

Luan Corrêa da Silva

**A FILOSOFIA DA MÚSICA COMO FILOSOFIA PRIMEIRA:
O SENTIDO METAFÍSICO DA MÚSICA EM SCHOPENHAUER**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Jair Lopes Barboza.

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

da Silva, Luan Corrêa

A filosofia da música como filosofia primeira : o
sentido metafísico da música em Schopenhauer / Luan Corrêa
da Silva ; orientador, Jair Lopes Barboza - Florianópolis,
SC, 2013.

119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências

1. Filosofia. 2. Música. 3. Metafísica. 4. Schopenhauer.
5. Wagner. I. , Jair Lopes Barboza. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Filosofia. III. Título.

Dedico este trabalho àqueles que, como Schopenhauer, reconhecem na música mais do que as suas meras relações aritméticas.

AGRADECIMENTOS

À família Bettiol, da qual concebo minha origem como parte de uma história, e a quem devo toda a minha gratidão e respeito.

Em especial a coragem de minha mãe Jaqueline Bettiol Corrêa, a cumplicidade nata de minha irmã Juliana Corrêa da Silva, o carinho e gentileza de minha querida avó Esther Bettiol Corrêa, e o companheirismo de Sandro Vicente Broering. Sem eles certamente este trabalho não teria sido possível.

Aos demais familiares que, sobretudo no período da dissertação deste trabalho, contribuíram para a sua elaboração e conclusão, particularmente ao meu tio Jackson Corrêa pela sua inspiradora trajetória e pelo suporte nos momentos mais decisivos.

Aos meus amigos mais próximos: Ivan Vicente de Souza, Gregori Czizeweski, Matheus Czizeweski, Tiago Fontanella, Cassiano Wirtti, Agleisson de Freitas, Jean Herpich, Adriano Antero, Diego Tigre, José Rodolfo Thiesen, Ricardo Gesser, Maurício Santiago, João Fernando Cabral, Jorge Henrique Júnior, Ana Paula Martins, Carolina Votto, Debora Pazzetto, Bárbara Zeni, Gisa Aver. E a todos aqueles que direta ou indiretamente me acompanharam nestes anos.

Em especial à Mayra Ender.

Aos demais amigos e colegas envolvidos com a graduação e pós-graduação em Filosofia. E também aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, sempre atenciosos e prestativos.

Ao Prof. Dr. Leo Staudt, meu maior patrono, a quem sempre deveei os meus estudos de Arthur Schopenhauer, sobretudo por ter apostado desde o início em intuições ainda tão precoces.

Ao Prof. Dr. Jair Barboza, o meu orientador, por todas as suas inestimáveis contribuições e intervenções, tão caras para este trabalho. Pela sua ousadia e originalidade, que sempre me incentivaram a desenvolver meus pensamentos de forma mais livre e autônoma, dentro das limitações que um trabalho como este nos impõe.

Aos professores Prof. Dr. Alessandro Pinzani, Prof. Dr. Ruy de Carvalho, e Profa. Dra. Cláudia Pellegrini Drucker, membros da minha banca de defesa, pelas riquíssimas contribuições e/ou apontamentos para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Luís Felipe Bellintani Ribeiro, pelo seu íntimo compromisso com a Filosofia e com a docência, que sempre me inspiram e motivam.

Aos amigos e companheiros de estudos sobre a filosofia de Schopenhauer, pelos valiosos debates e conversas sobre o pensamento deste filósofo ainda pouco estudado no Brasil.

À CAPES, nas modalidades de pesquisa e de ensino, pelo investimento concedido nas bolsas que me permitiram a dedicação plena para a realização desta pesquisa.

Finalmente, a todos os que são ou foram confidentes desta dissertação de mestrado.

“A música se torna imediatamente para mim uma imagem de nossa própria vida. Uma alegria breve e comovente, que surge do nada e retorna ao nada, que se eleva e se imerge sem que se saiba o porquê: uma pequena ilha verde e feliz, banhada pelos raios do sol, uma melodia que flutua sobre o oceano escuro, impenetrável e misterioso”.

Wilhelm Heinrich Wackenroder

RESUMO

Schopenhauer propõe, em *O mundo como vontade e como representação*, uma consideração *metafísica* da música, em oposição a sua consideração *física*. Mostra-nos, a partir daí, como a música é expressão da própria essência do mundo e, sendo assim, como é possível uma analogia entre ambos. Essa tese, que influenciou de imediato pensadores e compositores – representando um salto importante para a compreensão sobre a expressão musical – permite-nos refletir como a música não é apenas uma expressão do humano, mas é constituinte dele; isto é, permite-nos mostrar de que maneira a metafísica da música pode ser pensada como uma *filosofia primeira*.

Palavras-chave: música; metafísica; Schopenhauer; Wagner; filosofia primeira.

ABSTRACT

Schopenhauer proposes in *The World as Will and Representation*, a *metaphysical* account of the music, as opposed to their *physical* consideration. Show us, from there, how the music is an expression of the very essence of the world and, therefore, how can is possible an analogy between them. This thesis, which immediately influenced composers and thinkers – representing a important leap for the understanding of musical expression – allows us to reflect on how the music is not only an expression of the human, but it is constitutive, in other words, it allows us to show how the metaphysics of music can be thought of as a *first philosophy*.

Key words: music; metaphysics; Schopenhauer; Wagner; filosofia primeira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Cap. 1 – VISÃO ESTÉTICA E METAFÍSICA DO BELO: A “BESONNENHEIT” ARTÍSTICA E O CONHECIMENTO PURO	25
1.1 A contemplação estética e a metafísica do belo.....	28
1.2 Sobre o conceito de metafísica do belo	29
1.3 Consideração subjetiva: o puro sujeito do conhecimento	31
1.4 Consideração objetiva: o conhecimento de Ideias.....	32
1.5 Consideração acerca da relação entre sujeito e objeto na contemplação estética.....	36
1.6 A clarividência estética e a gênese da metafísica do belo.....	37
1.7 A arte poética: uma dupla consideração	40
1.8 O coro trágico: a música na tragédia.....	42
Cap. 2 – O MUNDO ENQUANTO MÚSICA: A METAFÍSICA DA MÚSICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER.....	47
2.1 Filosofia da música e metafísica	49
2.2 Música: uma linguagem universal.....	50
2.3 Rousseau e a origem das línguas	52
2.4 Música e mímese musical.....	58
2.5 A constituição fundamental da música	60
2.6 Música e palavra: a origem da ópera.....	66
2.7 Metafísica da música e metafísica do belo	70
Cap. 3 – NOITE NA CAVERNA: BEETHOVEN E A “BEWUSSTLOSIGKEIT” MUSICAL	75
3.1 Sobre o “Beethoven-Schrift”.....	77
3.2 Visão de espíritos e intuição intelectual	82
3.3 Clarividência sonambúlica	85
3.4 A consciência interior	88
3.5 Mundo do som e mundo da luz	95
3.6 O despertar do tempo	97
3.7 Beethoven: o intérprete da vontade	100
CONCLUSÃO	103
BIBLIOGRAFIA	109
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo principal com este trabalho é o de mostrar como a metafísica da música de Schopenhauer pode ser entendida como uma filosofia primeira ou, nas suas próprias palavras, como a *verdadeira filosofia*. Para tanto, partiremos sobretudo das leituras da seção 52 de sua obra principal, bem como os seus complementos no capítulo 39 do segundo tomo, com o apoio de outras leituras complementares. Desse modo, será preciso no primeiro capítulo, “Visão Estética e Metafísica do Belo”, uma abordagem da *Metafísica do Belo*, em que a *Metafísica da Música* se insere, com o objetivo de caracterizá-la como uma filosofia de gênese *visual*, partindo-se do conceito de *clarividência*, importante para este contexto.

Feito isso, mostraremos no capítulo “O Mundo Enquanto Música” em que sentido a música é uma arte inteiramente distinta das demais, e por que também devemos considerá-la como fora da série das artes, como uma arte que deva ser pensada por uma *metafísica*, e não meramente a partir de suas relações *físicas*. Com isso, teremos condições de oferecer uma resposta preliminar: em primeiro lugar, para a problemática de seu lugar metodológico na obra de Schopenhauer, já que talvez não seja a *Metafísica do Belo* o seu lugar mais apropriado; e em segundo lugar, acerca do tipo de relação que ela tem com o mundo, se ela não é uma arte essencialmente *representativa*, ainda que possua um tipo de relação com o mundo enquanto representação.

Assim, no terceiro e último capítulo, “Noite na Caverna”, analisaremos o escrito *Beethoven*, de Richard Wagner, com a intenção de radicalizar a metafísica da música de Schopenhauer, isto é, a distância entre a experiência do *mundo do som* e a do *mundo da luz*, tal como propõe Wagner. Para que seja possível uma resposta ainda mais consistente acerca das problemáticas apresentadas, veremos que será importante o uso de outros conceitos apresentados pelo músico, ainda que de certa forma estes conceitos já tivessem o seu uso na filosofia de Schopenhauer, tais como *intuição intelectual*, *clarividência sonambúlica* e *consciência interior*. Neste sentido, Beethoven será considerado por Wagner como o músico schopenhaueriano por excelência, em especial por ter superado a perda da audição com uma maestria digna de quem aprendeu a conviver com a *interioridade da experiência musical*.

Para o uso da bibliografia neste trabalho, adotaremos para as obras de Schopenhauer a edição das obras completas organizadas por Paul Deussen: SCHOPENHAUER: 1942, cujas traduções disponíveis adotaremos, para o primeiro tomo, a de Jair Barboza: BARBOZA: 2005. Para o segundo tomo, utilizaremos as traduções de Jair Barboza ainda não publicadas, que me foram concedidas gentilmente com antecedência, e neste caso as referências serão feitas a partir da edição alemã supracitada. As demais traduções dos textos ainda não traduzidos serão livres, sempre cortejadas pelas demais edições disponíveis, salvo indicações contrárias. Partimos agora para uma breve apresentação do contexto teórico no qual este trabalho se insere: a filosofia de Schopenhauer.

O mundo é minha *representação*, mas também é minha *vontade*. É o que diz Schopenhauer nos livros I e II de *O mundo como vontade e como representação*, em que já desenvolve sua concepção de filosofia. Para lançar mão de alguma definição de filosofia, Schopenhauer lembra de Platão, quando este a define, *grosso modo*, como *o conhecimento do uno no múltiplo e do múltiplo no uno*. A filosofia, previamente, será uma soma de juízos universais, cujo fundamento de conhecimento é imediatamente o mundo mesmo em sua completude, de tal modo que podemos definir a filosofia como “uma repetição completa, por assim dizer um espelhamento do mundo em conceitos abstratos”, possível exclusivamente, partindo do que diz Platão, pela união do essencialmente idêntico em *um* conceito, e separação do diferente em outro (SCHOPENHAUER: 2005, p. 137-8). Nesse sentido, ela é uma cópia abstrata do que é essa nossa experiência concreta no mundo e só é verdadeira quando expõe em conceitos o que o mundo nos é sem eles, ela é sempre um reflexo, um espelho, uma imagem do mundo inferior a ele mesmo e nunca, portanto, suficiente.

Dizer que *o mundo é minha representação*, é enunciar uma experiência primária do conhecimento do mundo, como a primeira frase de uma criança no descobrimento da linguagem; é a constatação imediata de si enquanto sujeito que conhece algo que é conhecido. Não há experiência do mundo que escape da relação sujeito/objeto: são essas as duas partes inseparáveis de um mesmo mundo, o da *representação*. Temos a certeza de que é sempre nossa mão que toca as coisas, nossos olhos que as vê, e por isso o mundo é somente na medida em que é representado para nós; enquanto sujeitos, portanto, somente conhecemos e não somos nunca conhecidos, e inclusive nosso corpo pode ser nossa representação, quando colocado como objeto. Um único ser que

representa, acompanhado de seu objeto, compõe o mundo como representação tão integralmente quanto um milhão deles, como diz Schopenhauer: “caso aquele único ser desaparecesse, então o mundo como representação não mais existiria” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 46). O sujeito é o substrato do mundo, condição invariável dele, é a sua própria condição de existência.

Ora, este é o caráter distintivo da filosofia moderna, o de trazer à consciência suas condições subjetivas vinculado ao problema entre o real e o ideal, ou seja, entre o mundo na cabeça e o mundo exterior à cabeça, em suma, a *idealidade* do mundo (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 4), que Schopenhauer em parte herda de Descartes, por ser o pai e inaugurador da filosofia moderna, em parte também de Berkeley, no qual aparece o idealismo propriamente dito, mas sobretudo de Kant que na *Crítica da Razão Pura* oferece, com a distinção entre *fenômeno* e *coisa em si*, talvez a maior de suas contribuições à filosofia, sobretudo por tornar evidente os limites da experiência e do conhecimento do mundo. Segundo Kant, todo nosso conhecimento é condicionado pelas formas puras da sensibilidade, espaço e tempo, assim como pelas categorias e princípios do entendimento. Assim, todo nosso conhecimento possível parte dos fenômenos do mundo, o que para Kant implica num limite do que podemos conhecer. Ora, o que não está no *espaço* e no *tempo* não pode ser *objeto*; e, neste sentido, o ser das coisas tal como elas são em si mesmas não pode ser objetivo, mas de um gênero completamente diferente, portanto, *metafísico*; restando para Kant apenas a suposição de sua existência. Disto resulta que, para Schopenhauer, o mundo objetivo existe somente enquanto *representação* (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 8).

Mais precisamente, está em jogo aqui o que Schopenhauer chama de *princípio de razão suficiente*. Schopenhauer apropria-se da formulação de Leibniz e atribui ao princípio de razão uma importância especial, que se tornará recorrente em toda a sua exposição¹. Trata-se aqui de um princípio indemonstrável, pois demonstrá-lo seria já pressupor sua validade haja vista que ele reza a busca de *fundamentos*; é o que outrora era chamado também de *princípio de causalidade*, aquilo

¹ Além do “princípio de contradição” e do “princípio de razão suficiente”, faltariam ainda o “princípio de identidade” e o “princípio do terceiro excluído”, aos quais Schopenhauer denomina “noções racionais perfeitamente puras” e concede uma “verdade metalinguística”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 99.

que nos permite a formulação dos conceitos e a prática da ciência². O autor também faz uso do *principium individuationis*, considerado por ele a síntese do espaço e do tempo para a individuação, isto é, o que nos torna *indivíduos*, qualquer um que esteja localizado em algum lugar do tempo e espaço, seja ele um ser mineral ou animal.

Para entendermos em que medida somos vontade, é necessário que partamos da noção de *corpo*, um dos conceitos centrais de toda a obra de Schopenhauer. Se, enquanto submetido ao *princípio de razão*, o sujeito é um *indivíduo*; enquanto indivíduo o sujeito é um *corpo*. E esse corpo é dado para ele de duas maneiras completamente distintas: a primeira é enquanto objeto de conhecimento fenomênico, submetido ao *princípio de razão*, ou simplesmente do ponto de vista da *representação*; mas ao mesmo tempo nosso corpo também é objetivação da *vontade*, mais precisamente ele é a *Objektivität* (“objetividade”) da vontade³. Enquanto representação, o corpo é o nosso *objeto imediato*, vale dizer, um conjunto de sensações sem as quais nenhum conhecimento seria possível; Schopenhauer inaugura, então, uma concepção epistemológica arrebatedora, frente a tradição moderna, que substitui o *espírito* e a *mente* pelo sistema nervoso e o cérebro. Não somos “cabeças de anjo aladas” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 156), espíritos vaporosos sem corpo, mas agora estamos nele, de onde inevitavelmente partimos.

Ao mesmo tempo, o corpo é tomado como a concretude da vontade, a qual é sentida na consciência como núcleo mais íntimo de

²Para além de toda a gratidão à filosofia kantiana, Schopenhauer desenvolve duras críticas ao seu mestre, detalhadas num apêndice publicado na segunda edição de *O mundo como vontade e como representação* intitulado *Crítica da filosofia kantiana*. Uma delas é a redução das doze categorias do entendimento propostas por Kant somente em uma: a “causalidade”. Como ele diz: “Ainda se deve observar: sempre que Kant deseja dar um exemplo em vista de um esclarecimento mais apurado, quase sempre se serve da categoria da causalidade, quando então o que é dito se apresenta de maneira correta, justamente porque a lei de causalidade é a real, mas também a única forma do entendimento, e as restantes onze categorias são apenas janelas cegas”. Para o autor, ademais, na primeira edição da *Crítica da Razão Pura*, preferida por ele por inúmeros motivos, a dedução das categorias é mais simples e mais ágil que na segunda. *Ibid*, p. 560.

³Como nos diz Jair Barboza em uma nota: “O termo “objetividade” da vontade é um neologismo. [...] com ele o filósofo indica o corpo humano como um cruzamento privilegiado entre subjetividade e objetividade, a partir do qual se tem acesso ao interior das objetividades, ou seja, dos outros corpos” (BARBOZA: 1997, p. 46).

cada um. Se, então, pela via tradicional, exclusivamente objetiva, ficamos limitados às relações de causa e efeito dos corpos, considerando o corpo enquanto manifestação da vontade, agora, podemos nos conduzir ao núcleo não só de nosso próprio corpo mas também, através de uma *conclusão analógica*, para o núcleo dos outros corpos e reconhecer neles o que nos é comum, aquilo que aparece na consciência de cada um, o íntimo do corpo que é também o princípio do agir, o *querer*.

Essa analogia consiste em mostrar que toda a natureza está submetida ao princípio de razão, com a mesma fatalidade nos corpos materiais quanto nos seres humanos, somente de uma forma diferente: assim como a colisão de duas bolas de bilhar é inconcebível sem que haja um impulso (causa), igualmente inconcebível é, para nós, uma ação humana sem um motivo (causa)⁴. Desse modo, o que é a *excitação* para o desenvolvimento inorgânico é o *motivo* para as ações animais (sim, animais também agem por motivos, mesmo que no caso deles estes sejam *intuitivos* e no caso do ser humano também sejam *abstratos*). Geralmente costuma-se atribuir a causalidade somente aos corpos inorgânicos, quando na verdade podemos, segundo Schopenhauer, constatar nas demais espécies.

Ora, se é possível que descobramos a significação mais profunda de nossas ações a partir das relações causais em direção ao que há de mais íntimo do nosso corpo, e se todos os corpos (todos os seres) também compartilham do mesmo princípio de causalidade, então não nos parece absurdo concluir que descobrindo nosso *querer* como íntimo que é regido pelo princípio de causalidade como motivo, também descobrimos esse íntimo nos demais seres. É assim que podemos, então, por analogia, concluir que a vontade é o núcleo de qualquer causalidade, isto é, de qualquer outro corpo, aparência, fenômeno. É o que Schopenhauer chama de *verdade filosófica*, a identidade do corpo com a vontade, ou seja, o meu corpo é, “tirante o fato de ser minha representação, nada mais senão a vontade” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 163), aquilo que no seu escrito sobre o princípio de razão foi

⁴Schopenhauer cita Espinosa quando diz na Epístola 62 que: “uma pedra lançada por alguém no espaço, se fosse dotada de consciência, poderia imaginar que com isso ela não faz mais do que obedecer à sua vontade”. E acrescenta: “a pedra teria razão. O impulso é para ela o que é para mim o motivo, e o que nela aparece como coesão, peso, perseverança no estado dado, é em si mesmo ao que reconheço em mim como vontade, se ela fosse dotada de consciência”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 187.

denominado de *milagre por excelência*, o entrecruzamento entre objeto e sujeito no corpo. É um conhecimento de um gênero muito especial que nos é dado imediatamente e *intuitivamente na consciência de si*.

A vontade é, a partir dessa constatação intuitiva, o que há de essencial no mundo como um *ímpeto cego*, sem *telos* e sem fundamento, objetivada no mundo em diferentes graus, que determinam para nós a pluralidade dos seres, mediante nosso aparato representativo. Ela se afirma como *vida*. Se a afirmação da vontade é explicada pela harmonia que rege nossa vida global e individual, validando a analogia entre o mundo e o nosso próprio corpo, onde cada órgão possui papel essencial na manutenção e conservação deste corpo; a negação é explicada pela *auto-discórdia* inerente à vontade. Como exemplos disso, temos: a resistência da matéria com o próprio peso, a busca vegetal por um espaço no sol, a luta animal por comida e território e a guerra humana. É dessa natureza auto-discordante da vontade que surge o *sofrimento*, traço marcante na filosofia de Schopenhauer. O sofrimento, por sua vez, é a inadequação daquilo que queremos frente a realidade efetiva, já que para cada desejo que é satisfeito, dez novos surgem, de forma que estamos sempre presos à *roda de Íxion*, do eterno querer.

O mais flagrante exemplo desse tipo de conflito é fornecido pela formiga *bulldog-ant* na Austrália: quando se a corta, tem início uma luta entre a cabeça e a cauda: a primeira ataca com mordidas a segunda, e esta se defende bravamente com o ferrão; a luta dura cerca de meia hora, até que ambas morrem ou são carregadas por outras formigas (SCHOPENHAUER: 2005, p. 212).

A investigação filosófica de Schopenhauer nos conduz a pensarmos o mundo de dois pontos de vista principais: dele enquanto *representação* e enquanto *vontade*; que podemos pensar nessas duas faces sob pontos de vista diferentes: na representação submetido ao *princípio de razão suficiente* ou independente dele; e na vontade pensada ora enquanto *em si* do mundo ou como manifestação desse *em si no indivíduo*. E, se partilharmos do ensinamento de Platão de que “o conhecimento do uno no múltiplo e do múltiplo no uno”, encontramos a *causalidade* como o que há de comum nos fenômenos mundanos; e se o que queremos é descobrir a significação mais profunda do que é a causalidade, acabamos por chegar na noção conceitual mais próxima do que se pretende dizer: *vontade*. Se todo o mundo é, de alguma forma,

objetivação da vontade, e se o próprio princípio de razão é, também, sua objetivação, então segue-se daí que se é possível que haja um conhecimento da essência do mundo, da coisa em si, o que equivale a dizer: se é possível um *conhecimento puro* das suas *objetidades*; então ele deve ultrapassar esse princípio, que é ilustrado com o *vêu de Maia*:

Porém, o que agora nos impele à investigação é justamente não mais estarmos satisfeitos em saber que possuímos tais e tais representações, conectadas conforme estas e aquelas leis, cuja expressão geral é sempre o princípio de razão. Queremos conhecer a significação dessas representações. Perguntamos se este mundo não é nada além de representação, caso em que teria de desfilar diante de nós como um sonho inessencial ou um fantasma vaporoso, sem merecer nossa atenção. Ou ainda se é algo outro, que o complementa, e qual sua natureza. Decerto aquilo pelo que perguntamos é algo, em conformidade com sua essência, totalmente diferente da representação, tendo, pois, de subtrair-se por completo às suas formas e leis. Nesse sentido, não se pode alcançá-lo a partir da representação, seguindo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são as figuras do princípio de razão (SCHOPENHAUER: 2005, p. 155).

**Cap. 1 – VISÃO ESTÉTICA E METAFÍSICA DO BELO: A
“BESONNENHEIT” ARTÍSTICA E O CONHECIMENTO PURO**

*Não quero incluir o tempo no meu esquema.
Não quero pensar nas cousas como presentes;
quero pensar nelas como cousas.
Não quero separá-las de si próprias, tratando-as
por presentes.
Eu nem por reais as devia tratar.
Eu não as devia tratar por nada.
Eu devia vê-las, apenas vê-las;
Vê-las até não poder pensar nelas,
Vê-las sem tempo, nem espaço.
Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.
É esta a ciência de ver, que não é nenhuma.*

*Alberto Caeiro*⁵

Sócrates, no intento de definir o filósofo frente ao sujeito comum, no livro VI da República, lança mão de uma das mais célebres exposições da doutrina das Ideias de Platão. No decorrer deste diálogo, ele indaga seus interlocutores acerca do caminho para o qual é possível alcançar um conhecimento do verdadeiro Ser de todas as coisas, aquilo que a despeito de toda geração e corrupção, toda multiplicidade, permanece puro e eterno: o conhecimento das Ideias. Trata-se de um conhecimento de uma natureza tão rara, capaz até mesmo de tornar perversos os seus excêntricos detentores, frente o julgamento da maioria ateniense – o que paradoxalmente leva-os a concluir a especial singularidade do filósofo na cidade, escassa deles. Este é o contexto da conhecida alegoria da caverna, que Sócrates lança mão já no início do livro VII com o objetivo de elucidar o que acabara de dizer aos seus interlocutores – mesmo que não fosse do feitio do filósofo peripatético o uso de alegorias, como bem replica Adimanto em uma irônica

⁵PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, Editora, 1974., p. 244-5.

passagem. O seu uso, no contexto do diálogo, é justificado por se tratar de um tipo de raciocínio difícil de demonstrar (PLATÃO: 2006, p. 183), acreditando-se ser, o uso de alegorias, o meio mais apropriado de tornar um pensamento mais claro. Desse modo, podemos entender neste exemplo a fronteira entre o alegórico e o “categórico”, ou entre o Mýthos e o Lógos, o limite da linguagem conceitual abstrata frente a experiência fluida do mundo, indistinguível por completo.

De forma até paradoxal à conhecida expulsão dos poetas, operada no livro *X* da República em vista do caráter *mimético* das suas obras, a alternativa de Sócrates é o uso da metáfora *visual*⁶, nesta que é, para Arthur Schopenhauer, a passagem mais importante da filosofia de Platão (SCHOPENHAUER: 2005, p. 528). Antes mesmo de apresentar a alegoria, Sócrates, em debate com Glauco, chama a atenção para o fato de ser a *visão* aquele sentido modelado pelo Demiurgo com maior esmero e, por assim dizer, mas estimado, já que contrariamente aos outros sentidos, este somente se realiza de maneira plena como *o que vê* e *o que é visto*⁷ sob o elo mais precioso de todos os outros, a *luz*, sem a qual a visão nada tem a ver e, por consequência, beleza nenhuma pode ser percebida. E não é ocasional o fato de que, como sugere Platão, a luz seja como que um transbordar *solar* no plano das coisas, isto é, no plano da imanência. No diálogo, a referência é ao deus *Sol* (Hélios), aqui representado pelo seu poder da *iluminação*, é interessante para se pensar em como que, por extensão ao *Sol*, a iluminação pode ser entendida nos seres animais, e sobretudo no ser humano, como responsável pela *visão*, que, de todos os outros sentidos, parece ser o parente mais próximo ao deus.

Podes, portanto, dizer que é o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou à sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível (PLATÃO: 2006, p. 205).

O sentido de visão, sensível ou *intelectual*, está ligado,

⁶Remeto-me aqui, para esse respeito, ao artigo *Sobre a estética platônica*, de Luis Felipe Ribeiro, disponível em:

http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_LuisFelipeBRibeiro.pdf

⁷Mais a frente, veremos que em Schopenhauer é isto que define propriamente todo conhecimento, na forma da relação “sujeito/objeto”.

portanto, à relação de conhecimento, que na *visão intelectual* é possibilitada pela Ideia de *Bem*, aquela que ilumina todas as outras, como o Sol ilumina os objetos no mundo, sem o qual conhecimento nenhum seria possível, ou, no mínimo, apareceria como obsoleto, turvo e confuso, tal como é a luz noturna da lua, que reflete os emprestados raios do Sol.

Portanto, relativamente à alma, reflete assim: quando ela se fixa num objeto iluminado pela verdade e pelo Ser, compreende-o, conhece-o e parece inteligente; porém, quando se fixa num objeto ao qual se misturam as trevas, o que nasce e morre, só sabe ter opiniões, vê mal, alterando o seu parecer de alto e baixo, e parece já não ter inteligência (PLATÃO: 2006, p. 206).

É a partir da consideração metafórica da visão que as equivalências “mundo visível” e “mundo inteligível”, “sol” e “Ideia de bem”, “luz” e “verdade”, tornam-se possíveis. Na alegoria da caverna é a forte luz da verdade – que de tão intensa e desveladora chega a provocar dor (PLATÃO: 2006, p. 211) – aquilo que revela o inteligível das coisas, portanto o conhecimento mais seguro, a fonte de tudo o que existe, nas palavras de Sócrates:

Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer outra parte, mas a ele mesmo, no seu lugar [...] depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam um arremedo (PLATÃO: 2006, p. 212).

O fato é que, apesar de ter já dito que as coisas múltiplas “são visíveis [sensíveis], mas não inteligíveis, ao passo que as Ideias são inteligíveis, mas não visíveis [sensíveis]” (PLATÃO: 2006, p. 203, inserção nossa), a metáfora visual apresenta-se como a melhor elucidação do que se pretende dizer. Prova disso também é o uso do étimo *Eidos* no diálogo, cuja apropriação platônica substantivada poderíamos traduzir por *aspecto visual*. Segundo Luis Felipe Ribeiro:

Que dizer, então, do étimo de *idéa/eídos*? Há oximoro maior do que “*ideia invisível*”? Não é curioso que o conceito fundamental da metafísica platônica tenha sido tirado de uma experiência sensitiva, a *visão*? Na verdade, o desprestígio de uma “*visão estética*” em favor de uma “*visão noética*” se deve não ao desprestígio da *visão* como tal, mas ao fato de a *nóesis*, mais que a *aísthesis*, realizar plenamente aquilo que é característico da *visão*, a *saber*, conter cada coisa no seu limite distintivo, mostrar cada coisa em sua essência própria, nominável por seu nome próprio (RIBEIRO: 2007, p. 10).

Se entendemos a importância das metáforas visuais no pensamento platônico, sobretudo a partir do que lemos na *República*, vislumbramos a origem de grande parte da filosofia de Schopenhauer, que tem no conceito de *Ideia* um dos principais centros de apoio. Para Schopenhauer, o sentido da *visão* está essencialmente ligado à *intuição*, dado que a *visão* é uma capacidade *intelectual*, como todo conhecimento. Como veremos, não há dados sensíveis que não se apresentem no intelecto, *cerebral*; por isso mesmo, “*toda intuição é intelectual*”.

A inteligência [Intelligenz] assemelha-se ao sol, que não ilumina o espaço se ali não houver um objeto que reflita os seus raios (SCHOPENHAUER: 1942, 2. Bd., p. 225, inserção nossa).

1.1 A contemplação estética e a metafísica do belo

O *véu de Maia*, esta importante metáfora do pensamento oriental dos *Vedas* e *Puranas*, constitui uma das principais imagens alegóricas de *O mundo como vontade e como representação* e ilustra a barreira para todo conhecimento, o obstáculo para a realidade mais verdadeira.

Trata-se de MAIA, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que

não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente (SCHOPENHAUER: 2005, p. 49).

Através do véu eis nosso mundo: multifacetado, plural, determinado, distintivo e ordenado, submetido ao *Princípio de Razão*, a barreira para todo conhecimento do em si do mundo, o obstáculo para a realidade mais verdadeira. Por detrás dele, a *vontade*, anterior a qualquer apreensão, cujas manifestações distinguimos pelas representações em diversos graus, mas que, porém, nunca é *conhecida* em si mesma, como *una e essencial*, mas somente enquanto objeto de conhecimento, sempre relativo e limitado, incapaz de alcançar o fundamento (*Grund*), mas somente nas suas relações (tema do livro I do *Mundo*). Ora, seria possível um conhecimento que não mais fosse condicionado pela malha turva e relativa do véu, o *princípio de razão*?

Através da fruição do *belo* pela natureza e pela arte é a resposta de Schopenhauer. Pela contemplação estética é que se torna possível o conhecimento de *Ideias*, tais como as descritas por Platão, das quais as coisas da efetividade no mundo fenomênico, da *aparência*, são apenas cópias, *sombras*, daquilo que é mais essencial. As *Ideias* ainda são representações, mas apenas na medida em que são *objeto para um sujeito*: que neste caso especial é *puro*. Isso implica que, além de ser o conhecimento mais adequado da *coisa em si*, a *vontade*, a contemplação estética é também uma das formas de negação da vontade individual, expressa na forma do *querer* (tema do livro II do *Mundo*). Ou seja, a fruição do belo pode ser considerada sob dois aspectos: um *subjetivo*, o da *negação da vontade* e a libertação para um sujeito puro; e um *objetivo*, que implica no *conhecimento de Ideias*. Sendo assim, a arte, obra do *gênio* artístico (um pleonasma em Schopenhauer), é o principal meio pelo qual esse nível de conhecimento se torna possível; pela arte o gênio empresta seus olhos à humanidade e confere, com seu gesto artístico, a universalidade democrática do conhecimento puro.

1.2 Sobre o conceito de metafísica do belo

A metafísica do belo é definida, nas preleções sobre a *Metafísica do Belo*, como sendo “a doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio da razão, é independente dele, ou

seja, a doutrina de apreensão das Ideias, que são justamente o objeto da arte” (SCHOPENHAUER: 2003, p. 23). Trata-se de uma *metafísica* onde o *meta* não significa “fora” mas apenas “além da experiência cotidiana do mundo”, daí a metafísica de Schopenhauer ser *imane*nte. A metafísica do belo, assim, investiga a essência íntima da beleza, tanto com referência ao *sujeito* que a contempla, possuidor do sentimento do belo, quanto ao *objeto* que ocasiona a contemplação, que se manifesta para ele enquanto *Ideia*. Na perspectiva de Schopenhauer, é importante que uma teoria de cunho estético leve em consideração o que lhe é essencial, isto é, a relação entre sujeito e objeto. Por isto, sua metafísica do belo não se limita à consideração objetiva da contemplação, como o autor verifica na *Poética* de Aristóteles – ressonante também em Home, Burke, Winkelmann, Lessing, Herder, dentre muitos outros (SCHOPENHAUER: 2005, p. 657) –, não se restringindo a uma consideração demasiado empírica, limitando-se aos fatos; por esse caminho, identificavam-se os princípios gerais do belo artístico, para então descobrir quais regras objetivas poderiam servir para se identificar um objeto como belo. Em Baumgarten, considerado o fundador da disciplina estética filosófica na modernidade, notou-se que a consideração objetiva dos princípios estéticos conduzia em última instância ao sujeito, e que, determinando-se o *efeito* do objeto estético, podia-se também determinar de antemão a sua causa. Somente assim tal consideração podia almejar a segurança de uma ciência que, partindo do conceito sensível de perfeição, de modo intuitivo, conseguia servir de guia para o fazer artístico em geral; no entanto, ainda assim, pesando a parte *objetiva*, e a prática relacionada a ela (SCHOPENHAUER: 2005, p. 658). Mas é Kant quem, na *Crítica da faculdade de juízo*, segundo Schopenhauer, melhor leva em conta a importância do aparato subjetivo da contemplação.

É admirável como Kant, a quem a arte sempre permaneceu muito estranha e que, segundo tudo indica, pouca receptividade possuía para o belo, sim, provavelmente nunca teve oportunidade de ver uma obra de arte significativa, [...] foi capaz de prestar com mérito à consideração filosófica sobre a arte e sobre o belo um serviço duradouro (SCHOPENHAUER: 2005, p. 657).

Este mérito consiste em investigar séria e profundamente o *estímulo mesmo* em virtude do qual declaramos como belo o objeto que

se nos apresenta, agora não mais com referência ao objeto, mas sim ao *sujeito* da contemplação. Para Schopenhauer, Kant tomou a direção certa, mas não foi além disso, forneceu-nos um importante método de investigação, porém sem um conteúdo filosófico suficiente. Apesar do mérito de Kant, a metafísica do belo de Schopenhauer não pretende se limitar ao *caráter subjetivo* da contemplação estética, isto é, o que na contemplação estética diz respeito ao sujeito – o seu *ajuizamento* e o *prazer* consequente dele – que é preocupação da terceira crítica kantiana. O que sobra nas estéticas tradicionais anteriores a Kant falta a ele: Kant não parte da consideração do belo enquanto tal, mas do juízo formulado sobre o belo; não privilegia a *visão* da coisa estética, mas sim a *reflexão*.

1.3 Consideração subjetiva: o puro sujeito do conhecimento

Do ponto de vista subjetivo, isto é, com referência ao sujeito, a contemplação estética significa a negação da vontade do indivíduo, e que implica na negação do conhecimento racional, isto é, consiste em libertar o conhecimento do serviço da vontade para a superação da *individação*. O próprio *conhecer* racional, constitutivo do humano, que se caracteriza pela curiosidade infantil e primária em busca da verdade do mundo é em última instância motivada por *vontade*, como que de uma *vontade da verdade*. Entretanto, é somente quando a vontade cessa a sua procura que a verdade pode ser alcançada na sua forma mais pura, somente quando as condições são dadas para que ela se *manifeste*.

Todavia, como já Kant atentava ao falar do *desinteresse* exigido no ajuizamento do belo, esse desinteresse dificilmente ocorre na prática, pois raramente conseguimos nos elevar sobre qualquer relação que o mundo, a natureza e os outros seres têm com a nossa vontade. De fato, para o *individuo* há somente um critério com base no qual qualquer objeto é dito *interessante*: possuir *relação* com a vontade, e assim, servi-la. Do ponto de vista *subjetivo*, então, somente na medida em que se negam os interesses individuais qualquer fruição se torna possível. É por isso que a luz, apreendida pelo sentido da *visão*, representa para Schopenhauer uma condição do conhecimento intuitivo perfeito, por ser o único conhecimento que não afeta diretamente a vontade, nem tem nenhuma ligação direta com ela; diferente do que ocorre no tato e mais ainda no olfato e no paladar – em se tratando do olfato e do paladar, sobretudo, as sensações são sempre *agradáveis* ou *desagradáveis*, daí

Kant caracterizá-los como sentidos *menos nobres* ou *subjetivos* (SCHOPENHAUER: 2005, p. 271).

Quando, entretanto, algo nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, diz Schopenhauer, quando somos libertados do serviço escravo da vontade, nossa atenção não mais se direciona para seus motivos, mas agora a consciência paira livre de quaisquer relações que não a apreensão das coisas elas mesmas, de maneira puramente *objetiva*, e portanto *desinteressada*, inteiramente entregue a elas. Daí que a procura pela paz, e toda e qualquer satisfação decorrente desta, nunca é conquistada pelo ardor da batalha cotidiana no movimento da vida, que sempre deixa escapar a felicidade por entre os dedos; mas agora a paz é encontrada no recreio; e, como que brincando distraída, ela entra em cena de uma só vez, por si mesma, e tudo está bem conosco. Neste instante a roda de Íxion cessa de girar e nos sentimos livres: tornamo-nos “puro sujeito que conhece, claro olho cósmico do mundo”. (SCHOPENHAUER: 2005, p. 254).

Semelhante estado é exatamente aquele descrito anteriormente como exigido para o conhecimento da Ideia, como pura contemplação, absorver-se na intuição, perder-se no objeto, esquecimento de toda individualidade, supressão do modo de conhecimento que segue o princípio de razão e apreende apenas relações, pelo que simultânea e inseparavelmente a coisa isolada intuída se eleva à Ideia de sua espécie, e o indivíduo que conhece a puro sujeito do conhecer isento de Vontade, ambos, enquanto tais, não mais se encontrando na torrente do tempo e de todas as outras relações. É indiferente se se vê o pôr-do-sol de uma prisão ou de um palácio (SCHOPENHAUER: 2005, p. 267).

Esta transformação do indivíduo ocorre súbita e espontaneamente e não dura muito. Trata-se não de uma libertação total, mas meramente como uma hora de *recreio*, um momento passageiro e rápido que logo acaba e “de novo estamos abandonados às nossas penúrias” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 269).

1.4 Consideração objetiva: o conhecimento de Ideias

Se todos os objetos do mundo são objetivações de uma mesma vontade em algum grau, determinado somente mediante nossa própria estrutura cognitiva, o *princípio de razão*, então também a contemplação estética deve ser considerada objetivamente, e isso implica em que todas as coisas do mundo possuem um grau distinto de beleza, *mas toda coisa é bela*. Do ponto de vista objetivo a contemplação estética é o conhecimento de *Ideias*, que são as *objetidades* mais adequadas da vontade enquanto *coisa em si*, ou seja, os seus atos cósmicos mais imediatos, independentes do princípio de razão e somente distintas da vontade mesma por já ser neste caso objeto de conhecimento, o conhecimento *puro*; este é o segundo ponto de vista da representação, como dissemos, no qual “o mundo como representação atinge pela primeira vez a objetivação [Objektivation] perfeita” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 438, inserção nossa).

O grande artista é o *gênio*. É ele que, dada sua enorme capacidade intelectual de contemplar *Ideias*, que em determinado momento é até descrito por um anormal excesso de intelecto (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 431), é capaz de não somente se elevar ao conhecimento puro de *Ideias*, mas também de reproduzi-las no mundo de tal forma que esta elevação é facilitada até mesmo para um indivíduo comum, servindo-lhe como o melhor atalho. Dessa forma, o desafio do artista consiste em adequar, o quanto melhor, a *Ideia* ao objeto artístico, que como tal é limitado às contingências fenomênicas; quanto mais bem-sucedido é o artista em adequar a sua obra com a *Ideia* representada por ela, mais grandiosa é a sua obra. A genialidade é pensada aqui, portanto, como um grau elevado de conhecimento puro, cujo critério é a obra de arte, produzida pelo gênio não por intenção ou arbítrio mas por necessidade instintiva (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 434). *Gênio* e *Sujeito puro* são conceitos, como nos lembra Jair Barboza, intercambiáveis (BARBOZA: 2001, p. 65), isto é, podemos, sim, pensar a genialidade como uma faculdade que todos os indivíduos possuem em distintos graus. O gênio é aquele cuja faculdade se excede, e por isso é capaz não só de contemplar *Ideias*, mas também de expô-las nas obras de arte⁸. Como diz Schopenhauer: “se o ser humano normal

⁸Não é o que diz Kant: “Para o julgamento de belos objetos, como tais, é requerido *gosto*; para a bela-arte mesma, porém, isto é, a *produção* de tais objetos, é requerido *gênio*” (KANT: 1995, p. 156). Aqui o indivíduo que possui “gosto” e o indivíduo que possui “gênio” são distintos: “gosto” é uma faculdade julgadora, enquanto “gênio” é produtora. Em Schopenhauer isso parece ser somente uma questão de grau entre uma e outra.

consiste em 2/3 de vontade e 1/3 de intelecto, o gênio, ao contrário, consiste em 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 431).

O excesso intelectual do gênio, que permite a supressão do modo de conhecimento submetido ao princípio de razão, torna-o avesso ao modo de conhecimento fenomênico do mundo, que agora é substituído pelo modo de conhecimento estético; por isso também o gênio desvia-se do conhecimento matemático – grandes matemáticos, por sua vez, acabam por mostrar-se, muitas vezes, canhestros para o modo de conhecimento estético. Para nos dar um exemplo, Schopenhauer conta uma anedota acerca de um matemático francês, que, depois de ler *Ifigênia* de Racine, inflou os ombros e perguntou: *Qu'est-ce que cela prouve?* (“o que isso prova?”):

A experiência também nos confirmou que grandes gênios da arte não têm talento algum na matemática: nunca um homem foi bastante distinto em ambas ao mesmo tempo (SCHOPENHAUER: 2005, p. 259).

Jair Barboza comenta em uma nota de rodapé:

É certo que uma objeção poderia ser levantada. E Leonardo? Não pintou belas madonas e foi grande matemático, engenheiro que projetou surpreendentes máquinas? Para o que talvez Schopenhauer respondesse: ele foi grande sim, mas só na arte; o que ele legou para a posteridade se encontra nos museus, não nos compêndios de matemática (BARBOZA: 2001, p. 67).

Do ponto de vista subjetivo o conhecimento puro, cujo grau máximo é o *gênio*, consiste na superação da barreira do véu da ilusão, o *princípio de razão*, integrado pelas formas *a priori* do *espaço*, *tempo* e da *causalidade*. Ora, é justamente a partir dessa constituição inata da experiência que o conhecimento matemático se torna possível; tanto o geométrico (espacial), quanto o aritmético (temporal). No gênio, que nega este princípio de razão, e portanto também as formas do espaço e do tempo, o conhecimento matemático torna-se indiferente, secundário e até aversivo (SCHOPENHAUER: 2005, p. 258).

Assim, se o modo de conhecimento racional é como uma queda d'água que cai sem parar impedindo que se detenha o olhar em suas

gotas, tal como é a atividade científica que vai do efeito para a causa, infinitamente; o modo de conhecimento genial é como um arco-íris sobre essa incessante queda, que nos permite observar cada uma de suas cores ali estabilizadas, como que delicadamente separadas; este é o conhecimento do gênio. “Para os homens comuns, a faculdade de conhecer é a lanterna que ilumina o caminho, para o homem de gênio, é o Sol que revela o mundo” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 257).

A arte é obra do gênio, o meio pelo qual o conhecimento puro é possível. Este contempla o mundo e, a partir dessa contemplação, é capaz até mesmo de antecipar a própria natureza, superando-a no que ela mesma se esforçava por formar e que não pode levar a bom termo devido à luta de suas formas entre si configurada por aquela natureza auto-discordante da vontade (SCHOPENHAUER: 2005, p. 255 e 297). Esta antecipação, descrita como uma *clarividência*, é possível somente mediante uma capacidade intelectual sobressaliente no gênio, capaz de entender a natureza em suas meias palavras e, por isso, de exprimir puramente o que ela apenas balbuciava.

Ele imprime no mármore duro a beleza da forma que a natureza malogrou em milhares de tentativas, coloca-a diante dela e lhe brada: “Eis o que querias dizer!”. Para em seguida ouvir a concordância do conhecedor: “Era isso mesmo!”. Só assim pode o gênio grego descobrir o tipo arquetípico da figura humana e estabelecê-lo como cânone da escultura (SCHOPENHAUER: 2005, p. 297).

Dado que arte também exprime Ideias, é possível que a partir da hierarquia dos seres na natureza, cujo critério é a objetivação da vontade, possamos analogamente falar de uma hierarquia das artes, que terá por critério o grau de objetivação da Ideia representada, levando-se em consideração o meio utilizado par essa exposição, haja vista que toda arte é formalmente limitada pela sua matéria, que também é objetivação de Ideia. Isto quer dizer: a partir do que lemos no livro II de *O mundo como vontade e como representação*, os seres no mundo representam graus de objetivação da vontade, começando pelo reino inorgânico, onde a vontade se manifesta pelo que chamamos de forças naturais ou propriedade das matérias, como a força gravitacional, a força magnética, a inércia, a impenetrabilidade, etc (SCHOPENHAUER: 2005, p. 154); a partir delas, *gradativamente* vão aparecendo aquelas qualidades que

constituem os seres orgânicos vegetais, como a excitação ou estímulo, com uma estrutura orgânica muito mais simples do que aparecerá nos animais; estes finalmente, agora dotados do que chamamos *instinto*, aparecendo aqui na forma dos *motivos*. É no ser humano, portanto, que a vontade cega finalmente abre os seus olhos e atinge seu maior grau de manifestação; como uma criança no nascimento que, tirada do conforto do ventre da mãe, *não gosta do que vê* e por isso chora; este é o sofrimento pago com juros pelos custos de tamanha volúpia – desde o princípio – de um preço que nunca se consegue quitar.

A obra de arte é bem-sucedida na medida em que expõe o mundo como uma imagem no espelho reflete uma imagem real. Quanto mais fiel à natureza do que representa, mais ela expressa a Ideia que a subjaz.

1.5 Consideração acerca da relação entre sujeito e objeto na contemplação estética

O sujeito puro do conhecimento, aquele capaz do conhecimento de Ideias que são independentes do princípio de razão, como dissemos, não é idêntico ao que se ocupa da efetividade, do conhecimento fenomênico, pois ele não é um sujeito empírico. Essa transformação da consciência que eleva o *indivíduo* à condição de *sujeito puro do conhecimento* em vista do conhecimento *estético* e não mais *empírico*, além de implicar a supressão da personalidade e libertação da submissão à vontade, também resulta na quase fusão do sujeito com a essência do mundo, fazendo quase desaparecer a distinção entre sujeito e objeto, o que diz Schopenhauer na seguinte passagem:

(...) quando, conforme uma significativa expressão alemã, a gente se PERDE [verliert] por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer, e permanece apenas como claro espelho do objeto – então é **como se** apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não se pode mais separar quem intui da intuição, mas **ambos se tornaram unos**, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por **uma única imagem intuitiva** (SCHOPENHAUER: 2005, p. 246, grifos nossos).

Como vimos, na contemplação estética ainda não se dissolve a relação sujeito/objeto, que pressupõe, ainda que minimamente, um distanciamento fundamental, já que conhecimento consiste em justamente em uma parte que *conhece* e outra que *é conhecida*, onde o que conhece e o que é conhecido não são idênticos, ou seriam uma absoluta inteligência⁹: conhecimento é sempre uma *falta*, e por isso nunca é *pleno*. E o olho, apesar de ser *cósmico* e não ser mais de um indivíduo particular, mas de um sujeito puro que não vê mais as coisas particularmente mas aquilo que nelas há de mais essencial, ainda é um olho que *vê*.

1.6 A clarividência estética e a gênese da metafísica do belo

Besonnenheit, como lembra Jair Barboza¹⁰, vem do particípio *besonnen*, do verbo irregular *besinnen*, e pode ser definido como “o poder de ver a si mesmo e às outras coisas de maneira clara e distinta”, ou seja, como *clarividência* ou *clareza de consciência*. Interessa-nos em primeiro lugar a imediata referência à metáfora visual da *clareza* que de forma muito precisa nos indica uma experiência de intuição, ou seja, *visual*, de *imagens*. Por este motivo, ela é a essência do *gênio*, cuja capacidade intelectual é de tal forma destacada da vontade, em comparação com os indivíduos comuns, que o conhecimento do mundo torna-se quase que totalmente um conhecimento objetivo, e a distância entre o ser humano ordinário para outro animal se torna menor do que entre aquele e o gênio clarividente:

Decerto a consciência do tipo humano ordinário não é dessa espécie, no entanto é de índole aparentada na medida em que a sua percepção das coisas e do mundo também é predominantemente subjetiva e assim permanece imanente. Este tipo humano percebe as coisas no mundo mas não o mundo; seu próprio agir e sofrimento, mas não a

⁹“Daher ist ein Bewusstseyn, welches durch und durch reine Intelligenz wäre, unmöglich”. SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 225.

¹⁰Refiro-me a uma nota ainda não publicada da tradução ainda em andamento do segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação* que, porém, foi-me já disponibilizada provisoriamente.

si. Ora, à medida que aumenta a distinção de consciência em infinitas gradações, entra em cena de modo paulatino a clarividência, chegando aos poucos até o ponto em que, por vezes, embora raramente e de novo em muitos diversos graus de distinção, um relâmpago como que corta a cabeça com “que é tudo isso?” ou “COMO tudo isso foi realmente feito?”. A primeira questão, caso alcance elevada clareza e contínua presença, faz o filósofo, e a outra, em iguais condições, faz o artista ou poeta (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 437).

Tal parentesco entre o gênio e o filósofo nasce, então, do fato de que em ambos os casos o intelecto, através de sua preponderância, livra-se por instantes da vontade, à qual ele, o intelecto, originalmente é servil (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 437). A partir disso, também, parece-nos muito mais madura e consistente aquela primeira emblemática sentença de *O mundo como vontade e como representação*:

“O mundo é minha representação”. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica (SCHOPENHAUER: 2005, p. 43).

Ou seja, a partir da clarividência nos é possível, por um lado, o conhecimento puro e imediato a partir da realidade fenomênica, um conhecimento exposto na arte pelo gênio; por outro lado, a constatação filosófica refletida e abstrata a partir da descoberta de si enquanto sujeito do querer de que a vontade é a essência do mundo, isto é, um conhecimento mediado pelos conceitos que é meditado pelo filósofo.

A gênese da visão no ocidente, que remontamos à metáfora platônica, atinge aqui a sua máxima expressão na contemplação estética: o sujeito puro é o *olho cósmico* que vê por via de uma *clarividência* especial, das imagens eternas, as *Ideias* (Eídos). O conhecimento, ademais, é, para Schopenhauer, essencialmente representação, *Vorstellung*, onde “Vor” quer dizer “diante de”, no sentido espacial, e “antes de” no sentido temporal, ou simplesmente, como preferimos adotar, “em vistas de”. Este último sentido nos parece particularmente interessante pois enfatiza o aspecto visual da representação,

condicionado, antes de tudo, à relação sujeito/objeto, que é a condição primeira de todo e qualquer conhecimento¹¹. *Representação* é também definida essencialmente como um “processo fisiológico produtor de imagens” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 214), e isto quer dizer: o cérebro reage a todas as excitações que recebe executando a sua função peculiar: delinear imagens no espaço, movê-las no tempo e ao fio causal, através do que chama de Princípio de Razão.

Em última instância, a contemplação estética é uma visão de Ideias, já que, apesar de pura, ainda manifesta suas imagens no cérebro, como diz Schopenhauer:

Nisso baseia-se a grande diversidade na capacidade para a fruição da bela natureza e, conseqüentemente, também para a reprodução da mesma, isto é, para a produção do mesmo fenômeno cerebral mediante uma outra causa completamente diferente, a saber, manchas de cor numa tela (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 29).

As *imagens* expressas nas artes *visuais*, que configuram propriamente o conhecimento da essência do mundo, são a *vontade* agora tomada enquanto *objeto de conhecimento*. Aquilo que melhor podemos conhecer da realidade do mundo é expressa nas obras de arte. Assim, a hierarquia das artes é construída a partir de um critério imagético: o grau de manifestação da Ideia representada; é por isso que, nesse sentido, o critério também é de cunho epistemológico.

No que tange a relação entre *Ideia*, em sentido platônico, e *conceito*, já que ambas poderiam ser ditas tipos de *abstração*, Schopenhauer oferece-nos um argumento: Ideias nem são objetos isolados da apreensão comum, nem objetos do pensamento racional. Embora Ideias e conceitos possuam, sim, um elo comum: o de representarem ambas a unidade a despeito de toda pluralidade das coisas efetivas, não o são da mesma maneira¹².

¹¹Pelo mesmo motivo preferimos traduzir “Besonnenheit” por “clarividência”, e não “clareza de consciência”.

¹²Com a seguinte ressalva que faz Schopenhauer com referência a Platão: “Que também Platão tenha apreendido de maneira pura essa distinção, eis algo que de modo algum quero afirmar. Antes, muitos de seus exemplos de Ideia e suas elucidações sobre as mesmas são aplicáveis apenas aos conceitos. Entrementes, abandonamos essas suas páginas e seguimos o nosso próprio

O CONCEITO é abstrato, discursivo, completamente indeterminado no interior de sua esfera, determinado apenas segundo seus próprios limites, alcançável e apreensível por qualquer um que tem razão, comunicável por palavras sem ulterior indeterminação, esgotável por inteiro em sua definição. A IDEIA, ao contrário, embora se possa defini-la como representante adequada do conceito, é absolutamente intuitiva e, apesar de representar uma multidão infinita de coisas isoladas, é, todavia, inteiramente determinada, nunca sendo conhecida pelo simples indivíduo enquanto tal, mas apenas por quem se destituiu de todo querer e de toda individualidade e, assim, elevou-se a puro sujeito do conhecimento; por conseguinte, ela é alcançável apenas pelo gênio, em seguida por aquele que, por uma elevação de sua faculdade pura de conhecimento, na maioria das vezes ocasionada pelas obras do gênio, está numa disposição genial. Por isso a Ideia não é integral mas apenas condicionalmente comunicável (SCHOPENHAUER: 2005, p. 310).

1.7 A arte poética: uma dupla consideração

Mesmo no caso da *poesia*, o grau máximo dessa hierarquia, a finalidade da arte representativa é a exposição de Ideias, ainda que esta arte tenha como matéria predominante palavras e conceitos. Isto é, se por um lado a poesia parece possuir a desvantagem de se utilizar de um meio predominantemente conceitual abstrato no lugar da simples figuração pictórica de uma tela¹³, por outro é capaz de, por meio da *fantasia*, fazer realçar o domínio de apreensão das Ideias de forma tão elevada a ser a única capaz de expor com maior sucesso a *Ideia de humanidade*¹⁴. Isso porque a poesia não se limita à exposição da beleza

caminho, alegres por termos muitas vezes observado os vestígios de um grande e nobre espírito, mas sem seguir os seus passos, e sim o nosso próprio fim”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 310.

¹³“Simples manchas numa tela”. SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 23.

¹⁴Este é o tema da sessão 51 de *O mundo como vontade e como representação*, dedicado à arte poética.

e da graça, prerrogativa da escultura, e tampouco à exposição da expressão, paixão e do caráter humanos, predominantes nas artes pictóricas (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 126).

Por exemplo: para apreender integralmente as Ideias que se exprimem na água, não basta que a vejamos num lago calmo, ou numa torrente regular, mas tais Ideias antes se desdobram por inteiro quando a água aparece sob todas as circunstâncias e obstáculos, que, fazendo efeito sobre ela, ocasionam a exteriorização completa de todas as suas características: por isso achamos belo quando a água precipita, escoar, espuma, salta para cima, cai bem do alto e nessa queda é pulverizada, ou ainda quando, artificialmente impelida, sobe em jato. Assim, mostrando-se diversificada sob diversas circunstâncias, a água sempre afirma fielmente o seu caráter, pois lhe é natural tanto jorrar para cima quanto permanecer calma produzindo reflexos; estará sempre bastante preparada para uma ou outra coisa, desde que apareçam as circunstâncias. O que o artista hidráulico realiza com a matéria fluida, o arquiteto realiza com a matéria sólida, e justamente o mesmo realiza o poeta épico ou dramático com a Ideia de humanidade. O fim comum de todas as artes é o desdobramento, a elucidação da Ideia, isto é, da objetivação dos graus da vontade que se expressam no objeto de cada arte (SCHOPENHAUER: 2005, p. 332).

A vantagem da poesia, a colocá-la no topo da série das artes, consiste no fato de que nela, pela *fantasia* do leitor ou ouvinte, a *ação humana*, nas suas mais variadas formas, pode ser o grande fim; de forma que, adaptando-se as sutilezas dos personagens na ficção com as dos indivíduos reais, possa provocar um reconhecimento que parte das individualidades, que alcança o todo: “o poeta é o espelho da humanidade, e traz à consciência dela o que ela sente na prática” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 329).

Visto que a fantasia do leitor é o estofamento no qual a poesia expõe suas imagens, esta tem a vantagem de a suas descrições mais sutis e os seus traços

mais refinados aparecerem na fantasia de cada um de tal forma que é a mais adequada à sua individualidade, à sua esfera de conhecimento e ao seu humor, e, dessa forma, o estimula mais vivamente; ao contrário das artes plásticas, que não conseguem adaptar-se tão bem assim, mas, aqui, UMA imagem, UMA figura deve satisfazer a todos: tal figura, entretanto, sempre carregará alguma marca da individualidade do artista ou do seu modelo, como um acréscimo subjetivo ou casual sem eficácia; embora tanto menos quanto mais objetivo, isto é, mais genial for o artista. Por aí explica-se em parte porque as obras da poesia exercem um efeito muito mais forte, profundo e universal que o dos quadros e das estátuas: de fato, estes deixam os povos quase sempre totalmente frios e em geral são as artes plásticas as que exercem mais débil efeito (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 132).

A poesia é definida por Schopenhauer nos seus complementos à estética da poesia como: “a arte de por em jogo a imaginação mediante palavras” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 482). Ela é capaz, através da fantasia, fazer brotar uma riqueza vasta de imagens que às vezes surge de um ínfimo detalhe, de uma só palavra. A relação entre a *fantasia* e a *imaginação* é indissociável, já que neste caso a imaginação, como a faculdade de apresentação de *imagens* à consciência, tem seu trabalho enriquecido pela fantasia. Na verdade, como veremos, essa riqueza ainda assim não é plena, limitando-se a um repertório de vivências de ordem finita¹⁵.

1.8 O coro trágico: a música na tragédia

Como sabemos, no livro III de *O mundo como vontade e como representação*, dedicado à exposição da *metafísica do belo*, Schopenhauer nos apresenta uma hierarquia das artes construída a partir do grau de nitidez no espelhamento da vontade, isto é, o grau de expressão da *Ideia* representada. Para ele, a poesia é arte suprema desta

¹⁵Voltaremos a tratar do tema adiante, quando analisaremos o escrito *Sobre a visão de espíritos*.

série porque consegue representar, não apenas o *agir* humano enquanto tal, mas a total individualidade própria da espécie, que no reino da vida atinge o grau máximo de objetivação da vontade. De alguma forma, toda arte representa a seu modo um conflito próprio: toda representação é uma cisão da eternidade, no mundo espaço-temporal, daquilo que é absolutamente indeterminável, a vontade. E, por consequência, a arte que melhor expressa o ser humano é também a arte que melhor expressa esse conflito; não é por acaso que a *tragédia* atinge o topo, como aquele gênero poético que melhor nos apresenta o *sofrimento* inerente à vida:

Observe-se aqui algo de suma significação para toda a nossa visão geral de mundo: 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: 2005, p. 333).

Esta é, em suma, a essência da tragédia: fazer ver na humanidade o sofrimento do mundo, que nos complementos à estética da poesia fica mais evidente a partir do *espírito trágico*, descrito por Schopenhauer a partir da categoria do *sublime*:

Nosso prazer na TRAGÉDIA não pertence ao sentimento do belo, mas ao do sublime; sim, é o grau mais elevado deste sentimento. Pois assim como pela visão do sublime na natureza desviamos-nos do interesse da vontade para nos comportarmos de maneira puramente contemplativa; assim também na catástrofe trágica desviamos-nos da vontade de vida mesma [...] O que confere a todo trágico, não importa a figura na qual apareça, a peculiar tendência à elevação é o brotar do conhecimento de que o mundo, a vida não pode proporcionar-nos prazer verdadeiro algum, portanto nosso apego a ela não vale a pena: nisto consiste o espírito trágico: ele conduz por consequência à resignação (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 493).

Se em Kant o sentimento do *sublime* imprime um obstáculo para a contemplação estética desinteressada, para Schopenhauer é porque se está mais próximo da vontade mesma. Talvez, porém, o principal e mais atuante elemento da poesia, finalmente, a favorecer enormemente para o conhecimento das Ideias em seu maior grau, seja o elemento *musical*:

Um meio de ajuda todo especial da poesia são o ritmo e a rima. Não consigo dar nenhuma outra explicação de seu efeito poderoso senão devido ao fato de nossas faculdades de representação, essencialmente **ligadas ao tempo**, adquirirem por aí uma propriedade em virtude da qual seguimos **internamente** os sons que retornam regularmente, e, assim, como que **consentimos** com eles. Com isso, o ritmo e a rima se tornam, em primeiro lugar, um laço que cativa a nossa atenção, na medida em que seguimos de bom grado a apresentação, e, em segundo lugar, nasce por eles uma **concordância cega** com o que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire um certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos¹⁶ (SCHOPENHAUER: 2005, p. 322, grifos nossos).

De fato, a amplitude que o poderoso efeito musical alcança na poesia, a por-nos internamente em concordância cega com o que de alguma forma consentimos, deve-se em parte a uma disposição temporal natural, em virtude do qual, de alguma forma, o que é dito se torna *consonante* com as nossas disposições afetivas. Por conta disso é que sobressai na consideração schopenhaueriana o gênero *lírico* e das canções populares, em detrimento dos predominantemente *narrativos*, como o *drama*, a *epopeia* e o *romance*. O gênero lírico é, para o autor, o mais “fácil”, na medida em que é o único para quem até mesmo os indivíduos não muito eminentes à genialidade podem, por vezes, elevar suas faculdades espirituais acima da sua medida comum, e até produzir

¹⁶ Chamo a atenção para os grifos. A consideração da interioridade da experiência musical, como também de seu caráter obscuro, será alvo de consideração futura neste trabalho, quando analisarmos *festschrift* de Richard Wagner, *Beethoven*.

uma bela canção (SCHOPENHAUER: 2005, p. 328)¹⁷. O *estado lírico* expressa em essência um conflito inédito entre as artes:

O sujeito da vontade, isto é, o próprio querer, preenche a consciência de quem canta, amiúde como querer desprendido, satisfeito (alegria), mais frequentemente como uma paixão, um afeto obstado (tristeza), como estado de ânimo exaltado. Ao lado disso e simultaneamente, a visão da natureza circundante faz o cantor tornar-se consciente de si como puro sujeito do conhecimento destituído de vontade, cuja **calma espiritual** imperturbável aparece agora em contraste com o **ímpeto do querer** sempre obstado, sempre ainda carente: a sensação desse contraste, desse jogo de alternativas, é propriamente o que se exprime em toda canção e constitui em geral o estado lírico (SCHOPENHAUER: 2005, p. 329, grifos nossos).

O conflito entre a cabeça e o coração é inerente à humanidade (SCHOPENHAUER: 2005, p. 330), e para este contexto, o *coro* trágico é o grande indício: dele emerge um esclarecimento decisivo dos ouvidos ao coração, ainda que sua forma seja julgada obscura e incompreensível aos olhos e à razão¹⁸.

Dessa forma, se por um lado a arte poética ainda representa bem a marca visual da contemplação estética, a de ter a expressão de Ideias como finalidade, e neste sentido possuir seu lugar adequado e bem delimitado no topo da hierarquia, com a diferença de que suas imagens são *refletidas* no espelho da existência através da fantasia – que talvez seja a faculdade humana mais intuitiva e, portanto, mais visual, da qual a imaginação se serve – apesar de tudo isso, podemos pensar na poesia precisamente a partir do seu elemento *musical*, como a transição, nada precisa, da *metafísica do belo* para a *metafísica da música*; isto é,

¹⁷ A música tende a ser interpretada na estética da poesia como um mero artifício na realização desta arte, utilizada não na criação de grandes obras poéticas, mas às vezes também para a sua vulgarização. Importa-nos neste trabalho o que transparece a isso: o efeito imediato e direto da música, que de um jeito ou de outro, age no íntimo de qualquer um.

¹⁸ Não é mera coincidência que este tema em parte coincida com o desenvolvimento do escrito nietzschiano *O nascimento da tragédia*, cujo motivo abordaremos numa outra oportunidade.

da experiência genuinamente *visual* para a experiência genuinamente *musical*, a colocar em risco toda a tranquilidade estética do paraíso da beleza, o recreio da existência, em direção a uma experiência bastante distinta e direta, dirigida ao núcleo mais íntimo do nosso ser. Por isso mesmo, “podemos nos privar das artes figurativas: povos inteiros, como por exemplo os maometanos, carecem delas: mas não há povo nenhum que careça de música e poesia” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 484).

O elemento musical já aparece na *estética da poesia*, como seu artifício mais convincente; mas na consideração da hierarquia das artes

...notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecê-lo, visto que no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes (SCHOPENHAUER: 2005, p. 336).

Longe de ter a sua importância diminuída no tratamento das artes, a seção sobre a *música* fecha a metafísica do belo. Nos próximos capítulos veremos por quais razões a música deve ou não ser pensada como inteiramente distinta das demais artes, e, por consequência, separada da hierarquia das artes e do encadeamento sistemático do livro III de *O mundo como vontade e como representação*.

Cap. 2 – O MUNDO ENQUANTO MÚSICA: A METAFÍSICA DA MÚSICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

No centro da cidade, perto da casa de seus pais, havia uma ilha cercada pelas águas do Mottlau, pequeno afluente do Rio Vístula, que era chamada de *Ilha dos Armazéns*. Aqui eram guardadas as grandes riquezas comerciais da cidade, que eram transportadas por seus veleiros: cereais, couros, têxteis, temperos e especiarias. Aqui se trabalhava dia e noite, enquanto a cidade dormia. Aqui residia a alma laboriosa da cidade. Porém, durante a escuridão da madrugada os portões permaneciam fechados. Quem ousasse andar pela ilha durante a noite, seria estraçalhado por mastins ferozes, que eram soltos de suas jaulas depois que saíssem todos os empregados que não iriam trabalhar dentro dos armazéns durante a noite.

Mas mesmo dentro deste cenário de horror, o jovem Arthur recebeu também uma profunda impressão da maravilha da música. Certa vez, conforme lhe contou sua mãe, um conhecido violoncelista, possuído pela leviandade conferida pela animação do vinho, apostou que conseguiria enfrentar as feras que eram soltas todas as noites. Nem bem o temerário atravessou o portão que conduzia aos prédios dos armazéns, a matilha de mastins se lançou sobre ele. Ele se encostou na parede e começou a tocar em seu instrumento com o arco. Os cães pararam, surpresos e enquanto ele tocava animadamente suas sarabandas, polonesas e minuetos, os mastins se acalmaram, deitaram-se a seus pés e o escutaram atentamente (SAFRANSKI: 2011, p. 37).

Este fato da juventude de Schopenhauer em Dantzig seguramente poderia ser interpretado, para além de um dos primeiros eventos biográficos relevantes para sua filosofia posterior, como a metáfora mais expressiva da relação entre a metafísica da vontade e a

metafísica da música, no escopo de sua filosofia de *O mundo como vontade e como representação*. Sem dúvidas, poderíamos dizer que a relevância desse fato biográfico reside não apenas no forte encanto que despertou nos já maduros ouvidos schopenhauerianos a respeitosa música da Europa de seu tempo, mas sobretudo por ter revelado a ele o incrível poder da música em conseguir amansar até mesmo a ferocidade dos animais mais vorazes. De alguma forma, Schopenhauer viu ocorrer ali algo de inexplicável, um tipo de interação e comunicação entre a música e aquelas feras, por via dos sons, que parecia surgir de um domínio oculto.

Uma impressão bastante semelhante teve o filósofo algum tempo depois, quando partiu para uma importante viagem com os pais. É ele quem narra este episódio em seu caderno de anotações na ocasião de terem se hospedado em uma pousada holandesa, cujo dormitório comunitário haviam dividido com alguns camponeses, após o jantar. Schopenhauer conta que, já satisfeito e sem sono, decide tocar uma flauta de marfim, que houvera ganhado antes da viagem¹⁹:

Nem fazia uma hora que nos havíamos retirado, quando subitamente oito camponeses subiram parra nosso quarto e, sem maiores cerimônias, foram tirando as roupas e se deitaram em três camas altas que havia no dormitório, logo dormindo tranquilamente, embalados pelo som de minha flauta, que pouco depois acompanharam com seus roncoss, como uma espécie de agradecimento (SAFRANSKI: 2011, p. 83)²⁰.

¹⁹Lemos no seguinte trecho o que diz sua mãe, Johanna Schopenhauer: “Seu pai autorizou você a comprar a flauta de marfim que lhe pediu e que custou um Luiz de Ouro [...] Espero que você perceba como ele é bom para você”, que segue com a seguinte recomendação: “Em troca, ele lhe pede que você faça o maior esforço possível para aprender corretamente a tabuada de multiplicação. Isto é o mínimo que você pode fazer agora para lhe demonstrar também com que prazer você faz tudo o que ele quer”. SAFRANSKI: 2011, p. 59. Os trechos foram originalmente citados, respectivamente, nos *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* [Anuário da Sociedade Schopenhauer], 1922-1944, e *Schopenhauer-Jahrbuch* [Anuário Schopenhauer], publicado por Paul Deussen *et alii*, Farkfurt-am-Main, volume correspondente a 1971, p. 84.

²⁰Apud Arthur Schopenhauer, *Reisetagebücher aus den Jahren 1803 bis 1804* [Diários de viagem dos anos 1803 e 1804], publicados por Charlotte von Gwinner, Leipzig, 1923, p.22.

Se podemos interpretar estes dois acontecimentos de uma forma metafórica, o sentido da filosofia posterior do autor aparece aqui como um excelente prelúdio daquilo que pretendemos desenvolver neste capítulo: a música atua no mundo como uma linguagem universal, que de tão originária e fundamental ao próprio mundo, torna compreensível da mais simples natureza até a mais complexa; de alguma forma, a música permite-nos um acesso privilegiado à própria essência do mundo, da qual todo fenômeno é apenas uma manifestação relativa, uma *representação*. Somente o sentido profundo metafísico da música torna compreensível, portanto, o que há de comum e familiar entre a fera e o homem, entre a vigília e o sonho, entre o delírio e a ciência. Pensado desse modo é que o mundo pode ser compreendido como uma diversidade e multiplicidade apenas aparente, de uma vontade que é fundamental.

2.1 Filosofia da música e metafísica

Já no início da exposição da sua *metafísica da música*, na seção 52 de sua obra principal, Schopenhauer nos coloca um problema central: qual o lugar da música no encadeamento sistemático e orgânico de sua obra? Esta questão, que parece apenas explicitar um impasse metodológico da filosofia do autor, revela-se, na verdade, como o ponto de partida para a resposta de uma questão mais profunda: qual o tipo de relação que tem a música com o mundo como representação e como vontade? Podemos, ainda, acrescentar a formulação lapidar de Günter Zöller, para quem a dupla tarefa da filosofia da música de Schopenhauer é a de “distinguir especificamente a música em relação a todas as outras artes, sem descuidar do caráter fundamentalmente imitativo destas” (ZÖLLER: 2010, p. 71²¹). Ora, se uma tal filosofia é uma metafísica, como veremos, o impasse metodológico de O mundo como vontade e como representação é, antes disso, um impasse filosófico forte e diz respeito à própria constituição do mundo e dos seres: uma filosofia que responda a estas questões não poderá ser outra coisa que não a verdadeira filosofia.

²¹Publicado também em KOSSLER, M. [Hrsg.]: *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Bd. 10. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

2.2 Música: uma linguagem universal

Perguntar-se pelo tipo de relação que a arte musical tem com o mundo e com a natureza é o mesmo que se perguntar pelo seu estatuto mimético, o que a música *representa*? Vimos que as demais artes, e também a própria natureza, representam *Ideias*, tais como Platão as chama na sua *República*, e que estas, diferentemente das suas manifestações efetivas (ou seja, submetidas ao *princípio de razão* no véu do espaço/tempo), são as *objetidades* mais adequadas da *coisa-em-si*, a *vontade*. Desse modo, cada espécie na natureza corresponde uma Ideia que lhe é essencial, mas que, porém, se difere da essência mesma por conservar ainda a forma primal de todo o conhecimento *sujeito/objeto*. A partir de uma chave epistemológica, a contemplação estética do belo nos fornece o nível mais puro do conhecimento do mundo, que ganha na arte a sua confirmação enquanto obra do *gênio*.

Para Schopenhauer, todavia, a *audição musical* se distingue do que chamamos aqui de *visão estética*, e por isso também a reflexão filosófica deve percorrer um caminho distinto, se ousa aproximar-se dela. Ele conta que ao devotar seu espírito à impressão da arte dos sons a partir de sua filosofia, deu-se conta de uma explicação imitativa que, porém, nunca poderia ser comprovada, pois estabelece um tipo de relação da música, como uma *representação*, com algo que nunca pode ser representação:

De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas das sombras, enquanto aquela fala da essência (SCHOPENHAUER: 2005, p. 339).

Se a música é aparentada à vontade, superando qualquer nível das *representações*, estamos diante de um paradoxo: uma explicação

filosófica, a partir do conceito de *imitação*, de algo que absolutamente escapa a qualquer representação. A música é uma *linguagem universal* porque expõe para todo o físico, o *metafísico*; e para todo o fenômeno, a *coisa-em-si*. Trata-se de uma universalidade que é não somente anterior à universalidade dos conceitos, mas também ao próprio domínio ontológico das Ideias, o que em certo momento ele mesmo chama, ao modo dos escolásticos, a *universalia ante rem*²²; de maneira nenhuma uma universalidade vazia, como é a universalidade abstrata, mas íntima de todos os esforços possíveis, estímulos e exteriorizações da vontade, como também de todas as ocorrências no interior do humano, as quais “a razão atira no vasto e negativo conceito de sentimento”. É o que explica, por exemplo, por quê motivo a música realça qualquer cena do cotidiano, como que revelando o seu sentido mais misterioso, realçado, cujos tons nos soam como o seu comentário mais correto e distinto (SCHOPENHAUER: 2005, p. 344).

Para que se alcance o sentido dessa explicação, todavia, é preciso que se procure na música mais do que um mero exercício oculto de aritmética²³, como pensava Leibniz, isto é, mais do que a matemática e a física do som, suas propriedades exteriores, a sua *casca*. A música é para a matemática o que esta é para os seus exemplos, isto é, tão universal para a física dos seus sons quanto a matemática é para as suas operações. Ademais, se a música não fosse algo mais que isso, a satisfação que sentimos ao ouvi-la teria de ser algo semelhante à satisfação provocada pela resolução de uma operação aritmética, e não “a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo do nosso ser é trazido à linguagem”; neste sentido, as relações numéricas em que ela se deixa resolver não são relatadas como o assinalado, mas antes como o sinal (SCHOPENHAUER: 2005, p. 344). Ela é diferente de todas das outras artes porque não é cópia de Ideias, cuja expressão no mundo são as obras de arte, mas atua no mundo como a “cópia imediata da vontade” e, portanto, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto vontade corporificada (SCHOPENHAUER: 2005, p. 345).

Essa relação íntima que a música tem com a própria essência do mundo, como nos conta o filósofo, por um longo tempo foi identificada não só pela forte conexão que os sons possuem com as paixões da

²²O domínio dos conceitos é o da “*universalia post rem*”, e o da realidade da “*universalia in rem*”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 345.

²³Um “exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta”. Ibid, p. 337.

alma²⁴, mas sobretudo porque “a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 341). Estamos certos de que parte da contribuição filosófica para esta afirmação vem de Jean-Jacques Rousseau, para quem a até mesmo a origem das línguas pode se explicar a partir de um sentido musical.

2.3 Rousseau e a origem das línguas

Podemos encontrar já em Rousseau o germe da preocupação de Schopenhauer em desviar a discussão sobre o estatuto mimético musical do seu paradigma formalista²⁵, para o qual o sentido da música era expresso nas suas relações físicas, exteriores, de onde poderíamos extrair os “verdadeiros princípios da música”, objetivamente. O grande preconceito que impede de fato a busca destes verdadeiros princípios, como pensa Rousseau, é a crença numa “causalidade física dos sons”: é certo que a música possui um poder *físico*, mas não é certo que nele se complete o seu *sentido*. Se a música é capaz de curar picadas de tarântulas²⁶, como atesta o autor, não é pela materialidade dos *sons*, mas pelo seu *sentido* manifestado no doente, de uma forma *interior*. Segundo Bento Prado Jr., na sua apresentação para a recente tradução *Ensaio sobre a origem das línguas*²⁷:

Não é necessário discutir todos os problemas que implicam a composição e estrutura do *Ensaio* para poder dizer que o laço que une a genealogia da música à genealogia das línguas é, essencialmente, *interior* [...] A música ocupa, de

²⁴Platão é citado neste contexto: “O movimento da melodia que imita as paixões da alma”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 341.

²⁵No sentido de Jean-Philippe Rameau (1682-1764), mas com toda ressonância nos trabalhos de Eduard Hanslick (1825-1904), posteriormente. Não é nosso propósito neste trabalho abordar o formalismo musical, mas apenas tê-los como referência.

²⁶“Como prova do poder físico dos sons citam-se a cura das picadas das tarântulas. Esse exemplo prova exatamente o contrário. [...] Cada um é afetado somente por acentos que lhe são familiares; seus nervos agem na medida em que seu espírito os dispõe a isso”. ROUSSEAU: 2008, p. 158

²⁷Feita por Fulvia M. L. Moretto. ROUSSEAU: 2008.

fato, um lugar central na economia do *Ensaio* (ROUSSEAU: 2008, p. 55).

De fato, a interioridade musical, ligada às paixões e sentimentos, é apresentada no *Ensaio sobre a origem das línguas* como o paradigma segundo o qual a história e a essência da linguagem é pensada. Um estudo genealógico da linguagem coincide na origem com um estudo genealógico dos cantos e da poesia:

Assim, a cadência e os sons nascem com as sílabas: a paixão faz calar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os versos, os cantos, a palavra, têm uma origem comum. Ao redor das fontes de que falei, os primeiros discursos foram as primeiras canções (ROUSSEAU: 2008, p. 145).

Neste sentido, a provável origem das línguas é uma disposição *musical*, e a Grécia antiga parece servir como o melhor exemplo, onde as primeiras histórias e leis do ocidente surgem em versos, e onde a poesia é descoberta antes mesmo da prosa. É lá, aliás, que até mesmo os primeiros gramáticos submetiam seu ofício à música, atuando como professores de ambas as disciplinas²⁸. Se é assim, uma língua que possui somente articulações e vogais possui apenas metade de sua riqueza, apenas exprime Ideias e conceitos, análoga à harmonia da música; para ser completa, precisa ter *melodia*, ou seja, precisa exprimir também *sentimentos*, através do ritmo e dos sons. Para Rousseau, é o que possuía a língua grega, e o que falta nas línguas modernas²⁹.

Se o nosso objetivo é investigar o fundamento da arte musical, isto é, qualquer pretensa filosofia da arte musical, então a distinção entre o *som* e o *sentido*, operada neste contexto, deve ser nosso guia. E com esse propósito, o estatuto da *mimese* musical é discutido, por Rousseau,

²⁸Em uma nota lemos: “Além disso, Arquitas e Aristóxeno pensavam que a gramática estivesse subordinada à música e que ambos dela fossem preceptores... Em seguida, temos Êupolis em cuja casa Prôdamus ensinava tanto a música quanto as letras. E Maricas, que é Hiperbolo, confessa que o que sabe de música nada mais é do que gramática”. ROUSSEAU: 2008, p. 182.

²⁹Ele se refere à língua francesa, mas em certa medida isso se aplica a todas as línguas do ocidente derivadas do latim, que Rousseau considerava uma língua “mais surda e menos musical”. Ibid, p. 172.

a partir da sua oposição à mímese artística da pintura, cujo critério de separação, qualitativo, opõe o animado ao inanimado, e a espontaneidade do movimento do homem à inércia da natureza “morta”.

Todas as riquezas do colorido estão expostas, ao mesmo tempo, sobre a face da Terra; tudo é visto com um primeiro olhar. Porém mais olhamos e mais nos sentimos encantados; nada mais há a fazer a não ser admirar e contemplar continuamente. O mesmo não acontece com o som; a natureza não o analisa e não separa suas harmonias: pelo contrário, esconde-os, sob a aparência do uníssono; ou se algumas vezes os separa, no canto modulado do homem e no gorjeio de alguns pássaros, ela o faz sucessivamente e um após o outro; ela inspira cantos e não acordes. Dita melodia e não harmonia. As cores são o ornamento dos seres inanimados; toda matéria é colorida: porém os sons anunciam o movimento; a voz anuncia um ser sensível; somente os corpos animados cantam (ROUSSEAU: 2008, p. 162).

A partir de reflexão preliminar, a melodia é na música o que faz o desenho na pintura; representa os traços e formas, cujos acordes e sons são apenas cores. Os sentimentos que a música e pintura nos suscitam não decorrem das cores e nem dos sons, pois neste caso o prazer é meramente sensitivo, agradável – decorrem, sim, da capacidade daquelas artes de imitar a natureza: é a imitação que dá vida aos sons e às cores³⁰.

Portanto, assim como a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música também não é a arte de combinar sons de uma maneira agradável ao ouvido. Se fossem apenas isso, ambas pertenceriam às ciências naturais e não às belas-artes. É somente a imitação que as eleva a essa categoria. Ora, o que é que faz da pintura uma arte de imitação? É o desenho. O

³⁰“Um orador usa tinta para traçar seus escritos: significa isso que a tinta é um líquido de grande eloquência?”. ROUSSEAU: 2008, p. 150.

que é que da música faz uma outra? É a melodia (ROUSSEAU: 2008, p. 151)³¹.

O que Rousseau quer indicar, ao comparar o desenho da pintura com a melodia, é o que chama de *efeito moral* da imitação. Isto quer dizer, se aplicarmos ao autor o que já vimos da filosofia de Schopenhauer, que o prazer da imitação provocado pela arte, de forma geral, não é meramente sensível, mas é *intelectual*, isto é, o sentido da imitação e de todo prazer artístico em geral ocorre na alma, e não na mera apreensão dos sentidos.

Mas já Rousseau reconhece o limite de qualquer analogia entre pintura e música no interior do seu pensamento. Para ele, o grande erro de se comparar *cores* e *sons* consiste em se submeter a música ao paradigma da pintura³². Se é verdade para Rousseau que, do ponto da pura objetividade física, o som é determinado pelo número de vibrações do corpo sonoro, da mesma forma que a cor pode ser determinada pelo ângulo de refração do raio luminoso; não é verdade que uma analogia desse tipo seja legítima frente a experiência das duas artes. O critério de diferenciação das duas artes é de ordem distinta, na medida em que considera confusão categorial entre uma *verdade de razão* e uma *verdade de sensação*, isto é, considera a diferença entre uma explicação acerca da verdade física dos sons, e uma explicação acerca da pura percepção; uma explicação da cabeça, e a outra do coração.

Que transformação na impressão quando um homem, tendo a mão colocada e o olhar fixo sobre o mesmo objeto, o julga sucessivamente animado

³¹“Que diríamos do pintor suficientemente desprovido de sentimento e de gosto para pensar dessa maneira e limitar totalmente à parte física de sua arte o prazer que nos causa a pintura? Que diríamos do músico que, cheio de tais preconceitos, julgaria ver somente na harmonia a fonte dos grandes efeitos da música? Enviariamos o primeiro a colorir lambris e condenariamos o outro a fazer óperas francesas”. Ibid, p. 151.

³²De fato, não é difícil demonstrar a falibilidade desta espécie de analogia. A formação dos acordes é completamente estranha numa paleta de cores: ocorre que, num acorde, a resultante da união entre três sons distintos corresponde a um deles, isto é, um acorde corresponde sempre à tônica correspondente. Por isso um acorde de “Dó maior”, formado pelas notas “Dó”, “Mi” e “Sol”, corresponde à nota “Dó”, a sua tônica. Isto nunca ocorre com as cores, onde a resultante de uma mistura é sempre uma cor distinta.

e inanimado! A rotundidade, a brancura, a firmeza, o suave calor, a resistência elástica, o ronco repetido, não lhe dão mais do que um contato suave, mais insípido, se ele não julga sentir um coração cheio de vida a palpar e a bater sob tudo aquilo (ROUSSEAU: 2008, p. 158).

Se por um lado música e pintura possuem um componente intelectual, por *representarem* o mundo (tomando o conceito de mímese na sua acepção schopenhaueriana), por outro, isto não parece condizer com a experiência musical. Na pintura, a “arte do olhar”, tudo é exposto distintamente, em separado, cada qual isoladamente e de forma absoluta, isto é, somos capazes de reconhecer a diferença entre as cores sem recorrer a outras, na grande maioria dos casos; Rousseau diz, porém, que “nada mais há a fazer a não ser admirar e contemplar continuamente” (ROUSSEAU: 2008, p. 161). Na música, a natureza não é distinta, pelo contrário, tudo tende ao *um*, e toda diferença tende ao *mesmo*, por isso todo som tende ao uníssono³³. O que na pintura é distinto, na música é confuso; algo que não é impossível de compreender, pois qualquer distinção é predominantemente espacial e remete ao *repouso*, enquanto que a indeterminação é própria do tempo, efêmero, e remete ao *movimento*.

Assim, cada sentido tem seu campo que lhe é próprio. O campo da música é o tempo, o da pintura é o espaço. Multiplicar os sons ouvidos ao mesmo tempo ou desdobrar as cores uma após a outra significa transformar sua economia, é colocar o olhar no lugar do ouvido e o ouvido no lugar do olhar (ROUSSEAU: 2008, p. 162).

A pintura representa a natureza, onde se detém; a música abre, pelo contrário, o universo da *humanidade*:

Vê-se, assim, que a pintura está mais perto da natureza e que a música decorre mais da arte humana. [...] A pintura é muitas vezes morta e inanimada; ela pode transportar-vos ao centro de

³³O uníssono é a consonância de dois sons com o mesmo tom, sem intervalo. Poderíamos dizer que um uníssono é uma “coincidência”.

um deserto: mas assim que sinais vocais atingem vosso ouvido, eles vos anunciam um ser semelhante a vós; são, por assim dizer, os órgãos da alma e vos pintam também a solidão, vos dizem que nela não estais só. Os pássaros silvam, somente o homem canta; e não se pode ouvir nem canto nem sinfonia sem dizer imediatamente: “Um outro ser sensível está aqui” (ROUSSEAU: 2008, p. 163).

Para o filósofo francês, como podemos notar, enquanto a pintura lida com uma natureza *física*, a música lida com a natureza *moral*. Não nos parece ser mera questão de método que isso seja dito; trata-se de uma distinção ontológica do estatuto mimético das duas artes. Se num sentido mais superficial a mímese pictórica não se distingue da mímese musical, pois ambas evocam imagens ausentes no mundo da percepção – manchas de tinta evocam paisagens, e sons evocam emoções e imagens –, em outro sentido, mais profundo, isso não ocorre exatamente assim. A música de fato parece ter uma função representativa, mas esta se dirige ao que podemos chamar de *irrepresentável*. Como Bento Prado Jr. nos explica: “cingido ao universo do visível, o pintor não tem acesso ao invisível, enquanto o músico, através de sua linguagem indireta, é capaz de dar voz até ao silêncio” (ROUSSEAU: 2008, p. 58).

Mas é com esta passagem, relevante em nossa exposição, que a consideração do filósofo marca a distância radical entre a pintura e a música:

Um das maiores vantagens do músico é a de poder pintar as coisas que não se podem ouvir, enquanto é impossível ao pintor representar aquelas que não se podem ver; e o maior prodígio de uma arte que somente age pelo movimento é o de poder formar até mesmo a imagem em repouso. [...] Toda natureza pode estar adormecida, mas aquele que a contempla não dorme e a arte do músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto a dos movimentos que sua presença excita no coração do contemplador. Ela não somente agitará o mar, animará as chamas de um incêndio, fará correr os regatos, cair a chuva e engrossar as torrentes mas pintará o horror de um deserto medonho,

enegrecerá os muros de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno e da orquestra derramará um novo frescor sobre o arvoredo. Ela não representará diretamente essas coisas mas excitará na alma os mesmos sentimentos que experimentamos ao vê-las (ROUSSEAU: 2008, p. 164).

Como bem constata Bento Prado Jr., este privilégio da música assegura um tipo de universalidade ignorada pelas artes do espaço, a imitação musical subsume a mímese pictórica sem se proibir de transgredir o meramente visível (ROUSSEAU: 2008, p. 59). E, subsumindo a pintura, a arte musical subsume também a discussão acerca da oposição entre o estatuto da *mímese musical* e *mímese pictórica*, pois mostra uma independência em relação à passividade do entendimento e da sensação que desloca a música da questão. Assim, é provável que uma teoria da mímese musical não seja suficiente, e que a música não deva ser pensada como uma arte da *representação*.

Para Rousseau, a música é imitativa de uma forma *indireta*, pois afeta a alma, a disposição do coração, sem necessariamente representar as coisas, que são apenas ocasião dessas afecções. Assim também a linguagem é pensada imersa na esfera *musical*, cuja força reside, não no poder de fornecer imagens das coisas – mesmo que o faça – mas na capacidade de pôr a alma em *movimento*, de colocá-la numa disposição que torne visível a ordem da natureza, que restitua, no interior da humanidade, a ordem que seu nascimento contribuíra em apagar. “é sempre no invisível que se torna possível a visão, é apenas além do representável que se torna possível a representação”³⁴. Quando Rousseau atribui à linguagem uma natureza essencialmente imitativa, já é construindo uma nova noção de imitação *não-figurativa*: é no coração do homem, e não diante do seu olhar, que o espetáculo da natureza ganha vida.

2.4 Música e mímese musical

Se podemos tomar a terceira crítica de Kant como o ponto nevrálgico da *metafísica do belo* de Schopenhauer, como brevemente

³⁴ Cito Bento Prado Jr., na sua apresentação do *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: ROUSSEAU: 2008, p. 62.

sugerimos, em razão dele, Kant, ter atendado para o aspecto subjetivo da contemplação estética, mesmo que de forma limitada; podemos muito bem considerar Rousseau o nervo da *metafísica da música* de Schopenhauer. Ainda que lhe tivesse faltado um passo decisivo na discussão – do estatuto ontológico mimético para o estatuto metafísico e cosmológico de Schopenhauer – sem dúvidas que o caminho já estava bem trilhado. Pois, se por um lado a linguagem musical é *indireta*, por não possuir uma relação efetiva com as coisas, atinge o coração delas, sem necessariamente representá-las; por outro lado, isto só é possível por ser ela uma linguagem *direta*, pois comunica sem objeto (e consequentemente sem sujeito), sem conceito e sem motivos; isto é, é *pura* linguagem, sem quaisquer determinações causais. Sua relação mimética ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo, matéria bruta dos nossos conceitos abstratos e de toda a nossa linguagem (SCHOPENHAUER: 2005, p. 336), pois os tons já provocam como efeito a sua impressão estética, sem que retornemos à sua causa, como seria o caso da intuição (SCHOPENHAUER: 2005, p. 349). A música, não obstante ser talvez o principal fator de formação das línguas, na hipótese de Rousseau no *Ensaio sobre a origem das línguas*, é inscrita num âmbito anterior à própria representação.

A música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo (SCHOPENHAUER: 2005, p. 343).

Por isso mesmo que a música não possui uma relação horizontal com as artes visuais, porque é capaz de evocar aqueles mesmos sentimentos provocados na imagem, porém sem ela; enquanto que com a pintura não ocorre o mesmo. Provocar *imagens* é uma das atribuições da música, mas não é a única: esta talvez seja, aliás, a atribuição mais contingente e superficial da qual o músico deve evitar: é por contingência, e não por necessidade, que a música provoca imagens, e se não raro uma música realça uma cena da vida, é porque ela lhe é essencial.

Que, entretanto, seja em geral possível a relação entre uma composição e uma exposição intuitiva reside, como já dito, no fato de as duas serem apenas expressões diversas da mesma essência íntima do mundo. Quando, portanto, num caso particular, uma tal relação de fato está presente, logo, o compositor soube expressar na linguagem universal da música os estímulos da Vontade constitutivos do núcleo de um evento (SCHOPENHAUER: 2005, p. 346).

2.5 A constituição fundamental da música

Não seria absurdo imaginar um tratado de harmonia – como, por exemplo, os importantes tratados de Jean-Philippe Rameau e de Arnold Schoenberg – como consequência da metafísica de Schopenhauer. Este tratado deveria ter de demonstrar, para ser completo, a conexão entre aquele lado *metafísico* da música e o seu suficientemente investigado e conhecido lado *físico*, deveria ter em consideração a sua íntima relação com a própria constituição fundamental da natureza, cujos níveis na cadeia dos seres são análogos aos intervalos musicais. A música é análoga à natureza, de onde é possível um *paralelismo* que se deve, porém, tomar com cautela: os sons não são objetivações da vontade como são as espécies no mundo, e apesar de serem análogos às Ideias, não podem ser ditos exatamente enquanto tais, pois não são *objeto* de conhecimento, mas a voz da própria vontade que, antes muda, agora se faz *compreensível*, mais do que *cognoscível*:

(...) poderia muito bem, em vez de dizer “o mundo é fenômeno da Vontade”, na verdade afirmar “o mundo é fenômeno da Música”. O próprio título da opus magnum de Schopenhauer, em vez de “O Mundo como Vontade e como Representação”, poderia ser “O Mundo como Música e como Representação”. Surpreendente: *Schopenhauer não só tornou a coisa-em-si kantiana cognoscível, como a fez cantar!* (BARBOZA: 2001, p. 131, grifo do autor).

Se para Rousseau a música é capaz de dar voz ao silêncio, para Schopenhauer este silêncio é a *vontade* que, cega e silenciosa, agora fala no seu idioma nativo: a linguagem musical. Isso corresponde a que, como dissemos, o parentesco entre música e vontade nos permite um tipo de relação imitativa com o mundo que não é de todo legítimo, mas nos ajuda a compreender a natureza de ambas até onde uma *concepção abstrata*, filosófica, dessa *compreensão imediata*, musical, nos seja possível³⁵. Como sabemos, as objetivações mais adequadas da vontade são as *Ideias*, cujo conhecimento (puro) é estimulado pelas obras de arte, e o nosso mundo nada mais é do que a multiplicidade fenomênica correspondente *mediatamente* a essas Ideias. A música, avessa ao mundo fenomênico, poderia existir mesmo que não houvesse mundo³⁶.

Mas, voltando ao nosso tratado de harmonia schopenhaueriano imaginário, o ponto de partida *físico* é o de que a harmonia tonal baseia-se na coincidência das vibrações sonoras, e essas coincidências se dão em graus, sempre com relação a uma tônica. Quanto menor é a coincidência sonora, menos semelhante é a sua tonalidade em relação à sua tônica fundamental, o que implica uma certa *racionalidade* musical, pois a razão matemática é pura: neste caso estamos diante de uma *consonância*. Quando, porém, não ocorre uma coincidência, ou quando ela é muito pequena, dizemos que o intervalo é *impuro*, isto é, uma *dissonância*, neste caso a proporção é *irracional*, e eclode uma luta interna entre os sons que não encontram uma satisfação harmoniosa. Isto exprime a característica talvez mais positiva da vontade, a sua autofagia essencial que, entretanto, é sem fundamento, *grundlos* (SCHOPENHAUER: 2005, p. 165), uma auto-discórdia, *Selbstentzweiung*, que se manifesta nas mais diversas formas de vida, e

³⁵ Como podemos notar, uma “relação mimética” da música se distingue de uma “relação analógica”. Isto corresponde a que a mimese corresponde à natureza “representacional” da música, enquanto que um paralelismo por analogia, corresponde à sua natureza volitiva. Pensamos que talvez esta seja uma boa saída para lidar com os problemas que este tipo de relação eventualmente nos traz no pensamento de Schopenhauer.

³⁶ Célebre afirmação de Schopenhauer que posteriormente levou Clément Rosset a afirmar que a música é até anterior à própria vontade, visto que se o mundo é encarnação da vontade, não deve se distinguir dela; logo, a vontade deve ser “in rem”, e não “ante rem”, como havíamos dito anteriormente, restando como “universalia ante rem” apenas a música. Levamos em conta a instigante interpretação do autor em: ROSSET, C. *Écrits sur Schopenhauer*. Colletion Perspectives Critiques. Paris: Presses Universitaire de France, 2001.

que no homem é expressa na lapidar sentença hobbesiana “homo homini lupus” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 212). Nesse sentido, a metafísica da vontade explica não somente a luta intrínseca dos sons que resultam em consonâncias ou dissonâncias, mas também a sua natureza incalculável:

Um sistema de tons perfeitamente puro e harmônico é não apenas física mas até mesmo aritmeticamente impossível. Os números mesmos, através dos quais os tons se expressam, possuem irracionalidades insolúveis (...) Eis por que uma música perfeitamente correta jamais pode ser concebida, muito menos executada. Por isso toda música possível desvia-se da pureza perfeita. Ela pode apenas ocultar sua dissonância essencial pela distribuição da mesma em todos os tons, isto é, por temperamento (SCHOPENHAUER: 2005, p. 349).

Mediante o *temperamento irregular*³⁷ (que teria se consumado posteriormente como “temperamento igual”), alguns intervalos (de quintas) são encurtados para permitir que instrumentos de sons fixos (como o piano) possam ser executados nas 24 tonalidades sem grandes perdas na harmonia. O *sistema bem temperado*, como passou a ser chamado, permitiu de um lado uma maior precisão matemática dos intervalos, “um verdadeiro golpe de Estado na música”, como diz Otto Maria Carpeaux, “o império da lei de separação rigorosa de tom maior e tom menor; a pureza de cada uma das tonalidades; e a faculdade de usar, na composição, todas as 24 tonalidades possíveis” (CARPEAUX: 1999, p. 84).

Sabemos que o *sistema de afinação natural* foi o primeiro utilizado na polifonia e que o

³⁷O temperamento irregular permite tocar em todas as 24 tonalidades possíveis (12 maiores e 12 menores). Algumas quintas são mantidas perfeitas e outras são encurtadas, ficando, no entanto, cada uma com a sua “coloração própria”, por isso é dito que este temperamento garante a funcionalidade harmônica, conservando, em certa medida, a sua variedade. No temperamento igual, as quintas são divididas da mesma forma, o que confere uma precisão matemática ainda maior, porém com perdas nas colorações tonais, isto é, um ganho aritmético com uma pequena perda acústica, porém imperceptível, que alarga o horizonte harmônico de forma ainda mais efetiva.

sistema bem temperado, que Schopenhauer reconhece como único possível, só fora introduzido por André Werckmeister (1645-1706) em 1681, dando origem aos dois celebérrimos ciclos de *Prelúdios e Fugas* de J.-S. Bach. No entanto, o temperamento irregular vem, a seu ver, permitir a dissonância, fundamental para a sua estética (MARINHEIRO: 2012, p. 278).

Por outro lado, então, a irresolução do sistema de afinação natural corresponde à irresolução do próprio mundo, que nunca se deixa abarcar perfeitamente pelo *princípio de razão*. No mundo, o desvio dessa correção aritmética é análogo ao desvio do indivíduo de uma espécie, isto é, os intervalos impuros correspondem aos monstruosos abortos da natureza gerados a partir do cruzamento de espécies distintas (SCHOPENHAUER: 2005, p. 340). Cristóvão Marinheiro é correto em dizer que a dissonância é fundamental para a estética musical de Schopenhauer (ainda que evitemos o termo estética para a música), pois é na relação entre *consonância* e *dissonância* que reside propriamente o seu íntimo parentesco com a vontade. Em nosso tratado de harmonia, as dissonâncias não só poderiam, como também deveriam ser introduzidas:

A música portanto consiste sempre numa alternância contínua entre acordes mais, ou menos, inquietantes, isto é, acordes que despertam anseios, e aqueles que mais, ou menos, fazem-nos repousar e satisfazem: precisamente como a vida do coração (a vontade) é uma contínua alternância entre grandes e insignificantes inquietações mediante desejo e temor, e repousos diversos que lhes correspondem. Em conformidade com isso, a progressão harmônica consiste na alternância artisticamente regulada entre dissonância e consonância. Uma sequência de acordes meramente consonantes seria saturante, cansativa e vazia, como um *languor* produzido pela satisfação de todos os desejos. Eis por que dissonâncias têm de ser introduzidas, embora elas sejam inquietantes e façam efeito quase penoso, todavia apenas para que tornem novamente a resolver-se, com adequada preparação, em

consonâncias (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 522).

Por isso é surpreendente o efeito da mudança de um acorde *menor* para um *maior*, cuja diferença física é de apenas um *semitom* (o menor intervalo tonal) em um dos seus graus. Enquanto que um acorde no modo *maior* nos causa uma sensação de conforto e satisfação, o mesmo acorde no modo menor provoca angústia e falta. Da mesma forma, o *adagio* atinge no modo menor a expressão mais aguda da dor, tornando-se um lamento dos mais comoventes; e um *allegro*, em modo menor, parece-nos indicar a perda de uma felicidade frívola do sucesso de um fim mesquinho às custas de esforços e sacrifícios, que antes se deveria desprezar: é como se alguém dançasse de sapatos apertados (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 522).

Adagio e *allegro* são figuras rítmicas de *andamento musical* tradicionais, enquanto que os modos *maior* e *menor* são modos *tonais*; é na combinação dos elementos *harmônico* e *rítmico* que uma música é engendrada: o primeiro podemos descrever como sendo elemento *qualitativo* e o segundo como o elemento *quantitativo*, já que o primeiro diz respeito a gravidade dos sons e o segundo à duração (na notação musical, o primeiro pertence às linhas horizontais, e o segundo às verticais). Para Schopenhauer, o *ritmo* é mais essencial na música, cuja forma correspondente é a do *tempo*, e por isso podemos dizer que toda a música se resume à *temporalidade* e ao *movimento*, visto que também nos tons a variação é rítmica (expressa nas proporções numéricas das frequências), algo que Schelling e Goethe concordariam³⁸. Se para Schelling o *ritmo* é a *música na música* (SCHELLING: 2001, p. 152), e se a música é completamente avessa ao mundo intuitivo, e a toda representação, então uma suspeita podemos levantar: não seria a música, em vez de uma arte do tempo, a própria *arte* do tempo, isto é, o seu fundamento? Talvez a análise da consciência que faremos no próximo capítulo nos auxilie a adotar uma posição.

³⁸ Ambos teriam afirmado a mesma coisa: “a arquitetura é a música petrificada”, no sentido de que a arquitetura é a música no espaço. O ritmo é, para eles e também para Schopenhauer, o elo que conecta a arquitetura à música, pois o ritmo é no tempo o que a simetria é no espaço, isto é, a divisão em partes iguais correspondentes entre si. Entretanto, apenas por analogia que o ritmo corresponde à simetria, na medida em que a arquitetura está apenas no espaço, sem referência alguma ao tempo, e a música apenas no tempo, sem referência alguma ao espaço. SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 518.

Na natureza, o homem é o grau mais elevado de objetivação da vontade, mas nunca aparece sozinho e destacado do mundo. A sua existência pressupõe a relação que tem com os graus menos elevados da escala dos seres porque, em última instância, as leis mais gerais são da matéria – do reino inorgânico – e portanto a massa inerte é a matéria prima da vontade para todo o organismo vivo, o que corresponde a um tipo de dependência ontológica de todos os seres ao reino inorgânico que lhes é fundamental³⁹. Na harmonia, o *baixo fundamental*⁴⁰ é, portanto, o que no mundo é a natureza inorgânica, sobre a qual tudo se assenta e a partir do qual tudo se eleva e desenvolve. As vozes intermediárias da harmonia, aquelas não tão fundamentais, geralmente já com determinada altura que integram o corpo da música, são análogas ao reino vegetal e animal que, embora superiores ao tom fundamental, não possuem uma liberdade expressiva.

O curso desconexo e a determinação regular das vozes intermediárias são análogos ao fato de em todo o mundo irracional, do cristal ao mais perfeito dos animais, existência alguma ter uma consciência propriamente conexa que tornaria a sua vida um todo significativo. Também existência alguma experimenta uma sucessão de desenvolvimento espirituais, muito menos se torna mais perfeita por meio de formação, mas todas subsistem o tempo inteiro uniformemente, de acordo com aquilo que a sua espécie é, e

³⁹“No tempo, qualquer estado de matéria mais complexamente organizado deve ter sido precedido de um mais simples, vale dizer, que os animais existiram antes dos homens, os peixes antes dos animais, as plantas antes destes e o inorgânico antes de qualquer orgânico; por consequência, a massa originária passou por uma longa série de mudanças antes que o primeiro olho pudesse se abrir. E no entanto a existência daquele mundo inteiro permanece sempre dependente desse primeiro olho que se abriu, tenha ele pertencido até mesmo a um inseto; pois tal olho é o intermediador necessário do conhecimento, para o qual e no qual unicamente existe o mundo, que sem ele não pode ser concebido uma vez sequer”. Esta relação de dependência, evidente, só faz sentido no âmbito da representação que, por sua vez, só existe para o olho que vê. SCHOPENHAUER: 2005, p. 75.

⁴⁰Parece-nos mais própria, neste contexto, a tradução de “Grundbass” por “baixo fundamental” (e não “baixo contínuo”), que é o fundamento (grund) para a harmonia como a massa inorgânica também o é para o reino orgânico.

determinadas por lei fixa (SCHOPENHAUER: 2005, p. 340).

Como uma espécie resultante entre ritmo e harmonia é a *melodia*, a voz mais significativa e elevada, que se desenvolve livremente sobre as outras. A única que de fato possui uma conexão intencional do início ao fim, análoga à espécie humana, como o grau mais elevado de objetivação da vontade e que, possuidora daquela clarividência sobre a vida, é capaz de dar *sentido* à música, em face do aglomerado desconecto e caótico dos outros sons e do mundo – é o que levou Rousseau a defini-la a partir de uma *natureza moral*, e da mesma forma também Aristóteles a questionar-se “por que os ritmos e as melodias se assemelham aos estados da alma, embora sejam apenas sons?”

Ela narra, por consequência, a história da Vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos. Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações (SCHOPENHAUER: 2005, p. 341).

2.6 Música e palavra: a origem da ópera

O que a melodia engendra na música o *ser humano* fornece ao mundo: o seu *sentido*. Com o acréscimo da metafísica que tiramos de Schopenhauer à filosofia de Rousseau, a música exprime nos seus movimentos os movimentos da própria vontade e de toda sua contradição inerente. Aquilo que na poesia pode ser pensado como mero artifício retórico, aqui ganha profundidade, e aquele conflito que era inédito na consideração das artes, aqui é a sua natureza mais íntima, dispensando qualquer outro meio que não o dos seus próprios sons, para a sua expressão no mundo.

Tão certo quanto a música, bem longe de ser uma mera auxiliar da poesia, é uma arte autônoma, sim, a mais poderosa dentre todas as artes, e por conseguinte alcança seus fins a partir de meios

totalmente próprios, também é que não precisa das palavras do canto ou da ação de uma ópera (SCHOPENHAUER; 2005, p. 512).

A música é uma língua cujas palavras são os seus tons, que de tão universais, são capazes de evocar as imagens da própria realidade, a quintessência da vida e de seus eventos, nunca eles mesmos, cuja diversidade fenomênica para o enredo musical é indiferente. Por isso a música é como a *panaceia*⁴¹ de todos os nossos sofrimentos, e por isso também quando ela procura se apegar em demasia às palavras e amoldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é sua (SCHOPENHAUER: 2005, p. 344). Em conformidade com isso, também a voz humana é na sua origem musical mais um instrumento tonal, cujas diferenças de timbre são análogas às diferenças entre os indivíduos, mais latentes no humano do que nas outras espécies animais. É apenas *casualmente* que essa voz serve como órgão da linguagem para a comunicação de conceitos, o que secundariamente leva a música a procurar uma ligação com a poesia.

As palavras são e permanecem para a música como um adendo estranho, de valor subordinado, pois o efeito dos tons é incomparavelmente mais poderoso, infalível e rápido que o das palavras; estas, por conseguinte, caso sejam incorporadas à música, têm de assumir uma posição totalmente secundária e adequar-se por completo a ela (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 513).

A ópera talvez seja um limite, entre a execução da partitura e a do libreto, onde música e drama andam juntos, num convívio ainda mais radical do que entre a música e a poesia, que agora ganha corpo nos atos, “tentando assim figurar em carne e osso aquele mundo espiritual invisível, vivaz e ágil, a falar tão imediatamente a nós, logo, tenta corporificá-la num exemplo analógico” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 343). Vem daí a profunda admiração de Schopenhauer a Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) que, apesar de ocupar-se de um gênero pouco nobre – o gênero *cômico* – em nada condizente com o classicismo da *Primeira Escola de Viena* de Haydn e Mozart (CARPEAUX: 1999, p. 162), por outro lado tinha o seu valor na simplicidade e precisão com que inseria as palavras nas melodias, considerando a superioridade da

⁴¹Um remédio para todos os males.

música sobre o libreto. “O desprezo escarnecido, com que Rossini tem tratado os textos, é, ainda que pouco louvável, verdadeiramente musical” (SCHOPENHAUER, 1942, Bd. 5, p. 475).

Tudo isso porque para a música existem apenas as paixões, os movimentos da vontade, e ela vê, como Deus, somente os corações. Ela jamais assimila-se ao estofo: em consequência, mesmo que acompanhe as mais risíveis e libertinas farsas da ópera cômica, ainda assim guarda a sua beleza, pureza e sublimidade essenciais, e sua mescla com aqueles acontecimentos não é capaz de fazê-la despencar de sua altura,, ao qual todo risível é propriamente estranho. Assim, a significação séria e profunda de nossa existência paira sobre a farsa e miséria sem fim da vida humana, sem abandoná-la um instante sequer (SCHOPENHAUER, 1942, Bd. 5, p. 514).

De modo que a ópera *buffa* de Rossini, contrariando-se a opinião de que ela seja sem ambição artística ou uma seriedade moral (CARPEAUX: 1999, p. 162), esconde por detrás dessa aparente despreensão uma seriedade profunda, *Il Barbieri di Siviglia* (1816) não é só uma ópera-cômica modelo para um público fácil, ela revela sobretudo, nas suas farsas mais risíveis, a miséria e sofrimento humanos de uma Itália humilhada pelos dominadores estrangeiros, que, não podendo se defender, pelo menos zomba dos outros. É aqui que a comédia descobre, pela música, a sua seriedade essencial, pouco condizente com o ascetismo estético de Schopenhauer frente ao sofrimento da vida, para o qual a contemplação estética é um mero *recreio*. Assim também a admiração de Schopenhauer a Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), talvez o maior episódio da história da música, que escondia, por detrás da sua suposta ingenuidade e até certa infantilidade, uma seriedade absoluta – não no sentido corriqueiro, de alguém sóbrio, composto, racional e um cidadão eficiente no mundo prático; mas sim de alguém cuja leveza ultrapassa qualquer relação subjetiva e pessoal com o mundo – Mozart foi gênio como uma criança, pois contemplou o mundo como algo alheio, um espetáculo, portanto com interesse puramente objetivo.

Pode-se ainda dizer que, assim como há simples beleza juvenil, que quase todos possuíram alguma

vez (*beauté du diable*), há também uma simples intelectualidade juvenil, um certo ser espiritual inclinado e apto a compreender e aprender, que todos têm na infância, alguns ainda na juventude, mas depois perde-se, precisamente como perde-se aquela beleza. Apenas numa pequeníssima minoria, os eleitos, tanto uma coisa quanto a outra dura por toda a vida; de tal forma que até mesmo na idade avançada permanece um vestígio delas: estes são os seres humanos verdadeiramente belos e verdadeiramente geniais (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 454).

Toda grande composição musical torna-se, apesar disso, alheia à biografia de seu criador – mais do que em qualquer outro gênero artístico – e com Mozart não foi diferente. Se por um lado lhe é atribuída uma genialidade, por outro é imprecisa a sua relação *individual* com a música e, portanto, da sua personalidade frente a universalidade que alcançaram as suas composições⁴². Talvez Mozart tenha sido o compositor mais metafísico dentre todos os outros, cuja impessoalidade melódica era tão universal que, além de frequentemente fazer confundir ouvidos pouco habituados – nada é mais fácil do que confundir Mozart com outros compositores da sua época, nomes como o de Johann Christian Bach (CARPEAUX: 1999, p. 123) – era a música para o qual até a própria vida de Mozart, com toda sua glória e desprezo, era apenas um dos seus *movimentos*, da história da vida narrada em toda a sua essência.

A escolha de Schopenhauer por Mozart e Rossini vai além de uma escolha estilística, certamente não se trata de optar pela música *absoluta* instrumental⁴³; Franz Joseph Haydn (1732-1809), por exemplo, que fora um compositor eminentemente instrumental, não conseguiu evitar o erro que vimos já Rousseau alertar: colocou a música num lugar

⁴²Este é um dos motivos que devemos ter cautela quando usamos a categoria *gênio* na arte musical, que é anterior a qualquer relação entre sujeito e objeto e, portanto, indiferente à sua própria origem artística; é como se a música se executasse por si, utilizando-se do músico como um mero veículo, o mais apropriado, como é a vitrola para um disco de vinil.

⁴³Como foi o caso de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), crítico e importante entusiasta da música de Beethoven, para quem “somente a música instrumental (...) pode expressar com pureza a natureza peculiar da música. (...) A música é a mais romântica das artes”. COOPER: 1996, p. 75.

que não lhe era próprio, como em *As Estações* (1801), ou também em muitas passagens de sua *Criação* (1798), em que os sons da natureza são imitados ingenuamente.

Rossini só compôs óperas e cantatas, e Mozart era de tinha índole vocal: grande parte das suas obras instrumentais são, em geral, de valor inferior (trabalhos por encomenda ou de rotina), enquanto que as suas obras primas são as óperas: na serenata de *Don Giovanni* (1787) podemos sentir pela música que o personagem *mente*, e em *Così fan tutte* (1790) Mozart realizou o impossível de pôr na música a *ironia*. Otto Maria Carpeaux resume bem o seu espírito: “‘Don Giovanni’ também diz menos que uma tragédia e diz mais que uma comédia. É, em termos de ópera, a ‘suma’ da vida humana”. Certamente que também o conflito entre comédia e tragédia interessa à filosofia de Schopenhauer.

2.7 Metafísica da música e metafísica do belo

No início da sua seção 52 de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer recomenda:

Para que a minha exposição sobre a significação da música seja aceita com genuína convicção, julgo necessário a frequente audição musical, acompanhada de persistente reflexão (SCHOPENHAUER: 2005, p. 338).

Para além de uma recomendação retórica, em querer afirmar um pensamento com um jogo sujo, este talvez seja um reconhecimento franco e exaustivo do fracasso da linguagem conceitual abstrata frente a este que talvez seja o abismo mais profundo de toda a sua metafísica. A música é de tal forma indizível e intocável por meio das palavras e figuras, que faz tornar *poesia* qualquer que seja a pretensão de um relato completo e verdadeiro sobre ela. Esta arte que, apesar de ter chego tão perto de dizer a música, alcançando, vitoriosa, o seu posto no topo da hierarquia das artes; todavia está para a música como o mundo está para a vontade:

Na música não se deseja ir além, já se tem TUDO, atingiu-se o objetivo; esta arte é totalmente auto-suficiente, e nela o mundo está completamente repetido e expresso de modo completo. É também

a primeira, a rainha das ARTES. O objetivo de toda arte é tornar-se música (SCHOPENHAUER: 1985, Bd. 4., p. 280).

Se bem podemos entender melhor o lugar da música na consideração das artes, nossa primeira conclusão é a de que toda a arte é musical em algum sentido: desde a arquitetura cujo elemento mínimo de expressão musical encontramos na simetria e no conflito inerente à matéria, passando pelos outros gêneros de expressão, até chegar na *tragédia* que, no coro trágico, torna tema aquele conflito inerente a toda a humanidade. Toda a arte é musical, mas a música mesma permanece completamente estranha a elas. É por isso que, também, é mais correto falar de uma *metafísica da música*, e não de uma *estética*, tal como o próprio Schopenhauer nos indica nos títulos que atribui complementos para a *Metafísica do Belo*⁴⁴. Nela, a arte é considerada, a partir da uma *clarividência* plena, a *florescência da vida*. Se todo o mundo como representação é a visibilidade da vontade, então a arte é o seu clareamento, a *câmara obscura* que mostra os objetos em sua pureza; é, como diz Schopenhauer, o *teatro do teatro*, a peça dentro da peça em *Hamlet* (SCHOPENHAUER: 2005, p. 349). A arte é também, em vistas da negação do serviço à vontade, o seu *recreio*, um *consolo* proporcionado pela fruição do belo.

Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela; até que sua força aí incrementada, finalmente cansada do jogo, volte-se para o sério (SCHOPENHAUER: 2005, p. 250).

Este último parágrafo da seção 52, dissonante com o que dissemos até agora, não parece se dirigir, todavia, à metafísica da música, pois é o fechamento da metafísica do belo. As primeiras razões são conceituais, não se trata de uma estética, como dissemos, pois a música não é uma arte de representação das *Ideias*, ela atua em um domínio anterior ao da *intuição* e, portanto, anterior a qualquer relação de conhecimento estético; é uma arte *metafísica*. Além disso, a música é estranha ao *riso*, pois ela é o *sério*:

⁴⁴Os complementos das demais artes são intitulados como “estética”: “Estética da arquitetura”, “Estética das artes plásticas”, “Estética da poesia”, etc. Já nos complementos à música, o título é “Metafísica da música”.

A seriedade que lhe é essencial, a excluir por completo o risível do seu domínio próprio e imediato, explica-se pelo fato de seu objeto não ser a representação, exclusivamente em relação à qual o engano e o risível são possíveis, mas imediatamente a Vontade, e esta é essencialmente o mais sério, do qual tudo depende (SCHOPENHAUER: 2005, p. 346).

Ademais, o fenômeno do riso designa sempre a percepção repentina da quebra de expectativa que resulta na incongruência entre um conceito e sua representação objetiva, isto é, entre a *abstração* e a *intuição*; de modo que rimos quando estas duas instâncias, que deveriam se corresponder, falham. Seja pela fala ou pela ação, o riso surge de um descompasso *causal* e, portanto, de ordem representacional. Do mesmo modo que o sério se opõe ao risível, também é oposto ao *jogo*, se tomamos numa acepção kantiana, pois em se tratando do jogo da arte, este consiste na busca irresolúvel pelo *conceito*, que caracteriza um juízo reflexionante: é a *fantasia* querendo preencher com carne e osso aquela experiência pura da contemplação estética. Pelo mesmo motivo, a reação moral que temos com a música não é direta: a música agita nosso ser mais íntimo, mas sem a efetividade de suas afecções e distante dos seus tormentos, precisamente porque nenhum *motivo* real é acionado, ou seja, nenhuma representação que se ligue aos sentimentos provocados, mas apenas eles, cujos efeitos não procuramos causa: aquilo que neles é o *em si*, a *vontade*.

Ainda distantes da nossa pretensão inicial, de responder às exigências para uma filosofia da música explicitadas por Zöllner no início deste capítulo, esperamos ter tornado minimamente familiar a problemática de se pensar a música em relação às outras artes. Pois a exposição de Rousseau, aparentemente ingênua e trivial, revelou-se imediatamente depois como o início de uma discussão de uma profundidade filosoficamente catastrófica, pois quando mais distante a música fica daquilo que pode ser dito com palavras, menos ela pode ser descrita pela filosofia. Não por acaso, é instigante a maneira que Schopenhauer conclui os capítulos sobre a música: na seção 52 termina com a tela *Santa Cecília* (1516-1517), de Raffaello (ver anexo A). Uma *pintura* que simboliza a referida passagem do consolo do *jogo artístico* para o *sério* e, da mesma forma, a transição do livro *III* para o livro *IV*, no encadeamento sistemático da obra de Schopenhauer, dedicado à

metafísica da ética. Santa Cecília, a conhecida padroeira dos músicos, representaria a passagem da *estética* para a *ética* pela música? Se de fato podemos interpretar esta cena como a revelação da mensagem divina por via dos sons, ainda assim não nos parece nada segura esta passagem, e talvez a conhecida referência de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) à *Transfiguração* (1518-1520) fosse, aqui, mais apropriada, mas isto é apenas uma aposta (ver anexo B).

Não menos enigmática e instigante é a referência à passagem dos Vedas que pretendemos de alguma forma aludir no próximo capítulo:

E qualquer deleite, que é um tipo de prazer, é denominado o supremo Atma, porque em toda parte onde há prazer este é uma pequena parte do seu prazer (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 523)⁴⁵.

⁴⁵Este trecho é citado originalmente em Latim: “Et anand sroup, quod forma gaudii est, ton pram Atma ex hoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, particula e gaudio ejus est”. SCHOPENHAUER apud Oupnekhat, Vol. I, p.405, et iterum Vol. II, p. 215.

Cap. 3 – NOITE NA CAVERNA: BEETHOVEN E A “BEWUSSTLOSIGKEIT” MUSICAL

Richard Wagner lhe enviou um convite para ir encontrar-se com ele em Zürich na Suíça: na ocasião, ele era um refugiado político e não podia retornar à Alemanha. Schopenhauer, naturalmente, recusou o convite. Quando Wagner lhe enviou uma cópia autografada do libreto da tetralogia dos *Ring des Nibelungen*, Schopenhauer fez a seguinte observação ao intermediário: “Agradeça em meu nome a seu amigo Wagner pelo envio dos seus “Nibelungos”, mas também lhe diga que ele deveria pôr a composição musical de lado, pois seu gênio é muito maior para a poesia! Quanto a mim, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart...” (HÜBSCHER apud SAFRANSKI: 2011, p. 641)⁴⁶.

Segundo consta, foi em 1854 quando Richard Wagner (1813-1883) leu pela primeira vez a obra daquele que talvez tenha sido a sua maior influência intelectual, Schopenhauer (MAGEE: 1997, p. 350). O impacto da leitura de *O mundo como vontade e como representação* na obra de Wagner, entretanto, deve ser medido com pesos diferentes. Um é o peso da influência de Schopenhauer nos *libretos* wagnerianos – talvez esta seja a mais notória, mas não menos confusa⁴⁷. Outro é o peso da influência de Schopenhauer nas composições musicais, nas suas *partituras*, que mereceria também aqui a sua análise pormenorizada, considerando a sua abrangência e variedade, e sobretudo o seu impacto em toda a música do século XX. Dessa perspectiva, Wagner acabou com a velha ópera.

De Monteverdi até Verdi a ópera estava dividida

⁴⁶ Schopenhauer expressa fidelidade a Mozart e Rossini também em SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 5, p. 469.

⁴⁷ Quanto a isso faço referência às pontuais considerações de Alessandro Pinzani em “*How much Schopenhauer is there really in Wagner?*”, que certamente nos servem de referência. PINZANI: 2012, p. 211.

em *números*, árias, duetos, etc., e coros, entre os quais os recitativos estabeleceram a relação, o enredo dramático, enquanto à orquestra apenas cabia o papel de acompanhá-los. As obras de Wagner não são óperas; são dramas musicais (CARPEAUX: 1999, p. 213).

Nos *dramas musicais* de Wagner tudo é pensado de forma coerente, não há interrupções por diálogos e o texto inteiro é posto em música, e aqui a orquestra já não é mera acompanhante; ao contrário, é a orquestra que garante a unidade da obra. De modo geral, podemos dizer que a parte instrumental das óperas wagnerianas são pensadas como uma grande sinfonia, cujos temas são ligados aos personagens e às situações dramáticas, sendo para cada qual o seu *cartão de visitas*, é o *leitmotiv*. Vista de um ângulo instrumental, portanto, a ópera de Wagner tem, sim, seus traços schopenhauerianos, mas não devemos nos apressar. Não é de índole schopenhaueriana o seu conhecido projeto da *Gesamtkunstwerk* (“Obra de arte total”), que consiste numa união perfeita e horizontal das artes, inspirada na tragédia grega. Para Schopenhauer, não há como ignorar a natureza radicalmente distinta da música; e quando Wagner pretendia um modelo híbrido de arte – em que drama, música, poesia, pintura, dança e arquitetura, conquistassem a sua maior expressão em conjunto – ainda assim, diria o filósofo, o elemento musical tenderia a prevalecer.

Obras musicais realmente fantásticas compôs Wagner, certamente o *prélúdio* ao primeiro ato de *Tristan und Isolde* teria valido para Schopenhauer quase toda a sua continuidade, nos atos subsequentes a esta ópera. Este *prélúdio* é iniciado com uma única nota, que retorna em diversos outros contextos e tonalidades, gerando uma ambiguidade essencial sem a qual o *Tristan chord*, como ficou conhecido o acorde de abertura, jamais teria soado como o recomeço tenso e irresoluto digno de uma tragédia absolutamente grandiosa. No sofisticado cromatismo wagneriano – que ademais teria indicado o caminho para nada menos que o tratado de harmonia atonal de Arnold Schoenberg (1874-1951), o mais influente depois do importante trabalho de Rameau – mais do que em qualquer outro músico até a sua geração, uma nota não possui um contexto determinado, mas se desenvolve em várias tonalidades. A ambiguidade que é gerada num cromatismo consiste em que, aqui, as modulações atrasam as resoluções melódicas e as *dissonâncias* adiam, desse modo, aquela *satisfação* de uma consonância tonal da qual falamos no capítulo anterior; é o perpétuo *sofrimento*.

Tristan und Isolda, frequentemente associada ao pessimismo metafísico de Schopenhauer, deve ser interpretada, a partir da sua composição musical, como uma obra central. De certa forma, resume toda a grandiosidade sinfônica precedente, levado ao absurdo pelo drama. A impressão que fica é a de que, paradoxalmente a essa centralidade de *Tristan und Isolda*, a obra dramática total de Wagner é muito coerente nos seus termos, mas reserva poucos momentos de inspiração genuinamente schopenhaueriana. Se tomarmos a liberdade de interpretar a música de Wagner a partir de seus próprios escritos, frente ao seu fascínio pela filosofia de Schopenhauer, a importância musical da obra de Wagner nasce de um equívoco: o de ter visto, na inserção inédita do coro da *Nona Sinfonia* de Beethoven, um atestado limite da música, e, com isso, na necessidade de se buscar no poema de Schiller a metade perdida daquele amor latente entre música e poesia; esta teria sido a deixa para a *Gesamtkunstwerk*. Entretanto, Wagner parece ter revisto tardiamente a sua própria concepção musical, que em seu escrito de 1870 intitulado *Beethoven* mostra uma euforia redescoberta, impressionante pelo contraste de seus escritos anteriores, e pouco condizente com o ascetismo o qual a filosofia de Schopenhauer a ele sempre fora associada.

[...] o aspecto mais conhecido da recepção wagneriana de Schopenhauer é o valor da filosofia pessimista como refúgio para o artista, consequência de ter sofrido o desencanto de seu período revolucionário; o *Beethoven-Schrift* não trata explicitamente do pessimismo, mas sim de apresentar outra face da recepção da filosofia de Schopenhauer: a da filosofia da música (LÓPEZ: 2000, p. 116).

3.1 Sobre o “*Beethoven-Schrift*”

Cerca de dezenove anos após a publicação de *Ópera e Drama* (1851), onde são desenvolvidas ideias já presentes em *Das Kunstwerk der Zukunft* (“A obra de arte do futuro”), Richard Wagner redige um *Festschrift* na ocasião da celebração do centenário de nascimento de Ludwig van Beethoven. Como não estava de fato diante de nenhum público, mas à vontade para desenvolver seus pensamentos sobre a música, o que inicialmente ele pretendia com um mero discurso

transforma-se numa importante chave de compreensão da filosofia de Arthur Schopenhauer, ecoada na obra daquele que é descrito por Wagner como o verdadeiro ápice da música⁴⁸.

Mas penetrar de tal modo, através dessas formas [e convenções banais da música], na essência mais íntima da música, e, a partir dessa perspectiva, ser capaz de conduzir a luz interior da clarividência de novo para fora, a fim de nos revelar a significação mais íntima dessas formas, tal foi a obra de nosso grande Beethoven, que devemos por conseguinte considerar o verdadeiro ápice da música (WAGNER: 2010, p. 34, inserção nossa).

Para ele, Beethoven imprime em sua música aquilo que lemos na *metafísica da música*. Convincente já em sua ousada trajetória biográfica, Beethoven é um músico schopenhaueriano por ter em conta que a música é, diferente das outras artes, uma *linguagem universal*, imediatamente compreendida por todos, para além da mediação dos conceitos abstratos: este é o paradoxo essencial sem o qual, pensa Wagner, a própria obra de Beethoven pode ser analisada a fundo (WAGNER: 2010, p. 15). Interessantemente, parece estar em Beethoven o *pomo de ouro* da filosofia da música de Schopenhauer, ainda que este já tivesse reconhecido o mérito do músico, sem conceder-lhe, todavia, a sua preferência.

Uma sinfonia de Beethoven mostra-nos a maior confusão, à qual no entanto subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a *rerum concordia discors* [concordia discordante], uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda num redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p.

⁴⁸*Beethoven* é o título do discurso cuja tradução brasileira que utilizo é de Anna Hartmann Cavalcanti a partir da edição *Richard Wagner – Dichtungen und Schriften, Jubiläumausgabe*, vol. 9, publicada por Insel Verlag, de Berlim, Alemanha. Tal discurso pode ser dividido em duas partes principais: na primeira Wagner expõe sua tese a partir de sua leitura da filosofia de Schopenhauer. Na segunda parte, Beethoven é descrito como o melhor intérprete musical da metafísica da música de Schopenhauer.

514, inserção nossa)⁴⁹.

Para Schopenhauer, como vimos, a música se distingue das demais artes por possuir uma significação “muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 337). E a estreita relação entre *música* e *vontade* no pensamento de Schopenhauer torna distante o seu grau de parentesco com as demais artes, cuja natureza parece ser radicalmente distinta destas.

Foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas (WAGNER: 2010, p. 15).

De fato, Wagner, em seu escrito de 1870, radicaliza o abismo entre a música e as outras artes, inclusive a poesia, “cujo único material são os conceitos empregados para tornar clara a Ideia”, e cuja finalidade, ainda que se utilizando de meios musicais, é unicamente a de tornar as Ideias inteligíveis à consciência intuitiva através do emprego de conceitos que em si são racionais. A relação entre *música* e *poesia* não parece ser nada estreita, mas aqui a música serve de meio instrumental; não com o fim em si mesma, mas sim apenas na medida em que faz aparecer a *Ideia* por detrás das palavras. “É justamente sobre essa intuição da Ideia que se baseia por sua vez a total diferença entre o poeta e o músico” (WAGNER: 2010, p. 13). A única relação que existe entre música e poesia, motivo pelo qual esta se situa entre aquela e as artes visuais, está no fato de que em determinados poetas a *produção inconsciente* das formas assemelha-o a um músico, como no caso de Schiller, mais atraído pelo domínio sombrio do inconsciente, que é o substrato da *consciência interior*; Enquanto que Goethe teria se inclinado para uma produção *consciente* de formas, semelhante a um artista plástico, buscando apenas os elementos mais agradáveis,

⁴⁹Como vimos, Schopenhauer se manteve sempre fiel a Mozart e Rossini, que, segundo ele, nunca incorreram de fazer música “descritiva”, como lemos em SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 5, p.195. Isso se deve, ao que parece, a certa influência exercida pela música de Haydn em algumas composições, como no caso da “Sinfonia Pastoral”, quando a orquestra imita as vozes dos passaros e o trovão, imagens sonoras típicas do estilo sacro haydniano.

plasticamente simétricos, através do qual a arte musical admite, por analogia, uma semelhança com a arquitetura (WAGNER; 2010, p. 14)⁵⁰. Neste último caso, o poeta é consciente das belas formas, elevando-se no mundo da pura representação, e paira tranquilo no paraíso iluminado das Ideias. De modo contrário encontra-se o músico, cegado pela vontade e sentindo o sangue pulsante em suas veias que agora latejam no seu coração:

Daí resultam não apenas os estados bastante diferentes do músico que concebe e do artista plástico que projeta, mas também o efeito fundamentalmente diferente produzido pela música e pela pintura. Aqui a mais profunda tranquilidade, lá a mais forte excitação da vontade. [...] No caso do músico [...] a vontade vive, além de todos os limites da individualidade, um sentimento de unidade: por meio do ouvido abre-se para ela a porta por onde o mundo penetra, assim como ela no mundo (WAGNER; 2010, p. 25).

Para além da aparente trivialidade do que nos é proposto no seu *Beethoven*, em conformidade com o que lemos de Schopenhauer, emerge daqui uma esclarecedora tese apresentada na primeira parte desse discurso – ao encontro do propósito deste trabalho – que poderíamos enunciar com a seguinte tese geral: “a música é uma experiência interior tão profunda que, de tão distinta da experiência exterior da visão, é capaz de nos revelar o mundo da sua mais absolutamente rica e imediata forma”. Para compreender o sentido desta proposição geral, Wagner se utiliza de um escrito importante para este contexto, todavia pouco estudado em meios acadêmicos, intitulado *Sobre a visão de espíritos*. Nesse escrito é defendida por Schopenhauer uma teoria dos sonhos fundada no fenômeno da clarividência, contrária à concepção espírita de sua época, na qual o *sonho* e a *clarividência*, antes de serem efeito de um estímulo externo à consciência, são na

⁵⁰Lembremos da afirmação atribuída também a Goethe de que “a arquitetura é a música petrificada”, citada no capítulo anterior. A afirmação de que “a epopeia se aproxima das artes plásticas, ao passo que o drama se aproxima da música”, de Schiller, pode ter levado a esta comparação. Para Schopenhauer, o drama é o gênero poético mais objetivo, e se opõe ao lírico, mais subjetivo.

verdade uma função específica do cérebro que, voltado para seu interior, é por isso capaz até mesmo de antever as imagens da realidade externa.

Pois, se nesse fenômeno a consciência voltada para o interior chega a uma verdadeira clarividência, ou seja, à capacidade de ver lá onde nossa consciência desperta, à luz do dia, sente apenas obscuramente os poderosos motivos dos afetos de nossa vontade, é possível que dessa noite possa brotar o som capaz de penetrar na percepção realmente desperta como manifestação imediata da vontade. O sonho sempre confirma a experiência de que, ao lado do mundo intuído, a partir das funções do cérebro em estado de vigília, existe um segundo, igual a este em clareza e não menos inteligível em sua manifestação, que não pode, entretanto, estar situado como objeto fora de nós (WAGNER; 2010, p. 18).

A *clarividência sonambúlica*, em *Sobre a visão de espíritos*, não é apenas uma explicação exaustiva para a existência dos fenômenos espirituais não-corpóreos. A importância deste artigo para o contexto de *Beethoven* reside em que estes fenômenos sejam sobretudo uma importante evidência para a existência de uma via subterrânea *interior* e obscura da consciência, a partir da qual os fenômenos espirituais *também* são explicados; uma via que encontra no seu início, que é íntimo, a própria *vontade*; e onde, aliás, também a via *exterior* da consciência possui sua origem.

Pois a perplexidade anexa ao exame da visão e da aparição espiritual se deve na realidade ao fato de que nessas percepções a fronteira entre o sujeito e o objeto, que é a primeira condição de todo conhecimento, se mostre duvidoso, confuso e turvo. “Isto está fora ou dentro de mim?” pergunta – como fez Macbeth quando apareceu-lhe o punhal – todo aquele a quem uma visão de tal classe não se priva da reflexão (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 331).

O que pretendemos mostrar com isso é como Wagner encontra, em *Sobre a visão de espíritos*, a chave para a correta e mais detalhada interpretação da metafísica da música de Schopenhauer na própria obra

de Schopenhauer, cuja conexão não parece, contudo, evidente. Para corroborar esta tese, acrescentaremos a isto outras passagens de Schopenhauer, afim de tornar esta conexão minimamente explorada, como também as implicações fisiológicas subjacentes, não menos relevantes para a leitura deste trabalho.

3.2 *Visão de espíritos e intuição intelectual*

No ensaio *Sobre a visão de espíritos* Schopenhauer pretende, em primeiro lugar, retomar uma discussão que, segundo ele, já é de certa forma retomada na Alemanha de seu tempo, a despeito da sua recusa pelo presunçoso século XVIII, a saber, sobre a *existência de espíritos*. Segundo o filósofo, os argumentos contra a existência de espíritos são em grande parte inseguros – por apelarem a uma metafísica ingênua –, e em parte estritamente empíricos – tornando-os igualmente inócuos. A rigor, o que as provas empíricas contra esse tipo de existência podem nos oferecer é a negação da existência de *corpos* espirituais, o que não parece ser o caso. Para Schopenhauer, o fato de haver em nosso intelecto a presença de imagens tais como nos provocam os corpos pela mediação da luz nos olhos, ou os sons nos ouvidos, através da vibração sonora dos corpos, por exemplo, não garante por si a existência de tais corpos. Por isso é possível, sim, que haja um tipo de experiência puramente *intelectual* que, justamente por isto, não é *sensorial*, e parece ser o caso aqui para tratar dos fenômenos espirituais; a saber, uma possibilidade garantida pela *intelectualidade da intuição*.⁵¹

Em uma instância preliminar já identificamos em Schopenhauer duas noções de *intuição* distintas: em primeiro lugar a *intuição empírica*, alvo do livro I de *O mundo como vontade e como representação*, que é a intuição do mundo enquanto efetividade, representação submetida ao princípio de razão; é a partir dessa intuição que *explicamos* o mundo, fundamento para toda a ciência que, todavia, oferece apenas uma explicação parcial da realidade. Já no livro III, o autor desenvolve a noção de *intuição pura*, que por este motivo é livre

⁵¹É preciso remeter ao primeiro capítulo do livro de Jair Barboza *Infinitude subjetiva e estética* intitulado “Intuição intelectual e absoluto”, onde é feita uma interessante abordagem desse conceito por Jair Barboza a partir da sua formulação no idealismo alemão de Fichte e Schelling, como o “ponto firme” da filosofia.

do Princípio de Razão, das formas fenomênicas da realidade: é a intuição do mundo em si mesmo, uma intuição especial, geral, de arquétipos da efetividade, daquilo que serve como *modelo* da realidade, cuja multiplicidade é sua manifestação; é a intuição de *Ideias*. Ocorre que para sermos precisos, precisamos agora enfatizar que independente de ser *empírica* ou *pura*, toda intuição é *intelectual*.

Para Schopenhauer, espaço, tempo e causalidade, as formas que integram o Princípio de Razão, são formas do intelecto e não existem fora dele, e por isso toda intuição do mundo somente pode ser dada no intelecto. Este é o grande ensinamento de Kant, ter alertado da impossibilidade de se deduzir a partir de uma categoria do próprio intelecto, a causalidade, aquilo que está fora dele, a coisa em si; aliás, *estar fora de já* é de antemão uma determinação intelectual espacial⁵².

Além disso, há uma diferença marcante entre a escassez do que nos fornecem as impressões dos sentidos frente ao conhecimento intuitivo, onde se aplicam as formas puras do entendimento, e mais ainda frente ao conhecimento abstrato, quando do uso destas intuições para a formulação dos conceitos, os quais, aliás, sobretudo nos *complementos*, caracterizam esta intuição intelectual como numa intuição *cerebral*:

Quão diminuta é a participação dos sentidos na intuição, se comparada com a do intelecto, atesta-o também a comparação entre o aparato nervoso para o recebimento das impressões e aquele para elaboração delas; na medida em que a massa dos nervos sensoriais, de todos os órgãos dos sentidos, é bem reduzida se comparada com a do cérebro, inclusive nos animais, cujo cérebro não pensa propriamente dizendo, isto é, de maneira abstrata, e serve apenas para a produção de intuição e entretanto lá onde está é perfeita, portanto nos mamíferos, tem uma massa SIGNIFICATIVA; inclusive após desconto do cerebelo, cuja função é conduzir de maneira regulada os movimentos (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 24).

⁵² Remeto-me às sessões 2, 3 e 4 de *O mundo como vontade e como representação*, assim como ao segundo complemento, cujo título é *Doutrina do conhecimento intuitivo ou conhecimento-do-entendimento*, onde o tema é explicitamente abordado.

A *visão* é, para Schopenhauer, o sentido intuitivo por excelência. Isto se explica, diz o autor, porque nesse caso não temos a consciência da atividade do entendimento de se dirigir do efeito para a causa, que é a aplicação da lei de causalidade que conhecemos *a priori* na intuição dos objetos. Por isso, com a visão percebemos com total imediatidade todas as coisas, como se fossem *as coisas mesmas* exteriores a nós que conhecêssemos, o que de fato não ocorre. *Fora de nós* já é uma determinação espacial da intuição que é cerebral, portanto, já é paradoxalmente interior a ele:

Ademais, na percepção empírica, a ausência de consciência com que se dá a passagem da sensação para a causa desta tem lugar propriamente dizendo apenas na intuição em sentido estrito, ou seja, na VISÃO (SCHOPENHAUER, 1942, Bd. 2, p. 27).

A visão é o sentido da intuição *stricto sensu* na medida em que nela a causa da percepção e a própria intuição se confundem, e por isso é como se a sensação mesma fornecesse imediatamente os objetos do entendimento. Além disso, em sentido estrito também toda intuição é espacial (SCHOPENHAUER, 1942, Bd. 2, p. 219), o que explica a primazia da visão na intuição dos objetos. É somente em sentido amplo, todavia, que a intuição pode ser *livre*, como vimos no caso da contemplação estética, que apesar de ser livre do aparato cognitivo empírico, ainda assim é *cerebral*, onde as imagens eternas, as Ideias, são apreendidas para que possa haver o conhecimento puro. Schopenhauer complementa:

Nisso baseia-se a grande diversidade na capacidade para a fruição da bela natureza e, conseqüentemente, também para a reprodução da mesma, isto é, para a produção do mesmo fenômeno cerebral mediante uma outra causa completamente diferente, a saber, manchas de cor numa tela (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 27).

Desse modo, o caminho pelo qual segue o autor para explicar a visão de espíritos é este: falar de *espírito* é mais uma forma de falar das *imagens* que são provocadas no interior de nossa consciência, ou de nosso cérebro, sem que necessariamente haja um estímulo externo para

isso, neste caso o estímulo é puramente intelectual:

Em primeiro lugar, assim, a questão é se em nosso intelecto intuitivo, ou cérebro, podem realmente surgir imagens intuitivas perfeita e indiscernivelmente iguais às que provocam nele a presença dos corpos atuando sobre nossos sentidos, porém sem este influxo. Felizmente um fenômeno muito familiar nos tira as dúvidas a esse respeito: o *sonho* (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 253).

3.3 *Clarividência sonambúlica*

Na visão de espíritos, as imagens são produzidas no interior do intelecto a partir do que Schopenhauer chama de uma *segunda visão*, distinta da primeira por ser dirigida para o interior da consciência, ou seja, a partir desta segunda faculdade de intuição, mas que não está, como a primeira, mediada pelos sentidos externos. Ora, se em qualquer caso onde há uma intuição do mundo, ela é intelectual, isso implica que se as imagens que aparecem em nosso intelecto a partir da consciência dirigida para seu exterior não possuem um estatuto distinto das imagens que se apresentam no intelecto a partir da consciência voltada para o seu interior, pois ambas são manifestações da mesma vontade, e a realidade da nossa experiência exterior não pode ser superior à realidade interior. Assim, a produção de imagens em nosso intelecto não ocorre somente a partir da presença dos corpos (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 243), e o *sonho* é a prova disso.

A partir de uma investigação preliminar, o sonho é fruto de nossa *imaginação* (Einbildungskraft). Ela atua na produção de *imagens* (Bilder) que preenchem a experiência quando da falta dos seus objetos de origem. Quando falamos de imagens que não possuem uma relação direta com uma intuição do mundo, chamamo-las de *fantasmas* (Phantasmen). Há uma relação entre *Phantasm* e *Geist* (espírito, tomado neste contexto específico de *Sobre a visão de espíritos*) como sendo ambas *Bilder*, e por isso carregarem em seus nomes uma certa obsolescência, típica dos fenômenos esotéricos recusados no século XVIII. Já na sua tese sobre o princípio de razão, Schopenhauer escreve que: “todo pensamento, no mais amplo sentido da palavra, quer dizer,

toda atividade espiritual, em geral, precisa ou de palavras, ou de imagens da fantasia; sem uma destas duas coisas perde toda a base”. Palavras são capazes de evocar conceitos, representações abstratas; e as imagens da *fantasia* (Phantasie) capazes de evocar intuições, representações concretas. Daí a enorme importância da fantasia para a fruição do belo e produção artística, já que na pintura é de uma mancha na tela que nos elevamos para a fruição do belo, como também a partir de conceitos que nos é possível a fruição poética; do que resulta que não é o efetivamente dado de uma obra que contemplamos, mas aquilo que a fantasia preenche e descobre.

Entretanto, diz Schopenhauer, pensar que os sonhos são meros jogos de ideias ou imagens da fantasia denota falta de sentido e honradez, pois é claro que são especialmente distintos deles (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 244). Para ele, nossa capacidade representativa do sonho supera imensamente a de nossa imaginação, pois as imagens da fantasia são débeis, fracas e muito passageiras, além disso são sempre provocadas por associação de ideias ou motivos, acompanhada da consciência de sua arbitrariedade (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 245). Nossa capacidade representativa do *sonho*, ao contrário, revela-nos algo alheio, estranho, que se impõe com a mesma vivacidade da realidade externa:

Nossa capacidade representativa no *sonho* supera imensamente a de nossa imaginação; todos os objetos intuitivos têm no sonho a mesma verdade e perfeição que a realidade mesma, da qual a fantasia tem uma enorme distância, uma vez que abarcam conseqüentemente todos os aspectos até da mais contingente qualidade (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 4, p. 244).

No contexto do primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação*, a reflexão sobre o sonho surge do questionamento sobre a realidade exterior ao sujeito, de onde imediatamente uma questão aparece: “não seria toda a vida um sonho?” (SCHOPENHAUER: 2005, p. 59). Ora, como nos mostra Schopenhauer a partir do que Kant já havia constatado, a única garantia de que não estamos sonhando enquanto estamos acordados é o fato de que a vigília – como um *longo* sonho – possui um encadeamento causal maior do que o sonho mesmo – um sonho *breve* – que possui um encadeamento apenas relativo, próprio, e por isso cada sonho pode ser tão

independente dos outros, o que não acontece na vigília. Como diz Schopenhauer:

A vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro. A leitura encadeada se chama vida real. Quando, porém, finda a hora da leitura habitual – o dia – e chega o tempo de descanso e recuperação, ainda folheamos com frequência descontraídos, sem ordem e encadeamento, ora uma folha aqui, ora outra ali. Muitas vezes se trata de uma folha já lida, outras de uma desconhecida, mas sempre folhas do mesmo livro. Uma folha lida assim isoladamente se encontra de fato fora do encadeamento com a leitura consistente e sequencial do livro; todavia, não temos aí algo de muito discrepante, caso se pense que também o todo da leitura consistente e sequencial começa e termina, do mesmo modo, ao sabor do momento e, por isso, pode ser vista simplesmente como uma grande folha isolada (SCHOPENHAUER: 2005, p. 61).

Por isso, também, o sonho pode ser considerado uma breve *loucura* e a loucura um longo sonho (SCHOPENHAUER; 1942, Bd. 4, p. 246), onde o fio da memória é rompido, e por isso as relações causais entre o que ocorreu e as expectativas do que se espera que ocorra falham. Curiosamente, Schopenhauer também compara o *gênio* ao *louco* pelo mesmo motivo, de onde podemos dizer que gênio e louco *sonham acordados*.

O tipo de relação que têm as imagens produzidas no sonho e as imagens da realidade externa é tão obscuro que qualquer outra relação que a vontade tenha com suas manifestações no mundo; o que nos é permitido dizer apenas é que a segunda visão, do *sonho*, e a visão habitual, da *vigília*, possuem relações com o princípio de razão distintas, implicando uma diferença também fisiológica. O que caracteriza o sonho é a supressão da atividade normal do cérebro e dos sentidos, quando este entra no modo econômico e suas funções são reduzidas: a respiração, o pulso, o calor, etc., e somente por isso o sonho é emergido como uma atividade puramente interna – salvo as exceções de quando, por exemplo, ouvimos alguém falar ou sentimos algum aroma, que de alguma forma entram no sonho sem nos despertar. Isto se explica porque o *foco nervoso interno* é totalmente separado do *foco nervoso externo*, e

por isso somente quando a atividade dos sentidos descansa é que pode irromper o sonho, do mesmo modo que as imagens da lanterna mágica só podem aparecer depois de suprimidas as luzes do aposento (SCHOPENHAUER; 1942, Bd. 4, p. 247).

Quando as impressões externas deixam de atuar e pouco a pouco se vai extinguindo também a atividade dos pensamentos no interior do sistema sensorial, tornam-se perceptíveis aquelas débeis impressões que ascendem por vias indiretas a partir do foco nervoso interno da vida orgânica [...] é o mesmo que ocorre com a vela, que começa a iluminar quando anoitece, ou como quando de noite ouvimos brotar a fonte que o ruído do dia tornava imperceptível (SCHOPENHAUER; 1942, Bd. 4, p. 262).

Ocorre que no mundo objetivo dos fenômenos todo conhecimento é condicionado às formas do espaço, do tempo e da causalidade, que são estruturas do nosso intelecto, porém independente do que o mundo é em si mesmo. No sonho, a atividade cerebral é reduzida ao máximo, e conseqüentemente também a atividade do intelecto, tornando distinta a produção de imagens no interior de nossa mente que, apesar de terem relação com o princípio de razão, todavia não resumem a experiência onírica. De fato, *fechar os olhos*, em ampla medida, implica na suspensão da atividade consciente do princípio de razão, com a exceção da forma do tempo, entendida como um sentido interno desde Kant. Com a atividade reduzida do intelecto, ainda, perdemos a noção do nexu causal entre passado, presente e futuro que, para além de provocar aquela falta de memória peculiar, torna compreensíveis fenômenos tais como a visão de espíritos e os sonhos premonitórios. Foi em um sonho premonitório que Schopenhauer teria previsto a ameaça de uma epidemia de cólera eminente em Berlim, da qual Hegel, aliás, não escapara.

3.4 A consciência interior

Lida por este horizonte, *Sobre a visão de espíritos* é um importante escrito sobre a experiência da *consciência interior*, atestada já na epígrafe de Goethe:

*Und laß dir rathen, habe
Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne
Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!*⁵³

Interessantemente, temos com esse trecho de *Iphigenie auf Tauris* o prelúdio de uma viragem operada por Schopenhauer e explicitada por Wagner no contexto da metafísica da música em oposição às demais artes, que parte agora da *interioridade* da consciência, ou, da consciência voltada para seu interior. Esta viragem, apesar de ter sido identificada por Wagner neste escrito tardio, já ocorre em um contexto maior da filosofia de Schopenhauer: em *O mundo como vontade e como representação* é na consciência de si, a *Selbstbewusstsein*⁵⁴, onde encontramos a ponte de passagem entre *fenômeno* e a *coisa-em-si*, que Kant deu por impossível (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 214). De fato, o que Kant acertadamente via como impossível era a possibilidade de um acesso consciente à coisa-em-si *de fora*, exteriormente à consciência, e portanto, exteriormente à própria condição de qualquer experiência. Assim, o argumento de Kant é descrito por Schopenhauer da seguinte forma:

Todos os conceitos que não tem por base uma intuição no espaço e no tempo (intuição sensível), isto é, que não tenham sido tirados de uma tal intuição, são estritamente vazios, ou seja, não proporcionam nenhum conhecimento. Mas dado que a intuição só pode proporcionar fenômenos e não coisas em si, não temos conhecimento algum das coisas em si (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 219).

Argumento este para o qual Schopenhauer poderia responder:

⁵³“E deixe que eu dê um conselho/ Não ames tanto o sol e nem as estrelas/ Vem, segue-me para as profundezas do reino da escuridão!”. SCHOPENHAUER: 2005, Bd. 4, p. 239, tradução livre.

⁵⁴Jair Barboza prefere traduzir por “consciência de si”, entretanto às vezes traduz-se por “autoconsciência”. Apesar da frutífera discussão dos tradutores e comentaristas acerca da tradução de “Selbstbewusstsein” na obra de Schopenhauer, não nos parece necessário para o que pretendemos neste momento.

enquanto representação, nosso conhecimento do mundo e de nós mesmos será sempre limitado pelo intelecto e suas formas puras; entretanto, pelo *querer* nos é dada a única oportunidade de compreender, a partir do nosso eu interior, todo o exterior, aquilo que nos é imediatamente dado; descobrimo-nos enquanto *sujeito do querer*: É na percepção interna que temos da nossa própria vontade, na forma do querer, que encontramos a via, por assim dizer *subterrânea*, pela qual temos acesso à própria essência de nós mesmos e, a partir disso, também a essência do mundo.

NoSSO QUERER é, de fato, a única oportunidade que temos de compreender também a partir de seu interior qualquer processo que se apresente externamente e, portanto, o único que nos é IMEDIATAMENTE conhecido, e não, como todos os demais, dado unicamente na representação. Está aqui, então, o único dado apropriado para transformar-se na chave de todo o resto, ou, como eu disse, a única estreita porta para a verdade. Consequentemente, devemos aprender a compreender a natureza a partir de nós mesmos, e não, ao contrário, a nós mesmos a partir da natureza (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 219).

Quando a função do cérebro é dirigida para o exterior, conhecemos a efetividade do mundo fenomênico e a multiplicidade das coisas, o que consiste propriamente a atividade intuitiva do intelecto, que produz o conhecimento submetido ao princípio de razão; é deste conhecimento intuitivo que a razão (em sentido estrito, isto é, a faculdade que propriamente nos distingue dos outros animais) tira sua matéria para formar os conceitos (representações de representações) e constituir todo nosso aparato linguístico conceitual. Todavia, também nos é dada a possibilidade da intuição de um conhecimento puro, livre do véu da individuação, que nos é ofertada pelo gênio nas artes visuais e na poesia. É este tipo de intuição pura que ilumina a aparência dissimulada do mundo e manifesta nela a sua essência, pelo reflexo das imagens eternas, deixando-nos, finalmente, em trégua com a sede aniquiladora do querer, como num recreio. Em ambos os níveis de conhecimento do mundo exterior, das representações submetidas ao princípio de razão (portanto da *efetividade*), e das Ideias (portanto da *eternidade*), a consciência é dirigida para o exterior; mesmo no seu nível

mais puro, ainda existe aquele distanciamento fundamental da relação *sujeito/objeto*, o que torna a Ideia também objeto de conhecimento.

Por outro lado, então, abre-se para nós a via interior da *consciência de si* (Selbstbewusstsein):

Disto resulta que partindo do CONHECIMENTO OBJETIVO, ou seja, da REPRESENTAÇÃO, nunca se poderá ir além da representação, ou seja, do fenômeno; ficaremos, assim, sempre no exterior das coisas e nunca poderemos penetrar em seu interior e averiguar o que possam ser em si, isto é, por si mesmas. Até aqui estou de acordo com KANT. Porém, em contrapeso a esta verdade, chamei a atenção sobre aquela outra, segundo a qual não somos somente o SUJEITO COGNOSCENTE mas também NÓS MESMOS fazemos parte dos seres a serem conhecidos, SOMOS A COISA EM SI; e, por isso, para ter acesso àquela essência própria e íntima das coisas as quais não podemos penetrar DE FORA, abremos um caminho DE DENTRO, assim como uma via subterrânea, uma ligação secreta que, como se por traição, adentramos à fortaleza que por fora é impossível o ataque. – A COISA EM SI, enquanto tal, somente pode apresentar-se de maneira imediata à consciência FAZENDO-SE DELA PRÓPRIA CONSCIENTE DE SI: querer conhecê-la objetivamente supõe pretender algo contraditório. Todo o objetivo é representação, portanto, fenômeno, ou mesmo um simples processo cerebral (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 218).

Reconhecendo-nos como sujeito do querer, através de uma *conclusão analógica*, abre-se para nós a possibilidade de estender a constatação de si como um *sujeito do querer* – ainda que muito limitada – para todo o mundo; como quando reconhecemos que em cada reino da natureza opera um tipo de manifestação de uma mesma vontade comum a todos eles, isto é, podemos entender o conceito de vontade como o de coisa-em-si kantiano. Essa conclusão, cuja analogia nos é permitida enquanto encarnações do sofrimento metafísico do mundo, entretanto, não possui a sua verdade no exterior da consciência, mas, pelo contrário, somente na medida em que esta pode ser *sentida* com um *pathos*

específico que, apesar disso, é comum a todos os seres de forma interior a ela, e por isso mesmo, conseqüentemente, *imediata*. Esta imediatidade nos é dada pelo fato de aqui não haver mais aquele abismo do qual nos fala Schopenhauer, que consiste no erro da maior parte dos filósofos de seu tempo⁵⁵. O abismo é o limite do conhecer *abstrato* frente ao conhecer *concreto* é, assim, o limite da própria filosofia. O erro é, portanto, pretender que o conhecimento abstrato, que tem origem na razão em sentido estrito (a faculdade de criar conceitos), resume a verdade concreta, que é verdade na medida em que é para todos um essencial comum.

O acesso ao em-si prescinde aqui de toda exteriorização, precisamente da forma exterior do *espaço*, o que nos permite referir a esse *pathos* como *simpatia* (*sympátheia/συμπάθεια*, de *páthos/πάθος*), em seu sentido mais puro, tal como Schopenhauer nos propõe em uma importante passagem:

A essa identidade metafísica da vontade como coisa em si, dentro da incontável pluralidade de suas manifestações, baseiam-se três fenômenos que se pode unir no conceito comum de *simpatia*: 1) A *compaixão* que, como expliquei, é a base da justiça e da caridade, *caritas*. 2) O *amor sexual* e a sua tensa seleção, *amor* que constitui a vida da espécie que prevalece sobre a dos indivíduos. 3) A *magia*, na qual se incluem também o magnetismo animal e as curas simpáticas [sympathetischen Kuren]. Por conseguinte, a *simpatia* é definida como: **a manifestação empírica da identidade metafísica da vontade, em meio a identidade física dos fenômenos, que evidencia uma conexão totalmente distinta da que produzem as formas dos fenômenos que concebemos pelo**

⁵⁵ Temos aqui uma importante passagem acerca disso: “Pois bem, aqui se mostra a grande diferença, tão importante em nossa consideração, impregnando-a em toda parte e tão pouco observada até agora, entre o conhecimento intuitivo e o conhecimento abstrato. Entre os dois há um grande abismo que, em referência ao conhecimento da essência do mundo, só é transposto pela filosofia. Em verdade *in concreto* qualquer homem está consciente de todas as verdades filosóficas. Contudo, trazê-las ao seu saber abstrato, à reflexão, eis aí o negócio do filósofo, que não deve ir além, nem o pode”. SCHOPENHAUER: 2005, p. 486. Ver também SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 214.

princípio de razão (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 690, grifo nosso).

O que está de fato em questão no que dissemos até aqui sobre a consciência interior, ou sobre a *vida interior*, não é exatamente a sua invenção ou descoberta operada por Schopenhauer; quanto a sua existência toda a tradição cartesiana parece entrar em acordo⁵⁶. O mérito de Schopenhauer é o da consideração desta vida interior como o aquilo que revela a “chave para a decifração do enigma da existência”. O conteúdo desta *caixa-preta*, a propósito, *indecifrável* por completo, é aquilo que, ademais, justifica a existência de qualquer psicologia, entendendo-a como a “investigação do conteúdo da vida interior”:

Não apenas a consciência das outras coisas, isto é, a percepção do mundo exterior, mas também a CONSCIÊNCIA DE SI contém, como antes abordado, uma parte que conhece e uma que é conhecida; do contrário não seria CONSCIÊNCIA. Pois CONSCIÊNCIA consiste no conhecer: mas a isto pertence uma parte que conhece e uma que é conhecida; eis por que a consciência de si também não poderia existir se nela não se contrapusesse ao que conhece um conhecido diferente dele. Assim como objeto algum pode existir sem sujeito, também sujeito algum pode existir sem objeto, noutros termos, ser algum que conhece sem algo diferente dele que é conhecido. Por isso é impossível uma consciência que fosse absoluta inteligência (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 225).

Em outras palavras, a *consciência* (qualquer relação de conhecimento) se direciona pelo intelecto *conforme* aquele objeto que ainda não possui, que é para ele um desconhecido, o objeto desconhecido para o qual a consciência se dirige se encontra num domínio *inconsciente* (*bewusstlos*). Este desconhecido, podemos dizer, *move* essas relações e, portanto, move o intelecto. É a *vontade* que

⁵⁶De fato, frequentemente atribuímos a Descartes o advento da subjetividade moderna, sobretudo por ser levado a concluir, a partir da dúvida hiperbólica, que é o pensamento, ou a atividade pensante no interior da consciência, na forma do “cogito ergo sum”, a primeira e mais segura certeza da qual todo o edifício da filosofia pode se reerguer.

imediatamente é *sentida* na forma dos sentimentos e afecções (seus objetos imediatos), mas que pode, somente *a posteriori*, ser parcialmente *conhecida* através de uma psicologia da vida interior, e, por isso mesmo, uma *psicologia do inconsciente*. Daí ser problemático falar de um conhecimento da vida interior no mesmíssimo sentido do conhecimento dirigido ao exterior; interiormente o objeto não é bem definido⁵⁷.

Ora, se o que se trata é a identidade metafísica da vontade, em meio a identidade física dos fenômenos, com base no que foi dito anteriormente, então nenhum outro fenômeno nos parece tão esclarecedor quanto a *música*, se é ela a linguagem universal da vontade que escapa até mesmo a mediação das Ideias. Interessantemente, no bojo de uma mística schopenhaueriana, Wagner faz uso do conceito de *simpatia*, em seu escrito, relacionando-o diretamente à gênese da experiência auditiva, onde o músico, tomado como que por um estado onírico, torna possível a produção interior de imagens da realidade; são imagens que a visão, mesmo com o olhar mais focado, jamais alcança com a mesma intensidade.

Em estado de sonho, no qual aquelas impressões nos fazem mergulhar por meio de uma audição simpática [sympathische Gehör], e que nos revela aquele outro mundo do qual o músico nos fala, nós o reconhecemos de imediato por meio de uma experiência acessível a todos.⁵⁸

⁵⁷O “sujeito do conhecer” está enraizado no “sujeito do querer”, e por isso que a investigação do querer pelo sujeito que conhece carece do distanciamento que lhe é fundamental, tornando seu objeto confuso. Lembramos aqui da importância da noção de *corpo* no pensamento de Schopenhauer.

⁵⁸WAGNER, R. *Beethoven*, p. 28, inserção nossa. Segundo Fernando Moraes de Barros, Wagner faz uso deste conceito tendo conhecimento de uma tese de Carl Fuchs, intitulada “Preliminares a uma crítica a arte dos sons” (*Präliminarien zu einer Kritik de Tonkunst*), apresentada em 1871 para a obtenção do doutoramento, onde ele redita e aprimora os pontos de sustentação da metafísica schopenhaueriana do belo, reiterando a sua posição metafísica da música. Para tanto, ele faz uso do conceito de *simpatia*, o qual é corretamente visto pelo pianista como a identidade schopenhaueriana da vontade. Wagner expressa seu contentamento na descoberta do escrito dizendo: “Assim que recebi o trabalho do Sr. Fuchs (...) reconheci imediatamente que seu autor despense o mais sério cuidado e atenção, já que se empenha em iluminar os problemas do modo que sempre esperei por parte das cabeças certas”. BARROS, F. *Música epistolar*:

Assim como somente “de noite ouvimos aparecer a fonte que o ruído do dia fazia incompreensível”, também nesse estado musical, a atividade cerebral despoticiza a consciência dos sentidos voltada para o exterior, como ocorre no sonho, permitindo um acesso interno imediato. A partir da simpatia, Wagner sugere chamarmos de *audição simpática* a audição musical, dada sua íntima relação com a interioridade da consciência, mais precisamente com o seu domínio *inconsciente*.

3.5 Mundo do som e mundo da luz

Assim é que se compreende, a partir do que diz o músico, o afastamento da música das demais artes. Atento à *Metafísica do Belo* de Schopenhauer, onde o conhecimento puro das *Ideias*, proporcionado pela contemplação estética tem origem em uma *intuição* estética, Wagner sugere uma constatação etimológica para firmar a heterogeneidade da experiência auditiva: a palavra alemã *Schönheit* (“beleza”) relaciona-se, em sua raiz, com *Schein* (“aparência”) e *Schauen* (“contemplação, intuição, visão”). O que Schopenhauer não deixa suficientemente evidente, Wagner torna explícito: a música não é uma arte do *belo* na medida em que: em primeiro lugar, não nos conduz ao conhecimento puro, porque prescinde inclusive da relação sujeito/objeto, ou seja, de toda a exteriorização (o que configuraria seu aspecto objetivo); e por consequência, não implica na negação da vontade, já que, antes de mais nada, esta também pressupõe a mesma relação essencial (o aspecto subjetivo). Surge, então, outro problema a ser lapidado, o de compreender filosoficamente a função ascética da arte em contraponto à música, que nessa altura já fica à margem de toda a discussão estética em Schopenhauer. Neste sentido, não o *belo*, mas o *sublime* é a categoria estética que melhor corresponde à experiência musical, a despertar em nós o supremo êxtase do ilimitado:

Só se pode evocar aqui o conceito estético do sublime – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza. Toda a obstinação da razão orgulhosa de seu conhecimento converte-se imediatamente no

encanto que domina toda nossa natureza; o conhecimento afasta-se com a confissão de seu erro e experimentamos a imensa alegria dessa confissão no fundo de nossa alma, mesmo que de modo solene à expressão fascinada dos ouvintes revele espanto diante da impotência de nossa visão e pensamento face ao mais verdadeiro de todos os mundos (WAGNER: 2010, p. 54).

Wagner tirou a consequência que já aparecia na estética da poesia, como vimos no capítulo anterior, mas faltava à metafísica da música. O *sublime* como uma categoria musical consiste justamente em que a vontade, antes silenciosa, agora pode cantar aos ouvidos de seus descendentes toda a sua potência e conflito imponentes. A liberdade da racionalidade humana se constrange em face da necessidade íntima e universal que brota por detrás de toda sua prepotência e engano.

Mas é aqui, sob esse manto de aceitação, que Wagner ousa um passo adiante. Acreditando que o vínculo entre a música e as artes plásticas faz-se por uma impossibilidade de compreensão do verdadeiro sentido da primeira, na medida em que se aplicam à música as mesmas condições de apreciação das artes plásticas, Wagner vê na essência musical um elemento que não existe na apreciação plástica: o “sublime” (BURNETT: 2009, p. 167).

É parte da radicalidade wagneriana a tendência em reservar a categoria do sublime majoritariamente para a arte musical, ainda que ela já tenha a sua presença modesta nas demais artes; ademais, o sublime é desde Kant uma barreira para o juízo de gosto desinteressado, que reflete límpidas as imagens do espetáculo da vida. Mas é aí que a *consciência*, a única a nos possibilitar a contemplação da aparência, pode enfim ser obrigada a exclamar, como Fausto: “Que espetáculo! Mas – ai de mim – só um espetáculo! Por onde te agarrarei, natureza infinita?” Quem melhor responde a esse apelo é a música. É aqui a origem, onde se vive não apenas aquém de toda a individualidade, mas também um sentimento de unidade que transborda os limites da aparência, penetrando na vontade todo-poderosa que não guarda mais silêncio, mas canta em voz alta. O abismo do olhar, e a angústia de Fausto, agora se desfaz por completo.

Assim, a criança acorda no meio da noite, e com um grito de angústia, no colo da mãe, a carícia materna é como a resposta que lhe traz calma; assim o jovem nostálgico compreende o canto sedutor do pássaro da floresta, assim fala o lamento dos animais, o lamento do ar, o furioso bramido do furacão ao homem meditativo. E este, tomado então pelo estado onírico, percebe por meio do ouvido que, diferentemente da visão que o manteve na ilusão das coisas dispersas, sua essência íntima e a essência íntima de tudo o que é percebido se tornam uma e que somente *nessa* percepção também a essência das coisas fora dele pode realmente ser conhecida (WAGNER; 2010, p. 28).

Assim, podemos falar de um *mundo do som* ao lado de um *mundo da luz*, dos quais podemos dizer que o primeiro se comporta em relação ao segundo como o sonho em relação à vigília; em que a atividade cerebral é análoga, mas de uma maneira ainda mais obscura, como é, aliás, qualquer analogia com a música. Nela sonhamos com os olhos abertos, tomados por um estado muito semelhante ao da *clarividência sonambúlica*, no qual o mundo se apresenta de uma maneira absolutamente indescritível, de tal maneira que enfraquece, como que por um encanto, qualquer outra percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior. Quando estamos inteiramente tomados pela música, somos capazes de compreender sem realmente ver e, atraídos para o domínio onírico da realidade, apreendemos a essência das coisas em sua manifestação mais imediata, disforme, e livre da conexão causal: é por este motivo que a *compreensão* musical é mais originária que a cognição intuitiva, e uma única música é capaz de nos fazer resolver os problemas mais metafísicos, sem todavia podermos comunicar esta resolução, para a qual a linguagem é um limite.

3.6 O despertar do tempo

Quando há pouco falávamos da *consciência de si* como o caminho interior da consciência pelo qual descobrimo-nos enquanto *sujeito do querer* em toda a sua agitação, o objeto que antes era bem definido pelo princípio de razão torna-se agora confuso, pois prescinde

das determinações do princípio de razão, exceto pelo fato de que a forma do *tempo*, interior, ainda se faz atuante. É por isso que este não é “um conhecimento exaustivo e adequado a coisa em si (...) esse seria o caso se fosse [essa percepção] totalmente imediata” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 5, p. 39). Por ainda estar presa à forma do *tempo* que a consciência de si só nos fornece um conhecimento da vontade nos seus suscetivos atos individuais, e nunca em sua totalidade.

O *tempo* não é apenas uma forma *a priori* de nosso conhecimento, mas sua base ou seu baixo fundamental; ele é a trama primeira do tecido do mundo que se apresenta a nós e o portador de todas as nossas apreensões intuitivas. As restantes formas do princípio de razão são como que cópias dele: ele é o arquétipo de todas elas. Por isso todas as nossas representações que se referem à existência e à realidade são deles inseparáveis, e nós não podemos deixar de representar todas as coisas umas depois das outras, e o quando é ainda mais inevitável que o onde. Não obstante, tudo que se apresenta nele é mero fenômeno (SCHOPENHAUER: 2010, p. 78).

Ora, dado que a relação entre música e vontade não é uma relação epistemológica, mas *metafísica*, em cujo íntimo parentesco poderíamos até afirmar que mesmo que não existisse mundo ainda assim haveria música, poderíamos dizer agora com uma maior segurança que é na inconsciência musical em que reside o próprio fundamento do *tempo*, como a sua manifestação mais *exterior*. Pois, se o tempo é uma das formas do princípio de razão, da sucessão, parece-nos evidente que ele seja, mesmo que com uma direção *interior*, um fio da malha da representação e, por isso, ainda preso a intuição dos objetos. Por isso a música, que possui uma ligação direta com a vontade, pode ser pensada como a sua origem, através do *ritmo*.

Assim, através da disposição *rítmica* de seus sons, o músico entra em contato com o mundo plástico intuitivo em virtude precisamente da semelhança das leis segundo as quais o movimento de corpos visíveis se manifesta de modo inteligível à nossa intuição. O gesto humano que procura, na dança, tornar-se compreensível por meio de um movimento expressivo que se alterna segundo leis

parece ser, para a música, o que por sua vez são os corpos para a luz, pois, assim como sem refração esta não poderia iluminar, podemos dizer que sem ritmo a música não seria perceptível (WAGNER: 2010, p. 31).

É neste sentido que o ritmo é a exteriorização da música, tornando-a perceptível, de modo que o *tempo* da *Tower Clock*, em Londres, atua no mundo como uma manifestação de *ritmo*, talvez um *lento*. Se a música fala da essência, enquanto as demais artes falam da sombra, por conseguinte também a essência do tempo deve ser dita por ela, e aqui paradoxalmente a essência é sombria, longe dos holofotes da pura contemplação.

O que poderia me dizer uma Veneza diurna, iluminada pelo sol, atravessada por coloridos diversos, que aquele sonho musical noturno não pudesse trazer à minha consciência de um modo imediato e infinitamente mais profundo? (WAGNER: 2010, p. 27).

Em termos físicos, a *pulsção* de uma música determina o seu *andamento* que, por sua vez, resulta num *ritmo* determinado. Um *allegro* se distingue de um *adagio* em seu ritmo, e, naturalmente, em sua impressão, como já vimos; mas é importante notar que cada ritmo determina um tipo de vivência do tempo distinta, de modo que não nos é falso dizer que a própria cronologia física do tempo é uma de suas figuras rítmicas, como *allegro* e o *adágio* os são já no nome, como também o *andante*, o *vivace*, e assim por diante. Todo tempo é, de nascença, musical; e o ritmo é tão importante para a música como é o esqueleto para um corpo, e como os pilares são para os templos gregos, o seu sustentáculo⁵⁹.

⁵⁹Se para Schelling o ritmo é “a música na música”, a sua essência, para Wagner ele é o seu elemento mais exterior, que nem por isso deixa de ter a sua importância fundamental. Entretanto, é a “harmonia” o elemento mais interior, e o que, de certa forma, nos permite dizer que a música é anterior à sua expressão temporal. Em verdade é a harmonia dos sons o elemento mais específico da música, “uma mão conciliatória ao mundo desperto dos fenômenos”. WAGNER: 2010, p. 30.

3.7 Beethoven: o intérprete da vontade

As leis exteriores transformam-se para ele [o músico] em leis de ritmo, mediante as quais constrói períodos que se opõem e retornam (...) sempre que esse espírito interno da música, já suficientemente descrito, enfraquece a manifestação que lhe é mais peculiar em proveito dessa ordem arquitetônica das partes rítmicas, nos sentiremos presos unicamente por aquela regularidade exterior e necessariamente diminuiremos nossa expectativa em relação à música, ao nos relacionarmos com ela apenas através daquela regularidade. A música (...) não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas é ela própria enredada na ilusão da aparência das coisas fora de nós. Pois *nesta* música quer-se agora *ver* algo e este algo para ver torna-se o principal, como bem o mostra a ópera, onde o espetáculo, o balé etc. Constituem o elemento mais sedutor e cativante, o que evidencia claramente a degradação da música empregada neste sentido (WAGNER: 2010, p. 37).

O enaltecimento da música de Beethoven não é vão, Wagner está revendo a sua própria concepção musical. Se em seus primeiros trabalhos, o *coro* da *Nona sinfonia* de Beethoven, a *Coral*, é interpretado como o declínio da forma sinfônica como sendo insuficiente para manifestar os mistérios da natureza humana (WAGNER: 1983, p. 285), em *Beethoven*, a partir da filosofia de Schopenhauer, ele modifica sua concepção, considerando a música como o melhor comentário de qualquer evento, capaz de revelar por isso a essência inclusive do drama. Ele constata, em acordo com isso, que não é o sentido das palavras no poema de Schiller o que nos enfeitiça no coro, o seu efeito supremo reside no próprio caráter da voz, na sua musicalidade em servir como melhor voz de si mesma, enquanto espécie humana.

Já não são os pensamentos contidos nos versos de Schiller que agora nos ocupam, mas a sonoridade familiar do canto coral que nos leva a cantar junto e a querer participar, como comunidade, desse serviço divino ideal (...). É evidente que, no que diz respeito à melodia principal, as palavras de

Schiller foram colocadas sob a música de um modo insuficiente e com pouca destreza; pois em si mesma e acompanhada apenas por instrumentos, essa melodia desenvolveu-se, pela primeira vez, diante de nós em toda sua extensão e encheu-nos de uma indescritível emoção de alegria como se entrássemos no paraíso (WAGNER: 2010, p. 67).

Com essa reformulação de seu projeto da *Gesamtkunstwerk*, Wagner dá como *ilusória* a relação entre música e poesia, pois quando se canta acompanhado de uma música, o que apreendemos não é o pensamento poético, mas, quando muito, o que esse pensamento despertou enquanto algo musical, ou que pode vir a se tornar como tal (WAGNER: 2010, p. 70).

Por vários motivos Beethoven talvez devesse ser o mais fiel intérprete da *vontade*. Compôs obras como a sua célebre *Sonata para piano em dó sustenido menor* (1801), mais conhecida como sonata *Luar*, que começa com um adágio (onde o comum seria começar com um allegro); e também a *Apassionata*, a mais sombria e desesperada de todas, cujo segundo movimento é uma dessas coisas pelas quais “a arte justifica o sofrimento da vida”. Mas esta relação talvez se mostre ainda mais evidente, neste contexto, no período de sua avançada surdez. Já praticamente surdo, a partir de seus 37 anos, Beethoven começa a produzir aquelas que talvez sejam as suas obras mais relevantes, o que de certa forma conseguimos explicar a partir do que dissemos até aqui, principalmente sobre a interioridade da experiência musical que, a partir da tese de *Sobre a visão de espíritos*, torna-se mais livre quanto menos é interrompida pela experiência exterior. Da *Sinfonia* n. 5 até a *Nona*, ambas compostas em tom menor. Além disso também atesta o seu mérito, sobretudo pelo julgamento de Wagner, a sua preferência majestosa pela forma-sonata, a mais *interior* de todas⁶⁰. A surdez de Beethoven, embora trágica na sua vida, parece-nos decisiva: foi a partir dela que Beethoven se libertou dos grilhões de todas as relações fenomênicas para submergir no mais profundo inconsciente da música universal.

⁶⁰Além disso, a única ópera de Beethoven, *Fidélio* que estreia várias vezes com fracasso, ainda assim parece ter se tornado mais conhecida pelas suas aberturas. “A partir da grande abertura *Leonore* tornou-se realmente claro como o drama teria sido compreendido por Beethoven”. WAGNER: 2010, p. 72.

Agora, é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza. Agora compreende a floresta, o riacho, os prados, o céu azul, a multidão alegre, o casal apaixonado o canto dos pássaros, o movimento das nuvens, o bramido da tempestade, o enlevo da paz terna e bem-aventurada. E tudo o que ele vê e dá forma é atravessado por essa maravilhosa serenidade que a música adquire somente a partir dele. Até mesmo o lamento, tão intimamente próprio a toda sonoridade, se atenua em um sorriso: o mundo reconquista a inocência da criança. “Hoje estarás comigo no paraíso” - quem não ouviu essa palavra do Redentor ao escutar a *Sinfonia Pastoral*? (WAGNER: 2010, p. 53).

Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse cego? Mas conhecemos o vidente que fica cego: é Tirésias. Conhecido por ser talvez o mais significativo vidente do mito grego, em verdade o era apenas na condição de ter perdido o sentido da visão. Mais do que compensar uma perda, a vidência abre-lhe uma ampla via subterrânea, aquilo que Schopenhauer chama de segunda visão. Tiréias se assemelha a Beethoven, o qual, não podendo mais ser perturbado pelos ruídos da vida, ouve somente as harmonias do seu interior, e é desta caverna profunda que ele fala ao mundo que nada mais tem a lhe dizer, “quem outrora viu Beethoven com os olhos de Tirésias, que maravilha deve ter descoberto: um mundo caminhando entre os homens – o em si do mundo como um homem caminhando” (WAGNER: 2010, p. 53).

Eis que aqui a célebre e paradigmática *alegoria da Caverna*, de Platão, aparece agora na sua versão musicada. Nesta versão, os habitantes da caverna agrilhoados pelas relações aparentes não buscam na origem da luz toda a verdade mas, pelo contrário, ouvem da sombra o som a ecoar no interior da caverna que, à noite, se ilumina em realidade. Afinal, que sentido tem esta alegoria quando o Sol dá lugar à noite? Se durante o dia o filósofo é aquele que vislumbra a realidade sob a luz da verdade, é durante a noite que toda essa luz ganha todo o sentido, e os seus companheiros, descrédulos pelo Sol, buscam na *música* a compreensão que faltava.

CONCLUSÃO

A *metafísica da música* de Schopenhauer de fato, como a leitura de Wagner nos explicita, não tem seu lugar adequado no encadeamento sistemático da exposição da metafísica do belo no livro III de *O mundo como vontade e como representação*, situando-se fora da hierarquia das artes expositivas. Qual seria o seu lugar, então? Na falta de um critério mais objetivo, a música é alocada pelo seu caráter artístico, e não pelo seu *conteúdo* expositivo ou o tipo de relação imitativa que ela tem com o mundo. Se por um lado Wagner radicaliza a sua particularidade e primazia sobre as outras artes, cujo abismo mantém distante o seu parentesco de natureza meramente pragmática (é uma arte como as outras), e assim parece esclarecer ainda mais a consideração metafísica da música e da sua relação com a vontade; por outro lado o impasse metodológico ainda não se resolve, e carecemos de uma maior investigação. Ao propor a tese, confirmada já em certa medida pela estética da poesia, de que o *sublime* é aquela categoria estética que melhor descreve a experiência musical, Wagner nos abre um horizonte novo.

Tomando-se por um caminho diferente, o que aparece como uma sugestão de Wagner pode nos servir como uma chave importante. Ao propor uma hierarquia das artes pensada a partir do grau de nitidez no espelhamento da vontade, isto é, o grau de expressão da *Ideia* representada, Schopenhauer coloca a *tragédia* no topo, como aquele gênero poético que melhor nos apresenta o sofrimento inerente à vida. Por conta da enorme importância do elemento musical na poesia é que sobressai na consideração schopenhaueriana o gênero *lírico*, e das canções populares, em detrimento dos gêneros predominantemente *narrativos*, como o *drama*, a *epopeia* e o *romance*. O gênero lírico é o mais fácil, na medida em que é o único para quem até mesmo os indivíduos não muito eminentes à genialidade podem, por vezes, elevar suas faculdades espirituais acima da sua medida comum, e até produzir uma bela canção; é sobretudo o *estado lírico* provocado por uma bela canção poética o responsável pelo aparecimento de um conflito inédito na série das artes, como vimos, que é o conflito inerente à vida. O que nos aparece como sugestão, assim, é que a partir do estado lírico nos é dada a chave para compreender a essência da tragédia. E para este

contexto, o *coro* trágico é o grande indício: dele emerge um esclarecimento decisivo dos ouvidos ao coração, ainda que sua forma seja julgada obscura e incompreensível aos olhos e à razão.

Recordo-me que em minha primeira infância deleitei-me durante muito tempo com a sonoridade agradável dos versos antes mesmo de fazer a descoberta de que geralmente também continham sentido e pensamentos. Correspondente a isso há, em todas as línguas, também uma simples poesia sonora com quase total ausência de sentido. O sinólogo DAVIS, no prefácio à sua tradução do *Laou-sang-urh* ou *An heir in old age* (Londres 1817), observa que os dramas chineses consistem parcialmente em versos cantados, acrescentando: “o sentido dos mesmos é amiúde obscuro e, conforme a própria declaração dos chineses, o fim de tais versos é antes acariciar os ouvidos, com o que o sentido é desprezado e até mesmo completamente sacrificado em favor da harmonia.” Quem não se recorda aqui dos coros de tantas tragédias gregas tão frequentemente difíceis de decifrar? (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 489).

Ou seja, se por um lado Wagner enfatiza, com o apoio na sua leitura de Schopenhauer, a abismática distância entre a música e as demais artes, incluindo a poesia – uma mera arte conceitual – a partir do sentimento de *simpatia* despertado no ouvinte; por outro lado, temos a partir do *estado lírico* da poesia, que na tragédia é concretizado no *coro*, o mote para pensar a conexão entre as artes. A poesia é a intersecção entre as *artes visuais* e a *música*; e para isso, a poesia deve ser considerada também como uma arte musical, a contragosto de Wagner – e, assim, como a própria origem da ópera.

Dessa forma, se por um lado a arte poética ainda representa bem a marca *visual* da contemplação estética, a de ter a expressão de Ideias como finalidade, e neste sentido possui seu lugar adequado e bem delimitado no topo da hierarquia schopenhaueriana; por outro, ela é a transição – que, porém, não é nada precisa – da *metafísica do belo* para a *metafísica da música*, a colocar em risco toda a tranquilidade estética do paraíso do belo, o recreio da existência, em direção a uma experiência bastante distinta e direta, dirigida ao núcleo mais íntimo do

nosso ser. Por isso mesmo “pode-se carecer de artes plásticas: povos inteiros, por exemplo os maometanos, existem sem elas: mas povo algum existe sem música e poesia” (SCHOPENHAUER: 1942, Bd. 2, p. 484).

Günter Zöllner parece especialmente atento a esse problema no pensamento do filósofo:

Digno de nota nessa identificação do objeto específico da mímese musical é que a distinção da música com relação às outras artes não se realiza por meio do recurso à distinção central entre mundo como representação e mundo como vontade. Com isto Schopenhauer leva em conta a circunstância de que talvez não apenas o mundo como representação, mas também, de modo pleno, o mundo como vontade pode ser objeto da exposição imitativa por meio das outras artes – principalmente quando, a saber, a imitação artística no âmbito das Ideias se refere à conflituosidade, determinada pela vontade, do acontecimento do mundo, tal como ocorre, de maneira paradigmática, na tragédia (ZÖLLNER: 2010, p. 72).

Não nos parece inócuo o problema que se acaba de nos apresentar: se a tragédia também é uma arte que visa a apresentação de *Ideia*, neste caso seria a *Ideia de vontade*? Antes que caiamos num jogo desnecessário de linguagem, lembremos que Ideias são a vontade tornada objeto, imagem, conservando-a, porém, em sua essência; ademais, o paradoxo essencial entre essência e aparência é, também ele, constitutivo da *vontade* como contradição. Antes de resolver este dualismo bastante particular de filosofia, Schopenhauer parece pretender frisá-lo como presente no mundo nas suas mais variadas manifestações.

Seguindo Zöllner, para quem “a dupla tarefa da filosofia da música é a de distinguir especificamente a música em relação a todas as outras artes sem descuidar do caráter fundamentalmente imitativo destas”, então a seguinte tese poderia ser investigada: a tragédia como o gênero artístico que sintetiza a arte dos *sons* e a a das *imagens*. Para tanto, Friedrich Nietzsche parece ser, finalmente, a referência mais apropriada, como um grande epifenômeno da discussão, sobretudo seu escrito de estreia *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, de 1872 (cujo subtítulo fora posteriormente alterado para

Helenismo ou Pessimismo) e seus escritos contemporâneos. Este, que inicialmente se pretendia um diálogo com as ideias de Wagner inspirado no *Beethoven-Schrift* (NIETZSCHE: 1993, p. 25), torna-se uma importante crítica às ideias de Schopenhauer e Wagner, que já de saída encontra neste e noutros escritos a discussão acerca dessa problemática, que pretendemos traçar futuramente.

Sobre esse reconhecimento [da música como uma arte cuja origem é diversa de todas as demais], o mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa em um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *Beethoven* estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errônea, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras da arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*. Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico; pois só então julguei dominar a magia requerida para, mais além da fraseologia de nossa estética usual, poder colocar-me de maneira viva e concreta o problema primordial da tragédia [...]. Poderíamos talvez tocar nesse problema primordial com a seguinte pergunta: que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisíaco, entram lado a lado em atividade? Ou de uma forma mais sucinta: como se comporta a música para com a imagem e o conceito? (NIETZSCHE: 1993, p. 98, inserção nossa).

Compreender em que sentido Beethoven é o músico da vontade é uma tarefa filosófica, tórica e conceitual, acerca de algo que foge à reflexão. A filosofia da música fica evidente no momento em que nos perguntamos: como é possível dizer o *indizível*? e como abordar de

forma descontínua aquilo que é em essência contínuo? A rigor, é a vivência musical que nos permite colocar a questão sobre a essência e o fundamento do mundo e da vida, que nos permite pressupor um isomorfismo entre música e mundo, para que então possamos questionar sobre a sua possibilidade. Esta questão metafísica que também leva à questão ontológica fundamental poderia muito bem ser formulada desse modo: “Dado que somos, como dizemos o que somos?” Nesse sentido, se a música é a linguagem direta do em si, que permite que pensemos o paradoxo do isomorfismo, num ponto em que a verdadeira filosofia só pode ser a que pensa a música, então essa seria também uma “filosofia primeira”, em um sentido apropriado do que diz Aristóteles, porém sem divergir em essência: o saber que estuda o ser enquanto ser. A filosofia da música é também uma ontologia.

Desse modo, é correto afirmar que a metafísica (da pergunta pela origem) não passa de um devaneio tolo que não leva a lugar algum. De fato, essa pergunta pressupõe nossa estrutura cognitiva e, nesse sentido, jamais alcança uma resposta satisfatória. Ora, supor que os objetos de nossa apreensão intelectual existem apenas na medida em que os representamos, ou, em outras palavras, supor que conseguimos descrever a sua realidade mesma a partir de nossa estrutura cognitiva contingente, consiste em nada além do que Schopenhauer chama de *egoísmo teórico*. Se a filosofia é, conforme a concepção de Schopenhauer,

a correta e plena repetição e expressão da essência do mundo em conceitos os mais universais, pois somente nestes é possível um panorama amplo e aplicável de toda aquela essência; então (...) supondo-se que tenhamos sucesso em dar uma explicação perfeitamente correta, exata e detalhada da música, portanto uma repetição exaustiva em conceitos daquilo que ela exprime, que isso seria de imediato uma suficiente repetição e explanação do mundo em conceitos, ou algo inteiramente equivalente, portanto seria a verdadeira filosofia (SCHOPENHAUER, 2005, p. 347).

O que é equivalente a dizer que ela é, parodiando Leibniz, “um exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando”. Na impossibilidade de se exprimir a música em conceitos, o que caracteriza a própria metafísica da música como o maior dos

paradoxos, a filosofia parece se conter com o mínimo, e quanto mais se esforça em dizer a música, em todas as suas mais sutis características, com o uso de metáforas e analogias das mais fantasiosas, surpreendentemente ela se transforma em poesia.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução do grego: Giovanni Reale. Tradução do italiano: Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 2ª ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ADORNO, T.W. *Beethoven: Filosofia de la musica*. Trad. Antonio gómes schneekloth y alfredo brotons muños. Madrid: Akal, 2003.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.
- ATTALI, J. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- BARBOZA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. *Infinidade subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- _____. *Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo*. Coleção Logos. São Paulo: Moderna, 1997.
- _____. *Schopenhauer*. Coleção passo a passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.
- BAREMBOIM, D. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARROS, F. M. *Música epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs*. In: Cadernos Nietzsche 30, São Paulo: GEN, 2012.
- BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Vol. I. Vozes: Petrópolis, 1994.
- BRUM, J.T. *O pessimismo e suas vontades; Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BURNETT, H., *O "Beethoven-Schrift": Richard Wagner tórico*. In: Trans/Form/Ação, São Paulo, 32(1): 159-173, 2009.

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

CAMPOS, A. *Música e invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARPEAUX, O.M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DA VINCI, L. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004.

DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Basel: Bärenreiter, 1994.

_____. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig, 1967. Trad. Port. *Estética Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. 3. ed. rev. e acrescida dos textos e comentários. São Paulo: M. Fontes, 2007.

_____. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O mundo ou O tratado da luz e O homem*. Trad. César A. Battisti e Marisa C.O.F. Donatelli. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009 (Col. Multilíngues de Filosofia, Série A, Cartesiana II).

DIAS, R.M. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005 (Coleção Sendas & Veredas).

DROIT, R.P. (Org.). *Présences de Schopenhauer*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1989.

DUARTE, R.; SAFATLE, V. (Org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.

DURANT, W. *A filosofia de Schopenhauer*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

ESPINOSA. *Pensamentos metafísicos e Ética*. Tradução de Marilena de Souza Chauí, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões, 3º ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. Apresentação, seleção e tradução de Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, J.W. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas, 2005.

HANSLICK, E. *Do belo musical*. ed. Portuguesa, trad. A Mourão. Lisboa: Edições 70, 1994.

HARDY, G.H. *Em defesa de um matemático*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o sistema das artes*. 2ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HOFFMANN, E.T.A. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

HÜBSCHER, A. *Schopenhauer und Wagner*, Jb (37) 1956,

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2a. ed. Tradução de Valério Roldhen e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rodhen e Udo Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KOSSLER, M. [Hrsg.]: *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Bd. 10. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

LEIBNIZ, G.W. *Le principes de la philosophie ou la Monadologie*. In: Philosophische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Hans Heinz Holz. Darmstadt. Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1965.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979, p. 522-523.

MAGEE, B. *The Tristan Chord. Wagner and Philosophy*. New York: Metropolitan Books, 2002.

_____. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin, 2001.

_____. *The philosophy of Schopenhauer*. New York: Oxford University Press, 1997

MAIA, M. *A Outra Face do Nada: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Schopenhauer*. Petrópolis: Vozes, 1991.

MANN, T. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Tradução para o espanhol de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

MARINHEIRO, C. S. “Qual a razão de eu, Schopenhauer, continuar leal a Mozart e Rossini?” *Tentativa de uma explicação. A estética musical de Schopenhauer como solução à dicotomia dos Enciclopedistas franceses Rameau e Rousseau*. Revista *etic@*, v. 11, n. 2, p. 273-283, julho de 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/26262>

MARQUES, U.R.A. (org). *Kant e a música*. 01. ed. São Paulo: Barcarolla, 2010.

MICHAELIS, C.F. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Hg. L. Schmidt. Chemnitz: Schröder, 1997.

_____. *Ueber das Idealische der Tonkunst*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, N. 29, p. 449-452 (13.04.1808).

MOOS, P. *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann: Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*. Stuttgart: Deutscher Verlags-Anstalt, 1922.

NIETZSCHE, F.W. *A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã*. In: “Cinco prefácios para cinco livros não escritos” (Tradução de Pedro Süsskind). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *A visão dionisíaca do mundo: e outros textos da juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Correspondência com Wagner*. 2. in: *Filosofia & ensaios*, ed Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras,

1993.

PAUL, J. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner, 1990.

PERNIN, M.J. *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar, Editora, 1974., p. 244-5.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria H. da R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Banquete*. Trad. José C. de Souza. In: Pessanha, J. A. M. (seleção): *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os pensadores).

_____. *Fedro*. 2ª ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

PHILONENKO, A. *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie*. 2ª ed. Paris: Vrin, 1999.

PINZANI, A. *How much Schopenhauer is there really in Wagner?*. Revista *etic@*, v. 11, n. 2, p. 211-226, julho de 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/etic/article/view/16772954.2012v11nesp1p211/22999>

RIBEIRO, L. F. *A estética platônica*. Revista *Viso*, nº 1, jan-abr/2007. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_LuisFelipeBRibeiro.pdf

ROSSET, C. *Schopenhauer: philosophe de l'absurde*. Paris: Presses Universitaire de France, 1967.

_____. *Écrits sur Schopenhauer*. Colletion Perspectives Critiques. Paris: Presses Universitaire de France, 2001

ROUSSEAU, J.J. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne, 1768.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. L. Santos Machado. São Paulo: Abril, 1973 (Os Pensadores).

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. F. M. L. Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer: e os Anos Mais Selvagens da Filosofia*. Trad. Willian Lagos. São Paulo: Geração editorial, 2011.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001

SCHOPENHAUER, A. *A arte de escrever*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*; hrsg. Von Paul Deussen. Munique: R. Piper, 1942.

_____. *Der handschriftliche Nachlaß*. ed. Arthur Hübscher Munique, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1985, 5 vols.

_____. *El mundo como voluntad y representación*, 2º tomo (complementos); introdução, tradução e notas de Pilar López de Santa María. In: Coleção Clássicos de la cultura; Madri: Editorial Trotta SA, 2005.

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

_____. *La Cuadruple Raiz del Principio de Razón Suficiente*. Tradução para o espanhol de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1950.

_____. *Manuscript Remains*, v. 1 e 2, tradução E. F. J. Payne. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988.

_____. *Metafísica do Amor/ Metafísica da Morte (Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si)*. Trad. de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

_____. *O mundo como vontade e como representação*, 1º tomo; Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Parerga y Paralipómena I, II*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2006.

_____. *Parerga and Paralipomena I, II*. Translated from the German by E. F. J. Payne. New York: Clarendon Press Oxford, 1974.

_____. *Scritti Postumi. I Manoscritti Giovanili (1804-1818)*, volume I. tradução Franco Volpi, editor Sandro Barbera. Milão: Adelphi edizioni S.P.A, 1996.

_____. *Sobre a filosofia e seu método*. In: Parerga und Paralipomena (V. II, T. I). Organização e tradução de: Flamarion Caldeira Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Sobre a Visão e as Cores*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. *The world as will and representation*, 2º tomo. Tradução E.F.J. Payne. Nova York: Dover Publications, 1966.

SLOTERDIJK, P. *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*. Hrsg. v. Peter Weibel, PHILO & PhiloFineArts, Hamburg 2007.

VIDEIRA, M. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Opera und Drama*. In: Dichtungen und Schriften, vol. III-IV. Ed. de Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel, 1983.

WEISCHEDEL, W. *A escada dos fundos da filosofia*. 5. ed. Trad. Edson Dognaldo Gil. São Paulo: Ed. Angra, 2006.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZÖLLER, G. *A música como vontade e representação*. Trad. Mário Videira. In: Cadernos de Filosofia Alemã 16, p. 55-80. São Paulo: FFLCH USP, 2010.

ANEXOS**ANEXO A – *Santa Cecilia* (1516-1517)**

ANEXO B – *Transfiguração* (1518-1520)