ou orgânicas abaixo da espécie humana não possuem consciência ou conhecimento de sua existência, sendo somente capazes de manifestar a sua essência num único instante apropriado. Em outras palavras, estes tipos de grau de objetivação só se manifestam na aparição de uma forma simples de exposição (SCHOPENHAUER, 2003, p. 203-204).

A partir disto, vemos que o homem, ao contrário daquelas manifestações, se exprime não só por meio de uma única exposição (imagem), isto é, não se exprime somente através de um rosto ou de uma figura simples. A poesia surge como uma forma artística capaz de exprimir a ideia de muitas coisas do mundo, mas que dá maior espaço para expressar as ações e caracteres da humanidade (JANAWAY, 1994, p. 102). Isto quer dizer que o homem pode ser expresso de maneira ainda mais perfeita que as formas que a escultura humana ou a pintura histórica nos mostram.

Assim, podemos ver (ler) numa poesia as diversas ações acompanhadas por afetos (paixões ou frustrações) e pensamentos da personagem (fictício ou não). As ações, os afetos e os pensamentos são os temas principais abarcados na poesia. O que há na arte poética, e o que falta às artes plásticas, é o desenvolvimento de eventos sucessivos. Deste modo, podemos reconhecer que a poesia é a forma mais elevada na hierarquia das artes porque não há outra forma de arte que possa realizar tudo isto de modo comparável a ela. É por isto que o objeto por excelência da arte poética é a manifestação da ideia que correspondente ao grau mais elevado de objetivação da vontade, porque somente esta forma tem a capacidade de expor o homem numa “séria concatenada de seus esforços e ações” (SCHOPENHAUER, 2003 p. 204).

Contudo, precisamos explicitar como a poesia consegue comunicar a ideia universal de humanidade a partir de conceitos abstratos (as palavras). Para Schopenhauer, esta comunicação com o sujeito que intui a ideia só é possível mediante a ajuda da fantasia (ou imaginação). Outro fator que ajuda a comunicação da ideia de humanidade é a intuição de representantes concretos dos conceitos abstratos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 320-321). Podemos dizer que o poeta utiliza os meios conceituais a fim de revelar a ideia de humanidade à imaginação do leitor de poesia, drama ou romance. Descreveremos a seguir em maior detalhe este processo.

Schopenhauer define a poesia como a arte “de colocar em jogo o poder da imaginação através de palavras” (2014, p. 97). A imaginação do leitor é um dos meios através dos quais a poesia apresenta as suas imagens. Compreendemos, portanto, que o poeta busca através do movimento de nossa imaginação (fantasia) revelar as ideias, isto é, nos mostrar como é a vida e também a essência do mundo (SCHOPENHAUER, 2014, p. 98).

Para Schopenhauer, existem alguns meios para que o escritor consiga pôr em atividade a imaginação do leitor. O primeiro se dá através da intenção do poeta de modificar as palavras, formando assim um modelo (representativo) a ser intuído pela fantasia do leitor. O representante intuitivo é resultado da reunião de palavras, principal matéria-prima da poesia ou da prosa. As palavras devem ser cruzadas, a fim de interromperem os seus significados universais, ligados a conceitos. Assim, o poeta obterá um modelo (representativo) para a intuição. A partir do modelo representativo é possível movimentar a imaginação do leitor, fazendo que ele produza imagens. Toda esta preocupação que o poeta deve ter com as palavras tem a ver com o fato de estas fazerem efeito imediato somente sobre a razão, e não sobre a nossa fantasia. Assim, podemos indicar que as palavras só fazem efeito sobre a fantasia de modo mediato (SCHOPENHAUER, 2003, p. 193-194).

Schopenhauer afirma (2003, p. 195) que pôr em movimentação a imaginação do leitor se dá de acordo com a *construção intuitiva do exposto*. Podemos também denominar de expressão vivaz da exposição poética. O filósofo alemão explica que esta condição deve orientar o conceito para a nossa intuição. Isto é possível mediante a particularização do conceito abstrato universal. Neste sentido, este conceito universal deve se tornar uma palavra determinada e concreta, a ponto de ser utilizada na descrição narrativa de modo bastante simples, ou em poucas palavras. Contudo, o poeta deve ter certo zelo com a palavra escolhida para aquilo que vai escrever, pois é a descrição poética que deve fazer com que a imagem dela apareça em nossa imaginação. Isto se dá, principalmente, através da forma como o escritor descreve as ocorrências da vida, pois ele deve, por assim dizer, colorir a frieza do conceito e não narrar com vagueza um fato (ficcional ou não).

É importante a escolha e as modificações das palavras que o poeta faz, pois, como falamos acima, é um meio de atingir a imaginação do leitor e assim possibilitar que este possa intuir a universalidade daquilo que o poeta tem a intenção de expressar. A escolha da palavra deve ser sempre pontual, pois cada palavra tem uma designação importante na poesia. Desta forma, o poeta deve ter a capacidade de apreender o específico e, ao mesmo tempo, a essência íntima das

coisas, e, a partir disto, expressar em seus escritos o que não é casual ou somente o comum da vida. Tudo aquilo que o poeta deve nos apresentar tem que ser de um modo único e sem excessos. Isto quer dizer que o poeta não precisa de muitas palavras para explicá-lo. Assim, Schopenhauer afirma: “sentimos exatamente o que foi dito e pintamos o inessencial de acordo com nosso humor” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 199).

É interessante observarmos a analogia que Schopenhauer faz entre o poeta e o químico. Sobre a analogia, Schopenhauer diz (2005, p. 321):

Assim como o químico combina dois fluidos perfeitamente claros e transparentes e dessa combinação resulta um precipitado sólido, também o poeta, a partir da universalidade transparente e abstrata dos conceitos, sabe combiná-los e obter, por assim dizer, um precipitado concreto, individual, a representação intuitiva. [...] a maestria na poesia consiste em obter todas as vezes justamente o precipitado que se intencionava.

Podemos ver que ambos (o químico e o poeta) querem um resultado que satisfaça os seus objetivos. Deste modo, vemos que a palavra representativa é como um precipitado sólido que o químico busca. Tanto a palavra quanto o precipitado devem ser exatos, isto é, devem estar de acordo com a intenção que cada um busca em seus ofícios. Assim, o poeta deve escolher a palavra perfeita para o poema; no caso do químico, deve escolher o precipitado ideal para o seu experimento.

Devemos, contudo, observar que uma das dificuldades que o poeta enfrenta tem a ver com a orientação do conceito universal para as palavras muito particulares. Schopenhauer diz que o poeta deve evitar as expressões mais comuns ou vulgares, pois vemos que todas as descrições que utilizam palavras muito específicas (conceitos particulares) acabam por descrever as coisas da vida de maneira muito simplista. Isso não condiz com o poeta genial que expressa sempre as coisas mais universais da humanidade. Vemos que as palavras mais universais conseguem representar as imagens da vida de maneira mais elevada. Ao escrever, o poeta tem a intuição da palavra perfeita para um poema, não devendo então utilizar aquela palavra que possui precisão conceitual específica.

Se, por um lado, abandona a vulgaridade e a especificidade de certas palavras, o poeta deve por outro elaborar descrições que não sejam abstratas, pois seu trabalho é apresentar algo concreto e, ao mesmo tempo, universal da vida. A título de exemplo, podemos expressar algo específico como “a noite está fria”. Porém, é mais interessante que o poeta descreva que “a noite está fria cortante”, pois o específico (noite fria) sugere algo extremamente preciso sem assim nos oferecer uma imagem à imaginação, como a segunda descrição sugere.

Schopenhauer faz uma breve observação acerca dos poetas que ele considera medíocres. Para o filósofo, estes tipos caçam palavras, imagens diversas e colecionam expressões sem, no entanto, encontrar o termo ou a palavra correta para pôr em seus escritos. O poeta verdadeiro (o gênio), diferentemente, expressa em uma única palavra tudo aquilo que quer expressar, assim a imagem descrita de uma ocorrência na realidade aparece de maneira clara para o leitor. Deste modo, Schopenhauer anuncia que “todo o verso de um bom poeta é um exemplo” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 200).

A poesia que expressa uma descrição de maneira simplista pode ser considerada ruim, pois este tipo de descrição pormenorizada suprime a potência do efeito poético. Quando há muitas palavras (conceitos) em um poema ou em uma prosa, elas acabam por nos manter na apreensão de um pensamento racional, dificultando a intuição e o efeito sobre o leitor que deve atingir as imagens universais presentes no escrito. As poucas palavras devem exprimir pensamentos que despertem imagens vivazes e, ao mesmo tempo, intuitivas. Isto justifica a escolha cuidadosa das palavras pelos poetas. Estes devem equilibrar tal escolha, assim devem ser econômicos e dar preferência àquelas com significados profundos. As expressões poéticas devem, portanto, sempre mostrar uma precisão na descrição breve (SCHOPENHAUER, 2003, p. 201).

O poeta nos apresenta algo em particular, entretanto, o que ele conhece e quer que nós também possamos conhecer é a ideia de homem presente em seus escritos. O escritor pode se basear na vida real para descrever com muita precisão aquilo que é particular (individual). É a partir desta particularidade descrita de forma precisa que a poesia nos revela a existência humana por inteiro. Podemos indicar que o poeta nos permite intuir o conhecimento da ideia de humanidade por meio do particular. Portanto, esta ideia nos é apresentada de maneira familiar à nossa imaginação (SCHOPENHAUER, 2014, p. 100-101).

Devemos também ressaltar dois outros meios que ajudam a poesia a desenvolver a sua interatividade com o leitor. Estes são a rima e o ritmo. Através destes meios, a poesia lida causa grande efeito sobre nossas faculdades ligadas ao tempo. Para Schopenhauer, toda a nossa maneira de criar representações (faculdade de representação) está ligada ao tempo. O ritmo só existe no tempo, sendo esta uma intuição *a priori*. Assim, Schopenhauer diz que o ritmo pertence à *pura* sensibilidade. Ao contrário disto, a rima é algo da *sensibilidade empírica*, pois se trata de uma forma que atinge a sensibilidade, isto é, nossa audição (SCHOPENHAUER, 2014, p. 102).

Deste modo, seguimos de maneira interna e de bom grado os sons que retornam (em intervalos) de modo regular, como se consentíssemos com aquilo que estamos lendo.

Observamos que são a rima e o ritmo que nos conduzem a uma profunda atenção a um poema. Esta atenção nos permite criar uma concordância com aquilo que nos é apresentado, visto que esta concordância é anterior a qualquer juízo e independente de qualquer fundamento. Isto quer dizer que a poesia adquire assim um poder de convencimento enfático (SCHOPENHAUER, 2005, p. 322).

Através do ritmo e da rima, o poeta tem a possibilidade de escrever e falar de tal maneira que de outro modo não conseguiria nos cativar. Se o poeta escrevesse em forma de prosa, o pensamento e a ação perderiam seu significado. São estes os elementos (rima e ritmo) que nos fazem ter encanto com a poesia. Podemos verificar que uma poesia que expressa alguma ação ou pensamento ingênuos não precisa mais do que um ritmo e uma boa rima para nos satisfazer. A arte dos versos tem essa capacidade de nos cativar porque a rima, quando bem realizada, nos excita a sensibilidade através do pensamento expresso no poema. Deste modo afirma Schopenhauer (2014, p. 103):

Mesmo pensamentos triviais obtêm um toque de importância através de ritmo e rima e neles florescem [...] Na verdade, até mesmo ideias distorcidas e falsas ganham uma aparência de verdade através de versificações.

Segundo Schopenhauer, a rima e o ritmo são muito importantes para a composição da poesia. Mesmo que estas técnicas sejam consideradas recursos simples, a rima e o ritmo são capazes de nos causar um efeito profundo. O filósofo alemão nos mostra que a imediata audição do som das palavras num verso obtém, através do ritmo e da rima, uma significação e plenitude em si mesmas. Assim, o verso deixa de ser um simples recurso como mera expressão de palavras. Podemos compreender que o verso rimado e ritmado tem que, como seu principal objetivo, agradar os nossos ouvidos.² Assim, eles se tornam um tipo de música quando lemos em voz alta uma poesia (SCHOPENHAUER, 2014, p. 104).

Podemos ainda fazer a observação de que antes mesmo de compreendermos algum pensamento ou significado na poesia, a melodia dos versos pode capturar nossa atenção a tal ponto que nem precisamos entender o seu significado quando ouvimos a sua melodia. Podemos, inclusive, achar tipos de poesia cujo significado é a apreensão de sua melodia. Deste modo, podemos entender que a melodia dos versos é, em alguns casos, o principal objetivo de alguns poetas, deixando em segundo plano o seu sentido. Com isto, podemos afirmar que há poesias cujo significado ou sentido é a audição de sua melodia.

² Neste sentido, observamos que o que se dá com o verso é muito parecido com o processo de recepção da música. Veremos melhor esta questão da música e sua recepção no próximo capítulo.

Em relação à prioridade do uso destes recursos na escrita poética, Schopenhauer indica que há uma importância maior do ritmo em detrimento da rima. É com o ritmo que a poesia garante maior satisfação ao leitor, pois é o melhor recurso para convencer os nossos juízos e orientar leitor e ouvinte através do tempo. Segundo Schopenhauer, o ritmo já era um meio reconhecidamente importante desde os antigos, pois era um recurso considerado mais nobre e digno que a rima. A rima era vista pelos antigos como um recurso inferior e que correspondia a um meio utilizado pelas línguas (consideradas) bárbaras³ (SCHOPENHAUER, 2003, p. 203).

A eficácia da rima se limita apenas a repetir um mesmo som. Ao repetir um som, este não possui um reforço com alguma sílaba que sustente a repetição seguinte. Ouvimos então que a frequente repetição de único som não se sustenta até o fim do poema. Assim que a última sílaba recebe um par que possa rimar com ela, o seu efeito rapidamente se esgota diante de nossa audição. Numa recorrência disto, num terceiro momento, o som atua mais uma vez como uma rima repetida, atinge a mesma nota anterior de maneira acidental. Ouvimos então que a primeira rima se liga à rima presente, mas sem combinar completamente com esta. Logo, a repetição não eleva o efeito na rima⁴, pois a primeira nota da rima não soa a partir das segunda e terceira notas, ocorrendo o que Schopenhauer chama de “pleonasma estético” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 105).

No próximo item trataremos de dois importantes gêneros da poesia. Primeiramente, devemos mostrar quais são os níveis de objetividade da ideia de humanidade em cada um dos gêneros. A partir disto, iremos mostrar os dois gêneros que Schopenhauer cita como exemplos que melhor definem os níveis de objetivação da vontade, e que nos mostram desse modo os diversos graus da ideia de homem. Iremos, portanto, debater as questões acerca da poesia lírica (canção) e da tragédia.

2. Os níveis de objetivação da ideia de homem nos diferentes gêneros da poesia

³ A partir das indicações de Schopenhauer, observamos que há regras da poesia que visam a utilizar mais a rima do que o ritmo. Algumas delas dizem as sílabas na rima têm de ser escritas da mesma maneira; o hiato entre as rimas não é permitido; há uma limitação na utilização de muitas palavras. Muitas destas regras objetivam atingir mais a satisfação de nossa visão do que a satisfação de nossa audição. Porém, não discutiremos este tópico neste momento, pois isto fugiria ao escopo do presente estudo.

⁴ As rimas em oitavas, os sonetos e tercetos são ainda mais problemáticos quando o poeta não é genial. Pois estes tipos de rima exigem um esforço ainda maior de quem ouve estes recursos. De modo geral, são estas técnicas da rima que geram desprazer para com elas. Tais acúmulos de rima são as causas da tortura psíquica sob a qual às vezes lemos essas produções: portanto, o prazer poético sob tal esforço psíquico é impossível (SCHOPENHAUER, 2014, p. 105).

Schopenhauer nos sugere que a poesia possui uma espécie de hierarquia de apresentação da ideia de homem que se dá de acordo com o nível de sua objetivação. Esta aparece em todos os gêneros poéticos, porém, cada gênero nos apresenta algum nível de objetivação desta ideia. Observamos que o nível de exposição da ideia em alguns gêneros pode apresentar mais o lado subjetivo ou nos apresentar o lado mais objetivo da ideia de humanidade. Deste modo, podemos indicar que consideramos uma poesia como bela conforme o nível de objetivação da ideia de humanidade, sugerindo que a poesia pode ser subjetiva, mais ou menos subjetiva, mais ou menos objetiva e completamente objetiva.

Vejam as duas maneiras de expor a ideia de homem. O poeta pode expor algo que corresponda à sua própria condição – a exposição é a expressão do próprio expositor –, ou o exposto é completamente distinto do expositor. Na primeira maneira, o poeta intui o seu estado e o descreve em sua poesia. Este tipo se insere no lado subjetivo de objetivação da ideia. A segunda maneira tem a ver com o máximo distanciamento entre o expositor e aquilo que é descrito. O poeta pode aparecer em menor ou maior grau na narrativa ou na descrição dramática. Por fim, o poeta se oculta por completo nos gêneros considerados mais objetivos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328).

Devemos nos aprofundar na questão da lírica ou canção para que fique mais claro o nível de objetivação da ideia de humanidade que este gênero nos apresenta. O gênero lírico é considerado menos objetivo que a tragédia. Esta nos apresenta o nível mais objetivo da ideia de homem dentre os demais gêneros poéticos e, por isto, é o gênero mais apreciado por Arthur Schopenhauer.

A poesia lírica⁵ é o primeiro gênero que aparece na hierarquia dos gêneros poéticos. Vemos que alguns poetas encontram o seu material (a ideia de homem), em si próprios. O resultado desta inspiração do poeta em si mesmo é a poesia lírica. Nela, a parte predominante é o lado subjetivo da objetivação da ideia, pois na lírica, ou canção, o expositor se mostra em sua exposição poética. Schopenhauer indica que o poeta (ou cancionista) tem a capacidade de intuir seu próprio estado de sentimentos, sua consciência e assim objetivá-la, externá-la em forma de

⁵ Podemos considerar a lírica (ou canção) um gênero fácil de recepção por parte do ouvinte (leitor), justamente porque o poeta ou cantor expressa um sentimento que qualquer um pode sentir. Em relação a isto, Schopenhauer abre uma exceção para a poesia lírica enquanto obra de arte autêntica. Explicamos no capítulo anterior que, para o filósofo, apenas o gênio é capaz de criar uma obra autêntica, contudo, no caso da poesia lírica qualquer pessoa pode, tendo como intermediários uma inspiração ou exaltação interior e um estímulo exterior, elevar as suas faculdades não racionais além da média comum, e com isto “produzir uma bela canção” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328). Portanto, para que qualquer pessoa faça uma boa canção, uma forma de arte autêntica, basta que a sua intuição seja vigorosa em um momento de exaltação e, assim, deve-se produzi-la de acordo com o estado lírico (SCHOPENHAUER, 2014, p. 211).

poema ou canção (SCHOPENHAUER, 2005, p. 328). Assim, podemos afirmar que a subjetividade é uma parte essencial deste gênero (YOUNG, 2005, p. 121).

Sobre as canções (poesia lírica) em si, elas são declamadas por poetas cujo ânimo está exaltado, seja por uma alegria ou tristeza, ou excitado por causa de uma paixão. Isto tem a ver com o querer da vontade presente no poeta. Este estado de ânimo preenche uma parte de sua consciência e, ao mesmo tempo, o poeta também enxerga aquilo que o circunda, isto é, a natureza ao seu redor. A partir do momento em que o cantor (poeta) tem consciência da natureza que o circunda, surge aí também uma consciência de si, fazendo com que apareça o estado de puro sujeito do conhecimento destituído de vontade. Assim, podemos entender que há uma oposição entre o desejo que se encontra carente de satisfação (o querer interrompido) e a calma da condição de puro sujeito do conhecimento. Logo, observamos que é através da sensação deste conflito, a oposição entre o desejo e a calma, que há no cantor a assim chamada condição lírica (SCHOPENHAUER, 2003, p. 212). O poeta lírico, de modo literal ou metafórico, canta, por exemplo, sobre seu amor perdido. Nesta situação, ele sente uma emoção intensa e dá voz a esse sentimento em forma de versos (YOUNG, 2005, p. 121). Podemos afirmar, portanto, que as canções são resultado da condição lírica do poeta.

Sobre o efeito estético da canção, Schopenhauer explica que quando o cantor (poeta) se encontra na condição lírica, ele também se encontra num estado de puro conhecimento. Deste modo, estas duas condições são transmitidas pelas canções, e ao ouvirmos uma delas, nos deixamos, mesmo que por um instante, ser elevados ao estado de contemplação. Tudo isto se dá em conjunto com a condição do poeta (cantor), pois assim como acontece com ele também nos redimimos perante o querer, abandonando os nossos desejos. Contudo, devemos indicar que há momentos de transição entre o estado de contemplação e a satisfação do desejo. Sempre que nos lembramos de nossos desejos (o querer da vontade), nos afastamos do estado de contemplação. Porém, quando nos conscientizamos de algum belo espaço ao nosso redor, nos acalmamos. Com isto, nos libertamos novamente do querer, pois a calma momentânea “nos oferece o puro conhecimento destituído da vontade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 212).

Observamos que tanto o nosso querer quanto a intuição de um belo lugar se mesclam um com o outro na condição lírica e na canção. A impressão do exterior nos aparece como mero reflexo. A partir disto, esta impressão é comunicada ao cantor pelas afecções da vontade. O cantor não se satisfaz completamente com o sentimento de amor ou tristeza, mas, ao apreender uma bela paisagem, acaba por permanecer mais tempo no estado de conhecimento puro

(SCHOPENHAEUR, 2003, p. 213). A essência da poesia lírica está exatamente no fato de que, quando estamos na condição lírica, encontramos tanto o sujeito puro do conhecimento quanto o querer de modo tão distinto em nós (SCHOPENHAUER, 2003, p. 213). Assim, a canção é considerada autêntica quando ela nos apresenta a impressão do estado de ânimo que se encontra mesclado e, ao mesmo tempo, cindido no cantor (SCHOPENHAUER, 2005, p. 330).

Antes de passarmos para as considerações sobre a tragédia, precisamos indicar que a canção não possui qualquer finalidade de nos apresentar sequências lógicas em seu discurso. As canções estão mais propensas a nos expressar pensamentos imperfeitos, ou lacunares. A unidade expressa em sua forma é fundamentada pela sensibilidade e pelo humor, que tomam o lugar de qualquer tipo de discurso racional. Deste modo, as canções nos apresentam um fio de condução às diversas sequências que mudam rapidamente as imagens de nossa contemplação (SCHOPENHAUER, 2014, p. 107).

Apesar de todo efeito e complexidade da poesia lírica, vemos que a poesia épica e o drama são gêneros mais objetivos. A épica é o gênero intermediário entre a lírica e o drama. Embora seja um gênero mais objetivo que a canção, esta forma poética ainda apresenta o lado subjetivo da ideia de humanidade. Podemos observar que o elemento subjetivo e objetivo se sobressaem simultaneamente, tendo a sua expressão de acordo com o tom e a forma como são apresentados pelo escritor. Assim, nós ainda podemos ver o poeta presente na narrativa, coisa que acontece um pouco menos com o drama (SCHOPENHAUER, 2014, p. 108). Não podemos ver tanto a presença do poeta na narrativa dramática porque este é um gênero que representa a humanidade de modo mais objetivo (JANAWAY, 1994, p. 103).

Contudo, para Schopenhauer, a tragédia é um gênero poético ainda mais elevado que ambos os gêneros citados acima, tanto do ponto de vista da dificuldade de sua elaboração quanto de seu efeito sobre nós (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333). Devemos salientar que a tragédia é o gênero que representa a ideia de humanidade de maneira completamente objetiva. Isto quer dizer que em nenhum momento o poeta se utiliza da subjetividade para a realização de sua peça trágica, pois, de maneira genial, o poeta intui a ideia de homem.

Schopenhauer não é o único a pensar que a tragédia é uma forma de arte superior. Contudo, esta forma tem uma característica específica pela qual o filósofo se interessa: a de reproduzir a vida do homem naquilo que reflete as tonalidades verdadeiras da existência que apresenta em seu conteúdo os conflitos, o sofrimento não aliviado e os desejos não realizados (JANAWAY, 1994, p. 103). O objetivo deste elevado e complexo gênero poético é nos

apresentar a vida como algo terrível; mostrar a nossa existência num mundo cruel que nos faz sofrer. Além disto, esta forma poética tem a capacidade de nos apresentar o conflito da vontade em sua essência. Em outras palavras, nos apresenta o conflito da vontade consigo mesma que se repercute nas ocorrências da vida humana. Assim, podemos indicar que a tragédia tem a capacidade de representar a essência da vida através de uma encenação no palco. Deste modo, Schopenhauer afirma (2005, p. 333):

O objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência.

Schopenhauer tece alguns comentários sobre as técnicas de criação da tragédia. Estas se baseiam em um princípio: apresentar a infelicidade humana. O filósofo desenvolve uma classificação dos tipos de apresentação da infelicidade. A primeira maneira de apresentá-la é a que nos mostra um caráter completamente maldoso que promove toda a infelicidade do herói. A segunda maneira tem a ver com a infelicidade causada pelo destino, acaso ou erro. A terceira e última maneira de apresentação da infelicidade tem a ver com as relações e as combinações das personagens que não precisam ter caracteres de maldade além da média, nem as situações precisam conter em sua trama algum erro, um acaso. Este tipo de apresentação da infelicidade precisa apenas de caracteres comuns que observamos na vida, em relação aos aspectos morais, nas circunstâncias que são dispostas de acordo com as situações com que nos deparamos. Aí se encontra o motivo pelo qual somos mais comovidos por este tipo de técnica, visto que a grande infelicidade está muito próxima de nós. Aquelas duas primeiras técnicas nos apresentam a ameaça da infelicidade humana de modo distante. Isto nos permite indicar que a terceira técnica supera as duas anteriores por apresentar sofrimentos tão semelhantes aos da vida real. Como podemos observar no cotidiano, nas relações humanas temos diferenças com o próximo que podem ocasionar oposições que muitas vezes têm a ver com nossos próprios interesses, gerando a mesquinha. É deste modo que começamos a desejar a desgraça de nosso próximo (SCHOPENHAUER, 2005, p. 334-335).

Esta terceira técnica, sem dúvida, é muito mais difícil de ser realizada do que aquelas duas primeiras mencionadas acima. Schopenhauer afirma que o poeta precisa escolher e caracterizar bem cada personagem e situação. Pois são os arranjos da diversidade de situações e os caracteres de cada personagem que, quando bem executados, desencadeiam a força da trama e garantem, no fim da tragédia, um efeito poderoso sobre o espectador (SCHOPENHAUER, 2003, p. 225). A catástrofe que ocorre neste tipo de tragédia se realiza no decurso de uma vida comum, sem que o

protagonista tenha feito algo extremamente ruim. Com isto, vemos que este tipo de técnica nos mostra a força de destruição da felicidade humana de tal maneira que o caminho pelo qual a tragédia nos conduz nos leva até a nossa própria condição de vida (JANAWAY, 1994, p. 104). O prazer ao vermos uma peça trágica deste tipo produz em nós uma resignação perante aquilo que estamos vendo, ao mesmo tempo em que nos dá a possibilidade de vermos algo além da realidade aparente (DIAS, 2010, p. 116).

Segundo Schopenhauer, esta terceira técnica é mais bem aplicada pelos modernos, e funda sua superioridade frente aos antigos. A tragédia moderna é superior precisamente porque deixa transparecer melhor a ideia de resignação (DIAS, 2010, p. 117), a qual é raramente expressa de maneira direta na tragédia antiga.⁶ A questão para Schopenhauer é justamente a expressão da resignação. O importante para o filósofo alemão é o sentimento causado pela tragédia, isto é, o mais importante é termos em vista o abandono da própria vontade de viver (SCHOPENHAUER, 2014, p. 210). Os antigos viam a questão da resignação como algo secundário, que às vezes nem sequer aparecia em suas tragédias. Isto é explicado na medida em que a resignação é caracterizada como algo cristão, pois é com o cristianismo que a ideia de renúncia ao querer-viver aparece na história do pensamento. A tragédia cristã nos apresenta um herói que renuncia à vontade de viver porque tem consciência da ausência de valor da vida. Para os antigos, a tragédia deveria apresentar os homens sob o domínio do acaso e do erro sem, contudo, mostrar que a renúncia de seus heróis trágicos nos causa algum sentimento de redenção ou resignação diante da vida. Isto se dá porque os dramaturgos antigos não haviam conhecido o ápice de desenvolvimento objetivo da tragédia que só os modernos conheceram (SCHOPENHAUER, 2014, p. 110-111).

Podemos observar que a humanidade é como um reflexo do conflito da vontade consigo mesma. Assim que nos deparamos com o sofrimento ou a infelicidade humana, eles se tornam formas visíveis aos nossos olhos. A maneira pela qual o dramaturgo (poeta) disponibiliza as personagens e as situações é capaz de nos mostrar a perversão de todos os homens. É nesta encenação da vilania humana que o conhecimento da ideia de humanidade – em seu ápice – nos é comunicado. Assim, quando vemos uma peça, obtemos consciência de tal vilania e crueldade dos homens e somos purificados, através do sofrimento da personagem (herói trágico), possibilitando que não mais nos iludamos com a vida. Vemos no herói nosso próprio egoísmo. Isto quer dizer que nos tornamos capazes de enxergar que somos regidos pelo princípio de

⁶ Na tragédia grega não podemos ver muitos exemplos de heróis que se resignam perante a vida (SCHOPENHAUER, 2014, p. 110).

individualização. Através da expiação do sofrimento de existir, os motivos que antes faziam efeito sobre nós perdem as suas influências. Deste modo, o conhecimento da essência da vida produz uma renúncia de querer viver, retiramos assim o “véu de Maia” da representação (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333). Dispor aos nossos olhos que devemos nos afastar da vida é a verdadeira tendência da tragédia, propósito no qual a intenção da apresentação dos sofrimentos humanos existe mesmo quando a resignação não é evidenciada pelo herói, mas apenas estimulada em nós, espectadores, com a visão do grande sofrimento merecido ou não (SCHOPENHAUER, 2014, p. 112).

O que almejamos está muito além da tristeza, da dor e do sofrimento que são encenados na tragédia. Para Schopenhauer, o sentido da tragédia é que tenhamos um momento de serenidade após abandonarmos a vontade. O efeito da tragédia é uma pequena amostra da infelicidade e pode nos indicar um caminho de vida mais elevado que nós, como espectadores, podemos alcançar na vida real (JANAWAY, 1994, p. 104). O sentido da tragédia é o de nos possibilitar a expiação das mazelas da vida e, a partir disto, nos fazer sentir que devemos ter desapego a ela. É exatamente isto que vemos ao fim de alguma obra deste gênero, ao observarmos que os heróis, após passarem por longas batalhas e sofrimentos, desistem dos seus objetivos que perseguiram perseverantemente, e também abdicam dos prazeres da vida. Deste modo, Schopenhauer afirma (2005, p. 334):

O sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma [...].

Nos parágrafos seguintes, temos a intenção de mostrar que a poesia não é a única forma a mostrar a dimensão da vida humana, pois as relações entre os homens na vida também se manifestam na história. Abordaremos, em seguida, esse tema em conexão com a poesia, incluindo outras formas de arte, para daí demonstrar a superioridade da forma poética diante das demais formas de representação da humanidade.

3. A superioridade da poesia frente às outras formas de apresentação da humanidade

A poesia não é a única forma de apresentação da vida do homem em todas as suas relações. Schopenhauer nos alerta para o fato de que há outras formas de conhecer o homem em seus esforços e ações na vida, a saber: a experiência efetiva e a história. A poesia e a história se baseiam na experiência pessoal para elaborar seus respectivos conteúdos (SCHOPENHAUER,

2005, p. 322-323). No entanto, podemos afirmar que mesmo que o dever da poesia e da história seja o de revelar a vida do homem, ou mesmo que a poesia e a história pareçam ter algo em comum – têm como objeto o homem – elas o examinam através de ângulos diferentes (BOSSERT, 2011, p. 217).

Podemos observar que a história e a experiência apenas nos permitem conhecer os homens de modo empírico. Schopenhauer indica que através destas formas podemos apenas conhecer os homens de maneira exterior e isoladamente. Isto é, a história e a experiência não nos apresentam o homem em sua natureza essencial. A mera observação superficial que estas formas nos permitem ter da vida do homem apenas nos garante retirar delas as regras de comportamento e convívio, sacrificando assim nossa observação profunda acerca da sua essência (SCHOPENHAUER, 2003, p. 204). A poesia, afirma o filósofo, está para a história assim como a pintura de retrato está para a pintura histórica. A primeira nos apresenta sempre algo que corresponde ao universal, já a história nos apresenta a verdade a partir do que é particular e limitado ao fenômeno (SCHOPENHAUER, 2005, p. 323).

Devemos indicar as diferenças das exposições que estas formas apresentam da vida do homem. A poesia recorre à intuição da ideia universal para nos apresentar o que se dá com todos e em todas as épocas. A história, ao contrário, nos apresenta algum fato a partir dos fenômenos particulares. Isto nos permite verificar na própria realidade a ocorrência daquilo que é relatado por ela. Assim, o historiador exprime os acontecimentos de acordo com a significação a partir do dado exterior (da aparência fenomênica). Seu valor de verdade se fundamenta a partir das relações e das consequências. Neste sentido, o historiador só consegue exprimir aquilo que mostra alguma relação entre fenômenos, ou alguma influência exterior de alguém importante em suas considerações sobre determinada época. O poeta, ao contrário, somente exprime os caracteres e situações a partir de escolhas definidas e com a intenção de nos mostrar algo significativo. Assim, ele só expõe aquilo que é essencial e autêntico. A partir disto, podemos afirmar que o historiador mantém maior proximidade com o princípio de razão, pois busca se fundamentar mais pelos acontecimentos fenomênicos. O poeta, como já foi dito antes, busca se fundamentar pela intuição da objetividade mais elevada da vontade, o que o mantém fora das relações, para além dos fenômenos e do tempo (SCHOPENHAUER, 2003, p. 205).

A poesia, embora seja um meio de reprodução da ideia de humanidade – algo que não encontramos na realidade fragmentada – e também por ser uma forma que faz agitar nossa imaginação, está acima da história porque é mais instrutiva na apresentação da essência da vida

dos homens. A história produz seu conteúdo somente a partir da observação daquilo que o historiador captura da realidade, mas que está sempre ligado à particularidade.

A afirmação de que a poesia é superior à história pode parecer paradoxal, contudo o meio que melhor nos apresenta a verdade, a originalidade, a essencialidade da humanidade deve ser atribuído à poesia, e não à história. Esta, por mais que tente apreender todos os dados da realidade, não logra obter todos estes nem muito menos explorar todos os acontecimentos no tempo. Isto ocorre, principalmente, porque segue os acontecimentos fragmentados da vida segundo uma linha cronológica que mostra somente causas e efeitos. Schopenhauer é ainda mais incisivo na afirmação da superioridade da poesia, quando diz que a história, por não se aprofundar no quadro geral da humanidade, acaba por se deparar com coisas falsas e assim reproduz mais falsidade que verdade. A poesia objetiva parte do seu próprio eu, assim, reproduz aquilo que é essencial a todos nós (SCHOPENHAUER, 2005, p. 324).

Em relação às artes plásticas, a forma poética tem a vantagem de movimentar a imaginação através da ideia. As imagens apresentadas pelas formas plásticas não buscam a nossa imaginação, mas unicamente os olhos (SCHOPENHAUER, 2003, p. 202). Para Schopenhauer, a poesia não só se difere das artes visuais por essa vantagem, mas também no grau de dificuldade com que o poeta trabalha para atingir a imaginação do leitor. Neste sentido, a poesia se empenha em descrever com detalhes a vida, descreve assim o que há de mais delicado nela. Através dos versos, a poesia busca desenvolver no imaginário do leitor aquilo que é mais adequado à sua própria individualidade. Este processo também envolve o conhecimento sobre a vida e o seu estado de espírito do próprio leitor: segundo Schopenhauer, a imaginação (a fantasia) “se move mais vividamente (na poesia)” por conta de todos estes detalhes e empenho para atingir quem a lê ou ouve (SCHOPENHAUER, 2014, p. 97).

A partir do exposto acima, podemos observar que as formas de artes plásticas não são capazes de se adaptar à imaginação de quem as observa, ao contrário da poesia. No caso das artes plásticas, por exemplo, o retrato de uma imagem da cena da vida deve satisfazer a todos universalmente, sem respeitar assim a individualidade de cada espectador na recepção. A apreciação destas artes exige de nós muitas vezes um profundo conhecimento e cultura, mais do que necessitamos para a apreciação, por exemplo, de alguns versos de poesia. Segundo Schopenhauer, ficamos (2014, p. 98) as obras de poesia

exercem um efeito tão forte, profundo e universal do que imagens e estátuas. Estas muitas vezes deixam as pessoas comuns bastante frias e, em geral, as artes visuais são as que têm o mais fraco efeito.

Embora na hierarquia das artes a poesia e, mais especificamente, a tragédia seja considerada por Schopenhauer a forma de arte mais importante, temos que ter em vista que há ainda uma forma de arte mais elevada e que não se encaixa dentro do quadro hierárquico das artes elaborado pelo filósofo de Frankfurt. Estamos falando da música, a forma de arte suprema (DIAS, 2010, p. 118).

Como discutiremos em seguida, a música é uma forma que não tem a intenção de nos comunicar alguma ideia universal, pois ela nos apresenta a vontade de maneira mais imediata. Chegamos, assim, a nosso objetivo, que é o de mostrar a música como a forma superior dentre todas as artes.

*Harmonias que pungem, que laceram,
dedos nervosos e ágeis que percorrem
cordas e um mundo de dolências geram,
gemidos, prantos, que no espaço morrem*

Cruz e Sousa

Capítulo III – A música como vontade e como linguagem

Neste terceiro capítulo apresentaremos o principal objetivo desta dissertação: explicitar a filosofia da música de Schopenhauer. Iremos explicar por que a música, seguindo os termos da metafísica schopenhaueriana, é considerada a arte mais elevada dentre as demais formas de arte apresentadas no livro terceiro – tendo em vista que o próprio filósofo mantém a música inteiramente separada das outras formas artísticas. Com isto, temos a intenção de mostrar o porquê de sua filosofia da música, uma das mais extravagantes análises filosóficas sobre esta arte, ser tão admirada entre os teóricos e os compositores.

O primeiro caminho para entendermos a análise que Schopenhauer faz sobre a música é termos compreensão de que não se trata de uma análise musicológica (ciência da música), mas antes se trata de uma reflexão especulativa (metafísica) da música. Assim, sua análise busca nos mostrar que a música é uma forma de expressão da metafísica da vontade. A partir disto, podemos indicar que esta reflexão metafísica da música é uma das mais importantes análises feitas na história do pensamento sobre esta arte.

Observamos nas reflexões schopenhauerianas que a vontade pode se expressar no mundo de três maneiras: a vontade se expressa em fenômenos particulares no mundo, e pode também se expressar em tipos universais que conhecemos pelo nome de ideia. Conhecemos estas duas maneiras de expressão como formas do mundo como representação. A outra forma de expressão da vontade é a música. Neste sentido, ela não é uma forma de representação, mas uma expressão essencial e mais próxima da vontade. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336-337).

Deste modo, podemos indicar que as assertivas de Schopenhauer são uma tentativa de mostrar que a música busca formular o ser (a vontade) em uma linguagem. Assim, o filósofo parte da perspectiva metafísica porque busca termos filosóficos que possam, de modo geral, dar conta de explicar o que é a música e o que ela nos apresenta; isto é: a corporificação da vontade.

Demonstrar empiricamente a relação entre a música e a essência do mundo é uma tarefa impossível, abstrata e obscura. Esta difícil demonstração da relação da música com a vontade tem a ver com o fato de a música ser uma expressão de algo que não tem como vir a ser representação (a coisa-em-si). Toda e qualquer explicação sobre a música se mostra, do ponto de vista schopenhaueriano, insuficiente porque a própria linguagem conceitual (filosófica) apresenta limitações (GOEHR, 1996, p. 204).

Os limites da própria linguagem, incluindo a filosófica, explicam as dificuldades para qualquer pessoa que se arrisque a descrever o que é a música. Neste sentido, um fato importante a ser considerado é que a linguagem filosófica ao tentar explicar o que é a música falha quando tenta descrever as expressões próprias à linguagem musical (linguagem dos sentimentos), e falha novamente ao tentar explicar seu significado, visto que não há linguagem adequada que possa dar conta de explicar o que a música expressa de forma clara ou suficiente.

A tentativa de Schopenhauer em explicar, com certa clareza, o significado, ou sentido da música, tem a ver com fato de o próprio filósofo compreender que a vontade é o objeto por excelência que a música pretende expressar. Observamos que, apesar de esta relação entre a música e a vontade ser indescritível, a nossa percepção nos permite reconhecer tal relação e internalizar o seu significado de modo imediato. Isto explica por que a música é compreendida sem intermediários e dá-se de maneira imediata por meio da sucessão de notas musicais no tempo. Esta inserção musical em nosso sentimento íntimo se dá porque esta é a única linguagem possível capaz de espelhar a vontade sem mediações (GOEHR, 1996, p. 205).

Compreendendo que a música é uma expressão da metafísica, devemos salientar que a filosofia da música schopenhaueriana apresenta dificuldades que podem ocasionar incompreensões. Isto se dá, principalmente, porque não há um discurso lógico que prove ou demonstre de modo empírico o conceito metafísico da música (FERRARA, 1996, p. 183). Isto quer dizer que não há uma demonstração empírica que nos possibilite compreender que a música é a corporificação da vontade.

Para entendermos que a música é uma corporificação da vontade, temos que indicar que a reflexão schopenhaueriana da música se baseia em dois pressupostos. Um deles tem a ver com o que mencionamos acima, a música como uma expressão ou corporificação da vontade. O outro tem a ver com o paralelo entre a música e o desenvolvimento da natureza. Schopenhauer começa sua exposição sobre a filosofia da música a partir do segundo pressuposto. Isto se dá porque somente é possível provar ou mostrar que a música é a corporificação da vontade através da comparação constitutiva entre a música e a constituição da natureza. É a partir disto que a música pode ser descrita como uma objetivação, uma forma que expressa a vontade (FERRARA, 1996, p. 183).

Por isto, Schopenhauer nos chama a atenção para a exposição de seu pensamento que propõe um diálogo, ou melhor, um exercício reflexivo entre a sua abordagem filosófica acerca da “arte dos tons” e a nossa própria reflexão ao ouvirmos música. Desta maneira, precisamos

manter a audição frequente de obras musicais e dialogar reflexivamente com a leitura do § 52 de *O mundo* e dos demais escritos que objetivam comentar sobre a música e seu significado. Este exercício tem a finalidade de garantir que a análise filosófica sobre a música de Schopenhauer tenha um significado verdadeiro para quem se debruça sobre tal pensamento (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

Assim, mostraremos a seguir a filosofia da música de Arthur Schopenhauer a partir da ordem estabelecida, isto é, explicitar a comparação entre o desenvolvimento musical e a constituição da natureza e o paralelo entre a ideia e a música.

1. A analogia entre a música e a ideia: a música como vontade

Antes de descrever as analogias acima mencionadas, precisamos explicitar que Schopenhauer encontra nas analogias uma solução para produzir descrições sobre aquilo que ele deseja expor, mesmo que seja utilizada uma linguagem estritamente filosófica (em termos de discurso racional), mas que, contudo, possibilite descrever ou definir aquilo que não pode ser devidamente explicado por esta forma de linguagem. Neste caso, descrever a música através de analogias é um meio possível para explicá-la (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339).

Podemos compreender que Schopenhauer busca articular seus argumentos sobre a música a partir de especulações metafísicas devido à limitação da linguagem filosófica que não consegue explicar o que de fato é música. É a partir desta dificuldade de explicar essencialmente o que é a música que ele elabora analogias entre a música e a natureza, e assim possibilita indicar o paralelo entre a ideia e música. Pois somente através das analogias é possível elaborar comparações, proporções e negações a fim de que a exposição de determinada coisa seja demonstrada com clareza (GOEHR, 1996, p. 204).

Entre as analogias elaboradas por Schopenhauer, encontramos uma que se refere à aproximação das ideias universais com a música. Neste sentido, o filósofo de Frankfurt coloca ambas as objetivações da vontade em nível de igualdade metafísica, isto é, faz um paralelo para demonstrar que o desenvolvimento da natureza em graus de aparecimento fenomênico se parece com o desenvolvimento da música a partir de notas da harmonia para depois afirmar, logo em seguida, a superioridade da música em relação às demais formas artísticas que expressam as ideias. Pois, para o filósofo de Frankfurt, a ideia é apenas uma objetivação adequada da vontade

em diversos graus. Ao contrário da ideia, a música é a “cópia da Vontade mesma” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

A analogia entre a ideia e a música tem a ver com a graduação das ideias e as escalas (notas) da música, estes formam o paralelismo entre música e ideia. Esta analogia revela que há uma relação entre o querer que se expressa através da música e as ideias que expressam o querer da vontade nas artes plásticas e na poesia. As notas fundamentais (a terceira, a quinta e a oitava) e as vozes da harmonia (baixo, tenor, contralto e soprano) expressam os graus da “série de existência”, isto é, o mineral, o reino vegetal, animal, e a espécie humana (SCHOPENHAUER, 2014, p. 129). A música expressa através dos sons (em notas musicais) aquilo que corresponde aos graus de objetivação da vontade. Assim, a escala musical é como um reflexo da hierarquia dos seres na natureza (DIAS, 2010 p. 119).

Vemos como Schopenhauer faz a relação entre as leis da harmonia musical e a organização da natureza. Nas leis harmônicas há o tom fundamental que origina e faz ressoar a nota aguda. A nota do baixo contínuo (o grave) é uma das notas fundamentais nas leis harmônicas e deve vir acompanhada das outras notas agudas que ressoam simultânea e automaticamente com a nota mais grave. Pensando a partir desta relação entre as leis harmônicas e a organização da natureza, podemos observar o seguinte: a organização da natureza começa pela massa bruta (a massa do planeta), logo podemos ouvir esta como sendo representada pelo baixo contínuo. As notas agudas (altas) representam o desenvolvimento gradual da natureza que quer existir fora da massa do planeta. Estas notas correspondem assim aos reinos vegetal e animal (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339).

Observamos que o baixo corresponde aos graus inferiores (natureza inorgânica e a massa do planeta) e a voz mais elevada corresponde ao mais elevado grau de objetivação (o homem). Entre esses dois extremos há muitas partes que correspondem à diversidade de manifestações da vontade por todo o mundo inorgânico, reino animal e humano. O que separa uma parte da outra, de um extremo ao outro, são os intervalos da escala que correspondem aos graus determinados de objetivação da vontade (JANAWAY, 1994 p. 107).

Sobre as quatro vozes, cada uma destas vozes apresenta um estágio de desenvolvimento da natureza. As vozes que se aproximam do baixo “correspondem aos graus mais baixos, isto é, representam os corpos ainda inorgânicos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339). O tenor e o contralto são vozes mais elevadas e assim representam os reinos vegetal e animal. Estes três tipos de vozes (baixo, tenor e contralto) possuem movimentos mais lentos, porém o tenor e o

contralto conseguem se desenvolver de modo mais rápido dentro do campo harmônico. Estes dois tipos de vozes, apesar de serem considerados mais elevados que o baixo, contudo são inferiores ao soprano. Logo, são consideradas vozes intermediárias. Isto quer dizer que não conseguem se desenvolver com coesão porque, segundo Schopenhauer, não possuem a melodia tão elevada quanto a voz soprano (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339-340). Sobre esta questão, devemos salientar que, na lei da harmonia tradicional, as vozes mais baixas são colocadas nas partituras somente como acompanhamento.

Antes de expor o quarto tipo de voz, devemos primeiro descrever o papel importante da melodia, pois é através desta que podemos ouvir o desenvolvimento da vontade. Assim, uma das questões mais importantes na análise schopenhaueriana da música é a discussão sobre a melodia (YOUNG, 2010, p. 152).

Podemos indicar que é a melodia que representa de modo narrativo o esforço individual e livre da vontade. Este esforço tem a ver com as ações da vontade. É a melodia que narra o desenvolvimento do homem no mundo, tendo em vista que é a melodia o meio no qual o desenvolvimento e os movimentos da vontade são narrados. Esta relação que Schopenhauer faz acerca da melodia com o desenvolvimento da vontade livre faz parte da analogia entre as leis da harmonia e o desenvolvimento gradual das espécies, que se inicia pelos reinos vegetal e animal até chegar ao ápice de seu desenvolvimento, a espécie humana. Assim afirma Rosa Maria dias (2010, p. 119):

Há ainda, a analogia entre a harmonia e a sucessão graduada das espécies animais até o homem; assim como a analogia entre a melodia e o livre desenvolvimento da vontade individual ou, simplesmente, do desejo. A melodia representa a individuação, mais precisamente o desejo...

A soprano, a voz mais elevada, torna a analogia entre a classificação das ideias e as escalas da música mais evidente porque se conecta com a melodia. A soprano expressa aquilo que é considerado – dentro da classificação das ideias – a objetivação mais elevada da vontade, a ideia de humanidade. É esta voz que canta e narra o desenvolvimento da vida do homem. O soprano é a voz principal e não precisa de acompanhamento. Deste modo afirma Schopenhauer (2005, p. 340-341):

Por fim, na melodia, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de um pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência

A melodia nos apresenta o ser íntimo racional e consciente deste mundo (a vontade). Ela percorre o campo harmônico, encontra as dissonâncias e intervalos harmônicos antes de retornar ao tom fundamental, e tem como essência manter-se afastada deste tom fundamental para expressar “o esforço multifacetado da Vontade” e também sua satisfação. Esta representação da vontade corresponde ao desejo do ser humano que busca a satisfação através de instantes de felicidade e bem-estar, e que ao não encontrar satisfação permanece em sofrimento, tédio, cansaço e anseio vazio (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340). Em outras palavras, o homem e sua inconstância são representados pela melodia que se afasta e retorna ao tom fundamental, demonstrando assim a sua realização. Os desvios do tom fundamental representam os desejos do próprio homem (BURNETT, 2012, p. 160).

A música tem como finalidade também nos dar o reflexo da natureza da vontade, isto é, a música deve nos mostrar os movimentos (íntimos) da vontade no mundo metafísico. Assim, seu papel é o de intermediar o mundo como representação e o mundo como vontade, nos permitindo experimentar o elemento fundamental do mundo, isto é, como este mundo é em seu interior e nunca de maneira externa, como acontece com as outras formas de arte. Rosa Maria Dias afirma (2010, p. 120):

A função essencial da música não é reproduzir sentimentos, exprimir o sentimento fenomenal, mas espelhar a natureza da vontade: seu sossego ou desassossego, sua tensão ou seu relaxamento, sua satisfação ou insatisfação.

Até o momento vimos como Schopenhauer elabora as analogias entre o desenvolvimento da estrutura harmônica da música com o desenvolvimento da natureza, e também analisamos o paralelismo entre a música e a ideia. No item seguinte, iremos explicitar como a música expressa de modo universal o sentimento da vontade através de notas e da melodia na composição.

2. A música como expressão da essência do sentimento da vontade

A música torna imediata a consciência da experiência da vontade em nosso corpo. Esta forma de arte tem a capacidade de reproduzir as emoções mais íntimas de nosso ser, contudo, sem reproduzir a dor em nossos corpos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 349). Assim uma de suas principais qualidades, e que a diferencia de outras formas de arte de modo fundamental, é que a música não busca produzir alívio da dor de maneira momentânea (DIAS, 2010, p. 120).

Tendo em vista o que mencionamos mais acima, observamos que a melodia expõe ao ouvinte o fundamento da vontade e também a essência dos sentimentos. É preciso entender que

seu papel na música é o de nos mostrar muito mais do que a história oculta da vontade, a melodia nos mostra também cada agitação, esforço e movimento da essência do mundo. Ela expressa aquilo que a nossa “razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento” e que não pode ser abarcado pelas suas abstrações (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341).

Observamos que as melodias rápidas, efetivas (sem desvios na harmonia) são alegres; as melodias mais lentas, cuja composição é avariada pelas dissonâncias dolorosas que retornam ao tom fundamental em muitos compassos adiante, expressam algo triste. Schopenhauer descreve que as melodias rápidas expressam algo análogo à transição rápida do desejo para a satisfação, daí o surgimento de um novo desejo que “constitui a felicidade e o bem-estar” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 342). As melodias mais lentas que expressam a tristeza possuem, por outro lado, uma analogia com aquele tipo de satisfação que se arrasta pesadamente. As melodias monótonas que se expressam através do tom fundamental possuem analogia com a “demora de um estímulo novo da vontade, o languor (tédio)” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 342).

Entre as diversas analogias elaboradas pelo filósofo alemão, observamos uma que se refere ao querer em busca de satisfação e a estrutura musical. Os ímpetos (os desejos) de nossa interioridade, que estão sempre em busca de novas satisfações, se tornam também exemplos para o método analógico de Schopenhauer. É por meio desta analogia que o filósofo nos mostra o porquê de esta arte ser compreendida por nossa mente de modo tão imediato.

Estas analogias que visam a mostrar o efeito imediato da música continuam com a descrição das estruturas musicais como expressão de dor ou felicidade. A música que possui frases curtas e simples, cujos movimentos são muito rápidos, exprime a felicidade comum. De modo contrário, a música que possui em sua estrutura frases grandes, longos períodos e diversos desvios na harmonia expressam o esforço mais nobre para alcançar um fim ainda distante. A primeira estrutura com frases curtas é a música de dança, a segunda estrutura, com períodos e frases maiores, é o *allegro maestoso*. A estrutura musical que utiliza nota maior e menor e que mostra a mudança de um meio tom que dá lugar a uma terça menor nos expressa um sentimento angustiante, do qual só o modo maior da nota nos liberta rapidamente quando ela é tocada. Este tipo de estrutura que apresenta os modos (notas) maiores e menores é chamado de *adágio*, e tem a intenção de expressar o sofrimento associado a um esforço nobre que despreza a felicidade comum (vulgar) (SCHOPENHAUER, 2005, p. 342-343).

Ao contrário do que pensa o senso comum, Schopenhauer supõe que a música é meio que busca sempre expressar sentimentos universais, jamais emoções ou sentimentos particulares, como por exemplo, uma alegria passageira, ou uma tristeza qualquer. Estes tipos de sentimentos efêmeros são considerados meros fenômenos, e, segundo Schopenhauer, a música nunca deve expressar os fenômenos. Ela deve sempre nos mostrar somente a essência em si destes fenômenos. Deste modo, podemos compreender que a música não expressa sentimentos particulares uma vez que eles são fenômenos. Ela (a música) não expressa um sentimento em particular, uma determinada ou singular alegria, uma aflição, uma dor, um espanto, um júbilo ou um ânimo em tranquilidade. Antes, ela nos mostra o sentimento em sua essência, sem os “acessórios” ou os motivos da vontade. Isto é, a música nos mostra a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo e a Tranquilidade de Ânimo sem virem acompanhadas de alguma representação fenomênica (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

O sentimento que uma pessoa pode vir a ter, seja uma alegria ou tristeza, pode ser causado por algum motivo, ou pode mesmo ser provocado por alguma “representação da maneira como as coisas são” figurativamente. Por este ângulo, observamos que a emoção ordinária busca “se vincular com alguma outra coisa” representativa (figurativa) – que Schopenhauer compreende como os acessórios da vontade. No entanto, a música expressa o sentimento sem qualquer relação com a representação figurativa ou com alguma coisa com a que o sentimento se vincula (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

Assim, a música expõe somente o elemento universal da emoção que tem relação direta com a vontade. Isto quer dizer que a música nunca representa uma determinada emoção (particular); ela jamais expressa um motivo ligado à vontade que cause alguma uma emoção. Logo, a música expressa uma única emoção “enquanto (esta) for uma afecção da vontade”, isto é, representa o componente metafísico da emoção que tem origem a partir da vontade (DIAS, 2010, p. 119-120).

Em definitivo, podemos indicar que a música expressa a essência interior da vontade antes mesmo que alguma forma particular de sentimento, que podemos indicar como sendo algum tipo de alegria ou algum tipo de dor, se torne um modelo particular. O objetivo universal da música é expor sempre a essência da vontade. Assim, ela separa algum motivo que determina alguma manifestação do querer da vontade. Desta maneira afirma Georg Simmel (2010, p. 123):

Em sua linguagem, a música expressa plenamente a essência interior da vontade, antes que se tenham modelado em formas particulares essa ou aquela alegria, essa ou aquela

dor (...) na música sempre se trata do que é essencial no Ser (...) separada dos motivos particulares que determinam essa ou aquela manifestação do querer.

Na perspectiva da vontade, a música se expressa de maneira abstrata, essencial e universalmente. A música é um processo puramente temporal, a sua dinâmica corresponde respectivamente ao fundamento da vontade e sua constituição emocional. Esta emoção (da vontade), segundo Schopenhauer, é apresentada como uma mera forma sem material, um mero espírito do mundo sem matéria (SCHOPENHAUER, 2005, p. 344). Isto se dá porque a linguagem musical fracassa no instante em que busca expressar materialmente, ou de modo particular qualquer que seja a emoção (GOEHR, 1996, p. 206).

3. A música unida às palavras da poesia, da canção e da ópera

A música é a única forma de arte que tem a capacidade de atingir seu fim por meio de seus próprios recursos, isto é, atinge seu objetivo de nos comunicar a vontade sem precisar de outros meios como a palavra, seja da poesia ou da canção, ou mesmo como a encenação no caso da ópera. Assim, segundo Schopenhauer, a música possui autonomia e independência diante da poesia porque não precisa se deixar subordinar por outras expressões artísticas que são ligadas à palavra. Deste modo, Schopenhauer afirma (2014, p. 130):

Longe de ser uma mera ajudante da poesia, a música é certamente uma arte independente, na verdade, é a mais poderosa de todas as artes, por isso atinge seus fins inteiramente a partir de seus próprios recursos (...) ela não exige as palavras de uma canção ou a ação de uma ópera. Música como tal, conhece apenas tons ou notas, não as causas que os produzem.

É interessante observarmos que a própria voz humana é um órgão que serve para expressar as palavras e, assim, nos comunicar os conceitos – mesmo que esta não seja uma função essencial da voz. Para Schopenhauer, a voz tem como origem e essência uma relação com a música, servindo como um instrumento que possui tons que podem se modificar (SCHOPENHAUER, 2014, p. 130-131).

Podemos indicar que existe uma relação entre a voz como expressão de conceito e como um instrumento de notas musicais, com a origem do canto. A origem da música tem como ponto de partida elementos rítmicos e melódicos da linguagem. Esta linguagem, quando busca expressar algo que surge a partir dos afetos, transfere estes afetos para a própria linguagem. Deste modo, estes elementos afetivos que se tornam uma expressão são chamados de canto. O canto, portanto, se origina a partir de uma expressão na linguagem originada pelos afetos. Contudo, o canto ainda não é uma forma de arte, mas somente uma manifestação natural. Assim,

podemos compreender que o canto é uma manifestação espontânea do ser humano e não, necessariamente, uma expressão do ser (da vontade). A expressão do ser só se constitui, no sentido de uma expressão de arte, com a música (SIMMEL, 2010, p. 125).

A palavra, como já vimos no segundo capítulo, pode tanto ser expressa em conceitos quanto em versos poéticos. Para Schopenhauer, a relação da música com a palavra se dá quando o compositor, com a imaginação excitada pela palavra poética, vê a possibilidade de a arte dos sons “formar uma aliança com a poesia”, que busca expressar a essência para além das aparências da realidade expressa nos versos (SCHOPENHAUER, 2014, p. 131). Deste modo, quando as palavras são adicionadas à música, estas devem adaptar-se à arte dos sons, isto é, devem se subordinar à forma (estrutura) musical. A poesia nunca deve se tornar a expressão principal na música, visto que, por ser palavra, a poesia é apenas um acréscimo exterior e é menos eficaz na comunicação da vontade que a música. A música, com suas notas e tons, é mais imediata e, sem dúvida, mais poderosa e infalível esteticamente nesta comunicação (SCHOPENHAUER, 2014, p. 131).

Ao subverter a primazia da música, colocando-a sob a rédea da palavra, seja da canção ou da ópera, o compositor opta assim por tornar estas duas coisas primordiais na composição. Deste modo, a preocupação do filósofo alemão é com a possibilidade de a música se tornar somente um meio de expressão de palavras. Ao se tornar um meio que expressa palavras, a música perde seu sentido eficaz, perde seu papel fundamental de comunicação do sentimento universal. A subordinação da música à palavra significa a simples expressão de uma particularidade individual, assim “constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

Precisamos ainda definir em quais termos a união entre a música e a palavra é benéfica para a arte dos sons. Vejamos como a canção, uma fração da poesia, e a ópera podem ser importantes para composição musical e assim nos comunicar o ser. Devemos ter em vista que no caso da canção e da ópera, a música é uma inserção, um acréscimo no meio do texto e não o contrário. Fica claro para nós como espectadores de ópera ou ouvintes de uma canção que é a música inserida nestas expressões artísticas que nos transmite o profundo objetivo do sentimento contido nas palavras. A superioridade e a potência da música expressam a sua essência verdadeira, possibilitando acessarmos aquilo que há de mais íntimo nos eventos e ocorrências da vida descritos pelas palavras. Em outros termos, a música torna todas estas descrições de eventos no mundo ainda mais transparentes ao ouvinte/espectador através de suas notas musicais. Por

outro lado, por conta da superioridade da música, tudo aquilo que é apresentado no palco pela ópera acaba se tornando mera encenação, isto é, se torna um “simples manto e corpo” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 131).

A aliança da poesia com a música é benéfica, principalmente, quando os nossos dois modos de conhecimento são estimulados conjuntamente. Isto é, quando os estímulos nos dois modos de conhecimento indireto e direto (da objetividade do querer) nos despertam alguma satisfação estética. O modo mais indireto é aquele em que os conceitos são expressos através das palavras; o modo mais direto de conhecimento é o que se relaciona com a música que expressa os sentimentos e agitações da vontade em si. Assim, quando ouvimos uma canção com uma letra bem elaborada, por exemplo, ela tem a capacidade de nos despertar uma profunda satisfação porque estimula estes dois modos de conhecer (SCHOPENHAUER, 2014, p. 131-132).

Sobre a música presente na ópera, ela tem sua forma independente na partitura que, se for separada do libreto, é quase que abstrata (em si mesma) em relação a toda encenação dos personagens, seguindo assim suas próprias regras. Deste modo, podemos dizer que a música de ópera pode vir a ser totalmente efetiva sobre nossos sentidos sem precisar da letra. Contudo, na ópera a música é totalmente composta para ela. Isto quer dizer que seu sentido, apesar de possuir certa independência, é o de acompanhar o drama encenado, como se fosse “a sua alma”. As palavras expressas pelas personagens e os eventuais incidentes na encenação têm relação com a música que tem o dever de revelar o sentido de todos os incidentes e as necessidades dos personagens (SCHOPENHAUER, 2014, p. 132). Uma boa ópera é aquela que busca certo equilíbrio entre a música e as palavras, combinando-as para que a obra nos dê uma vista completa do mundo, para nos mostrar ao mesmo tempo o interior e o exterior da realidade (YOUNG, 2005, p. 155).

Contudo, Schopenhauer faz uma observação pertinente em relação à aliança da música com a palavra. Ele nota que quando há esta união, também é adicionado à arte dos sons o papel de apresentar os objetos que a palavra carrega consigo. Isto é, são adicionados também na estrutura musical os motivos que causam as emoções. Podemos acrescentar que a relação da música com as coisas particularidades da realidade – representadas pela ópera ou declamadas na poesia - está no fato de ambas serem diferentes expressões da mesma essência.

É importante salientar que a música nunca deve se unir às palavras no intuito de se acomodar aos eventos descritos no texto, pois assim se esforçará por “falar uma linguagem que não é a sua”. Quando a palavra se torna algo primordial, isto é, quando a música cede seu lugar

central à palavra, então a arte dos sons deixa de expressar a universalidade própria de sua linguagem. Para o filósofo, é a expressão do universal que sugere a superioridade da música diante das demais formas de arte. Deste modo afirma Schopenhauer (2005, p. 343-344):

em toda parte a música exprime apenas a quintessência da vida e de seus eventos, nunca estes mesmos, cuja diferenças jamais a afetam. É justamente essa universalidade própria da música, ao lado da determinidade mais precisa, o que lhe confere o supremo valor como panacéia de todos os nossos sofrimentos.

A crítica aos compositores que tentam subverter o sentido da música, rebaixando-a ao mundo fenomenal, tem a ver com a subordinação da música que busca somente expressar sentimentos particulares, emoções comuns, interesses e preocupações individuais. Estas expressões são encontradas na música associadas às palavras – e é por isso que Schopenhauer considera como a origem da canção e da ópera. Para o autor, outro problema é quando certos compositores constroem sua música de modo a imitar programaticamente cenas representativas como, por exemplo, *As estações e a criação*, de Haydn (SCHOPENHAUER, 2005, p. 346).

A música programática é aquela que imita o mundo como representação, isto é, que representa cenas particulares. Schopenhauer cita como exemplos a música que representa pássaros cantando ou cenas de batalhas. Este tipo de música deve ser inteiramente rejeitada por ser incompatível com a verdadeira essência da música (YOUNG, 2005, p. 151).

O compositor da música imitativa (programática) é incapaz de entender a natureza interior da vontade por conta da sua relação com a faculdade de razão. Para Schopenhauer, a relação entre composição e sua expressividade exige um conhecimento imediato de algo que não pode ser conhecido. Sem este conhecimento imediato, em que não se mantém uma relação com a faculdade racional, o compositor de modo consciente se limita a imitar as cenas da vida usando conceitos. Como resultado, observamos que a música imitativa tende a reproduzir os fenômenos denotados por conceitos, ao invés de expressar sua verdadeira natureza, que é o interior da vontade (HALL, 2012, p. 172).

Devemos admitir, no entanto, que apesar de Schopenhauer fazer algumas observações negativas em relação à ópera, o filósofo comenta algumas passagens que demonstram seu gosto por essa arte. Em especial, podemos citar um grande compositor que Schopenhauer considera como aquele que melhor expressa o sentido fundamental da música: Gioachino Rossini. Este, segundo Schopenhauer, tem as peças musicais que nos mostram de modo puro e distinto a linguagem própria da música, visto que em suas óperas não são utilizadas palavras em demasia, nem mesmo quando se precisa delas para expressar o sentido profundo da música, podendo

assim causar o efeito necessário da arte dos sons utilizando somente instrumentos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 344).

Schopenhauer acredita que a música de ópera não é totalmente livre para apresentar completamente aquilo que busca expressar sem que se ache submetida a finalidades exteriores e que são estranhas à sua linguagem. Por outro lado, o filósofo considera que na música de concerto, de sinfonia e sonata há liberdade das pressões impostas exteriormente. Portanto, há liberdade somente nas formas musicais que são totalmente instrumentais (LEFRANC, 2008, p. 206).

Neste sentido, podemos indicar que a forma mais elevada da música por excelência é a música absoluta, ou música instrumental. A seguir explicitaremos como Schopenhauer argumenta a respeito desta forma musical e sua primazia diante da matéria. Veremos como o filósofo de Frankfurt consegue nos mostrar que a música é de fato uma corporificação da vontade.

4. A música como abstração e corporificação da vontade

A música expressa a sua natureza não homogênea, mostra sua estrutura que pode se diferenciar de acordo com a composição em relação ao texto da ópera. Apesar disto, de a música apresentar a sua estrutura heterogênea em sua relação com a ópera, ela consegue expressar a sua essência, desprezando qualquer material que ela irá apresentar – por exemplo, os eventos que são encenados no enredo. Com isto, Schopenhauer quer dizer que a música expressa seus sentimentos independentemente do material dramático em que irá se basear: não importa para ela se o material seja oferecido por “Agamenon e Aquiles ou pela discórdia que envolve uma família de classe média” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 132).

A música sempre expressará, com seus tons elevados, em toda e qualquer instância em que é apresentada, os sentimentos universais da vontade (sua essência). Assim, o que importa para a música é expressar sempre suas agitações. A música só tem o objetivo de expressar a essência, não tem nenhuma intenção de assimilar “em si o material” em que se baseia ou que acompanha (SCHOPENHAUER, 2014, p. 132). Podemos compreender que a linguagem da música nos apresenta os movimentos e sentimentos da vontade não importando se isso se dá através de uma canção, de uma ópera ou através de uma sinfonia (HALL, 2012, p. 173).

Agora, passemos para a análise desta expressão na música instrumental. Schopenhauer cita, por exemplo, o que é apresentado numa obra de Beethoven que, segundo o filósofo, expõe através de suas sinfonias o mundo como corporificação da música. Nela nos é mostrado um sem número de confusões, mas que encontram o seu fundamento na ordem mais perfeita. Mesmo que haja um conflito intenso, no instante seguinte – no andamento da música – ele se torna uma harmonia perfeita. Desta maneira, vemos que esta forma musical nos apresenta a concórdia das coisas através da discórdia. Isto quer dizer que a música nos apresenta uma imagem verdadeira e completa do mundo em meio à vasta natureza que aniquila a si mesma. Deste modo afirma Schopenhauer (2014, p. 133):

uma sinfonia de Beethoven nos apresenta a maior confusão, mas ainda assim expõe a mais perfeita ordem em sua fundação, pelo que o conflito mais veemente se transforma no momento seguinte na mais bela harmonia. É a “rerum concórdia discors”, uma imagem verdadeira e completa da natureza do mundo, que ocorre em meio ao vasto emaranhado de inúmeras formas e se mantém através da constante destruição de si mesma.

Schopenhauer emprega o exemplo da sinfonia de Beethoven para poder mostrar que a música, por reproduzir as agitações e os movimentos da vontade, isto é, porque expõe a natureza da essência do mundo, tem a capacidade de expressar “para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 345). De acordo com esta afirmação é que podemos reconhecer o mundo como a música corporificada ou como a vontade corporificada (FERRARA, 1996, p. 186).

Podemos indicar que, de certo modo, é através da imaginação que a inserção musical se faz imediata. É com ela (a imaginação) que a linguagem passa a ter uma relação imediata com a abstração musical, assim parece haver dois tipos de modo de produção da imaginação, uma que é conceitual e outro que não é conceitual. Contudo, esta questão sobre a imaginação conceitual e não-conceitual não está muito clara na explicação schopenhaueriana.

O próprio filósofo nos alerta para um problema que tem a ver com o fato de não termos a capacidade de explicar o que é a música a partir de nossa linguagem, daí vem o fato de precisarmos remetê-la (seus compassos e notas) à imaginação para dar a ela “carne e osso” e, assim, corporificá-la através de uma “representação empírica” (BURNETT, 2012, p. 160). Nós temos uma disposição comum enquanto ouvimos música que é a de remetê-la à imaginação, tentando, assim, dar um corpo com a intenção de ver numa composição todas as cenas da vida e da natureza ali expressas. Para Schopenhauer, tentar enquadrar a música sob a imaginação para dar “carne e osso” a ela é interpretá-la através de conceitos, o que demonstra que não

conseguimos ter algum prazer ou entendimento sobre o que esta expressa. Deste modo, ao fazermos isto, proporcionamos certo desprazer à sua audição, pois adicionamos coisas estranhas e arbitrarias à música. Portanto, é melhor interpretar a música e seu significado expresso de modo puro e imediato (SCHOPENHAUER, 2014 p. 133).

Para Schopenhauer, a música beethoviana nos expressa todas as formas de sentimento, seja a alegria ou tristeza, seja amor ou ódio; sem, no entanto, expressar o material particularizado que as paixões humanas carregam no mundo como representação. Isto tem a ver com o fato de recorrermos a recursos imagéticos na imaginação para criarmos uma relação com a música que, segundo Schopenhauer, se sustenta em si mesma sem precisar deste recurso. Daí o elogio schopenhaueriano à música do compositor alemão, cujas sinfonias, através de variações, tocam sentimentos universais através da simplicidade e de modo abstrato. Trata-se, portanto, de uma expressão de um mundo espiritual, isto é, sem matéria (SCHOPENHAUER, 2014, p. 133).

Observamos então que a música se expressa aos ouvintes de forma pura. Isto é, ela se apresenta de modo “não-conceitual através das atividades da imaginação”. Compreendemos que a música se expressa de modo temporal, mantendo uma relação com o som, isto é, a partir de padrões audíveis (melodias e harmonia). Através destes, a música expressa um mundo invisível. Em outras palavras, ela expressa a quintessência da vida (GOEHR, 1996, p. 207). Por justamente expressar a “quintessência” do mundo, uma condição exclusiva da música, ela não depende de uma linguagem formal para explicar os atos e compassos musicais (BURNETT, 2012, p. 161).

Não devemos, no entanto, confundir a imagem musical, no seu modo, tão abstrata quanto pode ser uma linguagem, com uma imagem ilustrada de algo sensível suscitada pela imaginação. Ao contrário, as imagens musicais são as objetividades do querer, assim como as ideias o são. A partir disto, podemos dizer que a música tem tanta realidade quanto o mundo visível, visto que este mesmo mundo tem tanta realidade quanto um sonho. Assim, a música nos apresenta mais realidade que nosso próprio mundo, “dado que exprime diretamente o ser em si” (LEFRANC, 2008, p. 209-210).

5. A recepção das notas musicais

A recepção musical tem a ver com as formas dissonantes e consonantes que a música nos apresenta. Precisamos, contudo entender o que são estes conceitos musicais e que tipo de relação eles mantêm com a vontade. Schopenhauer busca nos mostrar o aspecto físico da música

presente na análise metafísica desta arte. Quando Schopenhauer fala sobre a “rerum concórdia discors” (a harmonia discordante das coisas), ele está se referindo à relação da vontade com os aspectos de dissonância e consonância da música. Vejamos primeiro como ele elabora a relação entre a física e a metafísica da música.

No momento em que tocamos duas notas ao mesmo tempo, há a coincidência de vibrarem na terceira ou na quarta de acordo com o momento em que a outra nota vibra em oitava ou em quinta, uma é para a outra a terceira, enquanto que a outra nota é oitava para aquela que está em terceira. Deste modo, podemos dizer que as notas podem vibrar em quarta e quinta simultaneamente. Quando estas notas ficam misturadas e alinhadas, é o momento em que as vibrações das duas notas tocadas mantêm em si uma relação racional e que se expressa em pequenas quantidades. Com isto, podemos compreendê-las em conjunto. Quando acontece o contrário disto, a relação é considerada irracional. Isto porque as vibrações das duas notas são expressas em grandes quantidades, assim não há coincidências entre as notas que as tornem inteligíveis. Assim, não conseguimos apreender as notas (suas vibrações) em conjunto. Schopenhauer chama estas notas com vibrações descompassadas de dissonâncias (SCHOPENHAUER 2014, p. 133-134).

A partir do que foi exposto acima, podemos então relacionar a dissonância e a consonância com a vontade, pois estas formam uma espécie de imagem da satisfação ou não satisfação da essência do mundo. Através da dissonância musical, temos a imagem das oposições que resistem na vontade. A partir da consonância musical temos a representação da satisfação (sem resistências) da vontade. Assim, podemos compreender que é a consonância que nos apresenta as forças (não opositoras) que satisfazem a vontade, enquanto que a dissonância nos mostra a luta das forças em oposição e conflito “à nossa vontade” (SCHOPENHAUER, 2014, p. 134).

A expressão física da música se dá do seguinte modo: a música é o material intermediário que expressa as ações do nosso coração, os movimentos da vontade que, como uma natureza essencial, transitam entre a satisfação e a insatisfação. Estas se expressam através dos elementos racional e irracional que apresentam relações numéricas nas vibrações, e admitem internamente diversos graus incontáveis, “nuances, sequências e variações”. Todas estas variações, todos os graus inumeráveis, podem ser “retratados e fielmente reproduzidos” através da melodia (SCHOPENHAUER, 2014, p. 134).

Em outras palavras, a música consegue expressar através da dissonância e da consonância as emoções da vontade. Assim, a música que expressa a racionalidade das notas em consonância

nos apresentará, por exemplo, alguma coisa alegre. Por outro lado, no momento em que ouvirmos a irracionalidade das notas dissonantes estaremos insatisfeitos porque a dissonância nos apresentará, por exemplo, alguma coisa ligada ao ódio.

Como a música se constitui de uma sucessão de notas que são capazes de nos perturbar em menor ou maior grau, observamos que, como uma consequência disto, a nós é possível ter a sensação de prazer e desprazer. Isto se dá a partir das vibrações expostas nas notas (irracionais ou racionais) musicais. Em outras palavras, estas notas podem excitar nossos desejos, ou os acordes podem nos trazer alguma calma (SCHOPENHAUER, 2014, p. 130). O prazer e o desprazer estão associados, portanto, às expressões da consonância e dissonância.

De modo geral, podemos indicar que a consonância nos proporciona o prazer musical. Contudo, mesmo que não houvesse consonância, a música por si nos garantiria uma satisfação. Schopenhauer não relaciona o prazer proporcionado pela música como advindo da negação da vontade, como é o caso do propósito das demais artes que objetivam o prazer em sua relação com a negação da vontade (MACHADO, 2006, p. 200). Observamos, portanto, que a música não tem pretensão de superar a vontade, mas de nos levar a uma indiferença diante da vida. Logo, compreendemos que a filosofia da música não mantém qualquer relação com a visão pessimista de Arthur Schopenhauer.

6. A superioridade da música e outras considerações acerca de sua linguagem

Ao afirmar que a música apresenta ao ouvinte a vontade de modo imediato, Schopenhauer salienta que a música é a objetivação mais imediata da essência universal do mundo. Deste modo, a música não representa os níveis de objetivações da vontade, isto é, não reproduz qualquer tipo de ideia. Assim, não ouvimos ou “conhecemos a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336). Como vimos, a música corresponde a um conhecimento imediato do objeto apresentado por ela. Tal conhecimento exposto pela música atinge de modo direto a experiência interior do sujeito. Na verdade, a experiência mais próxima, ou íntima da vontade (a coisa-em-si) vem a ser através da música. Deste modo, podemos afirmar que a música se apresenta ao sujeito como puro objeto (LEFRANC, 2008, p. 208).

A superioridade da música diante das demais formas de arte está justamente no fato de não reproduzir as ideias, visto que estas são a essência dos fenômenos particulares. Assim, podemos observar que pelo simples fato de a música não reproduzir a ideia, ela não tem qualquer relação

com o mundo fenomênico, ignorando qualquer fenômeno por completo. Daí Schopenhauer afirmar que a música, por ser independente do mundo como fenômeno, poderia existir mesmo que não houvesse o mundo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Não é por acaso que a música não aparece enquadrada na hierarquia das ideias e das artes, pois como mencionamos não se trata de uma forma de arte que reproduz ou faz cópia de alguma ideia. Assim, identificamos que Schopenhauer faz uma interpretação filosófica da música que difere da sua teoria geral das demais formas de arte (YOUNG, 2010, p. 151). A música representa um tipo de conhecimento fundamentalmente distinto daquelas outras formas de arte (plásticas e literárias).

Na música não há o conhecimento de uma objetividade da vontade, de modo indireto e mediato. O conhecimento que a música nos dá, como apresentação da vontade, não supõe algo que se exterioriza a partir da vontade para ir de encontro ao mundo fenomenal, como o fazem as ideias (LEFRANC, 2008 p. 207).

Assim, podemos compreender que a música é uma forma de arte única frente às demais formas de arte porque é considerada a partir de sua finalidade e do seu sentido fora da hierarquia schopenhaueriana das artes e das ideias, que define as obras em sua relação com a intuição das ideias. Deste modo, podemos indicar que mesmo que as ideias sejam formas bem definidas (perfeitas) de conhecimento – que são intuídas por meio da percepção da universalidade das coisas –, se dando por meio das formas de artes plásticas e da poesia; ainda sim, estas ideias são formas insuficientes para expressar a vontade de modo imediato (direto).

Deste modo, a música ultrapassa ou supera as outras formas de arte porque estas expressam ideias. As demais formas de arte somente possibilitam ao sujeito intuir a vontade. Com a música o sujeito tem uma relação mais imediata com o ímpeto metafísico (a vontade) assim como tem com o próprio mundo (JANAWAY, 1994, p. 105).

Esta afirmação acima consiste na tese central de Schopenhauer sobre a música. Trata-se, portanto, de uma afirmação sobre a metafísica da música “em sua formulação mais bem acabada: a música como criação anterior e independente do mundo” (2012, p. 158). A música não exige alguma experiência anterior, isto é, não exige alguma forma de conhecimento prévio, como as demais formas de arte exigem. A música se manifesta por uma via inexplicável e sua compreensão dispensa qualquer elemento externo. Portanto, ela se apresenta ao ser humano de modo imediato (BURNETT, 2012, p. 158).

Assim, se a metafísica da arte schopenhaueriana tem como de característica mostrar a relação da arte com a essência do mundo, em outras palavras, mostrar a arte como forma de conhecimento da vontade, é com a exposição (filosófica) da música que esta relação fica ainda mais evidente. Pois, ao explicitar a superioridade da música diante das demais formas de arte, mostrando as suas diferenças essenciais, Schopenhauer nos evidencia que somente a arte dos sons é capaz de nos fazer conhecer a vontade de modo mais imediato.

Contudo, devemos nos lembrar, como o próprio Schopenhauer adverte, de que mesmo que a música nos apresente a vontade de modo mais imediato que a ideia, ainda assim a música também não é a própria vontade. Pois, como já dissemos no primeiro capítulo, a vontade é a coisa-em-si, então nunca pode se tornar representação. Porém, ainda é possível ouvir, afirma Schopenhauer, “na música a cópia de (um) modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

Então, podemos entender que a música não é uma representação literal da vontade. Isto quer dizer que esta forma de arte não imita a vontade, porém mantém uma relação de analogia com a coisa-em-si. A música expressa as “características essenciais e às formas da vontade tal como elas se manifestam no tempo” (DIAS, 2010, p. 120).

A apresentação da vontade através da música é também universal e originária, porém é mais essencial e imediata que as “sombras” da vontade apresentadas pelas demais formas de arte que reproduzem as ideias. Apesar desse nível elevado da música, podemos ainda admitir que há entre a música e a ideia um paralelo que vê o nosso mundo imperfeito e fragmentado pelos fenômenos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

A análise de Schopenhauer sobre a música tem a finalidade de mostrar com clareza que se trata de uma linguagem universal e que somente a arte dos tons consegue transmitir de modo tão preciso e verdadeiro (através de notas musicais) a vontade (SCHOPENHAUER, 2005, p. 346). A música tem ainda outra singularidade que é a de preencher, através dos sons, a nossa consciência com a intenção de nos livrar dos conceitos (DIAS, 2010, p. 120).

Como o próprio Schopenhauer observa, a semelhança entre a universalidade do conceito e a linguagem musical é apenas no sentido de abstração da realidade. A diferença entre estes sugere as que as universalidades são fundamentais para compreender a diferença entre a coisa-em-si (universal) e o fenômeno (particular). A música expressa antes a “*universalia ante rem*”. Isto quer dizer que expressa o íntimo das coisas que precede a forma da coisa. Em contraste, o

conceito é a expressão do “*universalia post rem*”. Desta maneira afirma Robert W. Hall (2012, p. 169):

A diferença no modo como as duas universidades foram abstraídas de seus respectivos detalhes foi fundamental para entender a diferença entre os próprios sentimentos expressados na linguagem da música e os sentimentos particulares expressos em linguagem comum. A universalidade dos conceitos consiste em abstracto. Os conceitos continham apenas a forma

O filósofo de Frankfurt faz uma breve observação acerca do pensamento musical de Leibniz. A intenção de Schopenhauer ao trazer a questão acerca de Leibniz é a de mostrar como a linguagem musical é a mais completa dentre as formas de linguagem que buscam expressar o ser. Leibniz nos diz que a música é um exercício oculto de aritmética em que a nossa alma não sabe que conta⁷. Na visão schopenhaueriana, o filósofo de Leipzig não elabora uma reflexão profunda sobre a música porque tem em vista somente a consideração exterior e imediata desta arte tão elevada. Deste modo, Leibniz pensa a música somente a partir de “sua casca”. Em outras palavras, Leibniz pensa a música somente através de sua relação numérica, como uma mera soma aritmética (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337). Assim, o sistema musical pensado por Leibniz é como “um sistema de sons que, sem dúvida é agradável, porém são sem significados. Isto quer dizer que o sistema de sons são sem referência a nada além de si mesmos” (YOUNG, 2010, p. 151).

Schopenhauer refuta o pensamento leibniziano, considerando este ponto de vista inferior à sua reflexão. A música, segundo o pensamento schopenhaueriano, não tem um caráter somente matemático, mas também possui um caráter filosófico. Esta diferenciação nas reflexões acerca da arte dos sons nos mostra como a música é uma forma de arte que expressa não só formas abstratas, mas também a própria essência do mundo. Para Schopenhauer, a música faz outro tipo de exercício que não é somente aritmética, mas um “exercício oculto de metafísica na qual a mente não sabe que está filosofando”.

Este caráter filosófico da música tem a ver com um tipo de linguagem universal e que, por sua vez, corresponde à essência universal do mundo. A partir disto, podemos dizer que a música é uma forma de linguagem que faz referência à própria vontade (HALL, 2012, p. 166). Schopenhauer quer “assegurar” que a música tenha uma linguagem propriamente sua que não se deixe reduzir somente a signos numéricos, pois este não é o fundamento assinalado por ela, mas somente um sinal a ser utilizado. A música pode até vir a se deixar remeter a regras

⁷ A frase é citada por Schopenhauer em latim: *exercitium arithmeticae nescientis se numerare anima*. A tradução citada por Jair Barboza.

determinadas, ser expressa na partitura através de números, mas nunca pode deixar de ser música (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337). Podemos pensar a partir disto que a linguagem musical, não pertence (nunca) ao mundo da representação (BURNETT, 2012, p. 161).

CONCLUSÃO:

Nesta pesquisa, nos ocupamos principalmente em investigar o que Schopenhauer refletiu e escreveu sobre a poesia e a música. No primeiro capítulo, buscamos compreender os fundamentos da Estética e da metafísica das artes. Explicitamos a relação entre o pessimismo e a fruição da arte como uma saída possível às mazelas causadas pela vontade e o querer-viver. Mostramos também como é possível ao sujeito acessar as ideias presentes nas formas de artísticas que são enquadradas pela hierarquia schopenhaueriana das artes.

Pudemos observar que as ideias são entidades acessíveis porque são objetivações ou representações da vontade presentes em nosso mundo. Através delas podemos alcançar o estado de contemplação que nos liberta, momentaneamente, dos princípios que regem o nosso conhecimento. Por consequência, somos libertos das amarras que nos prendem ao tempo e espaço, nos possibilitando ser livres do sofrimento da vida e, assim, sentir prazer com aquilo que as artes nos apresentam.

A questão mais importante na arte, para Schopenhauer, é a sua expressão. Isto quer dizer que a arte deve expressar como conteúdo uma ideia. Assim a forma artística pode ser encarada como uma fonte de conhecimento.

No segundo capítulo abordei de modo detalhado as reflexões schopenhauerianas acerca da poesia, presente no §51 de mundo e expandido no tomo II, no capítulo XXXVII, intitulado “Sobre a Estética da Poesia”. Mostramos que a forma poética é capaz de expressar o homem em suas ações, pensamen

tos e afetos de modo perfeito. Assim, a poesia expressa o grau mais elevado da ideia de humanidade.

Schopenhauer considera a poesia uma forma mais altiva que as demais na hierarquia das artes que expressam ideias. A expressão da ideia de homem nos é comunicada através de palavras. Para Schopenhauer, as palavras são formas conceituais. Por conta disto, esta arte precisa de imagens (inspiradas na vida) para alcançar o seu efeito. Com a ajuda da imaginação, estas imagens conseguem fazer efeito e, assim, nos comunicar a ideia. Contudo, tendo em vista que a poesia necessita de palavras e imagens para expressar seu conteúdo – mesmo que a poesia também tenha a capacidade de utilizar a melodia – Schopenhauer não a considera a forma de mais elevada dentre todas as artes. A poesia não é capaz de sair da condição de expressar uma ideia (forma de

representação) para expressar a vontade. Portanto, ela expressa de modo mediato a essência da vida e do mundo.

Isto significa dizer que há uma forma ainda mais elevada que a poesia, e que não se enquadra na hierarquia estabelecida por Schopenhauer. No terceiro capítulo, abordamos as questões concernentes à linguagem da música, a sua capacidade de nos apresentar a essência da vida e a sua superioridade diante da poesia. Como vimos, ela é a forma que melhor expressa a essência de todos os sentimentos da vontade.

Ela não aparece na hierarquia das artes porque a sua linguagem é muito mais complexa para ser explicada através da linguagem formal. O fato de a música não aparecer nesta hierarquia é que ela é uma forma que não tem a intenção de nos comunicar uma ideia. Assim, ao substituir a imagem pela forma sonora, a música é a única arte capaz de exprimir de modo mais imediato os movimentos da vontade. É isto que certifica a sua superioridade diante da poesia.

BIBLIOGRAFIA:

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

_____. *O mundo como vontade e representação*. Tomo II. Tradução de Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Ed. da UFPR, 2014

_____. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

_____. *Correspondências com Wagner*. Tradução de Maria José De La Fuente. Guimarães Editores, 2001.

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

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

JANAWAY, C. *Schopenhauer*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge Companion Press, 1999.

JACQUETTE, D. *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

VANDENABELLE, Bart. *A Companion to Schopenhauer*. Blackwell publishing, 2012.

YOUNG, Julian. *Schopenhauer*. The Routledge Philosophers, 2005.

ROGER, Alan. *Vocabulário de Schopenhauer*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

BOSSERT, Adolphe. *Introdução a Schopenhauer*. Tradução Regina Schopke, Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011.

- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer e Nietzsche*. Tradução César Benjamin. Editora Contraponto, 2010.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- GIL, F. (Org.). *Recepção da Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- DUARTE, Rodrigo. (Org.). *O belo autônomo, textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes. (Org.). *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. Geração Editorial, 2011.
- CHAVES, ERNANI. “Entrevista Com Benedito Nunes”. In: *Trans/Form/Ação* 31(1). São Paulo, 2008.
- BURNETT, Henry. “A metafísica da música de Arthur Schopenhauer”. In: *Veritas*. Porto Alegre: v. 57, n. 2 (2012), p. 143-162.
- ZOLLER, Gunter. A música como vontade e representação. Tradução de Mário Videira. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*. São Paulo, n. 16 (2010), p. 55-80.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Tradução de Claudio Carina, Ivan WeiszKuck. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.