UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAIO MANOEL NOCKO

A COMPLEXIDADE DA MÚSICA NA FILOSOFIA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

CURITIBA

2009

CAIO MANOEL NOCKO

A COMPLEXIDADE DA MÚSICA NA FILOSOFIA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Roseane Yampolschi

CURITIBA

2009

Catalogação na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Nocko, Caio Manoel
A complexidade da música na filosofia de Arthur Schopenhauer / Caio Manoel Nocko. – Curitiba, 2008.
92 f.

Orientadora: Profª.Dra. Roseane Yanpolschi
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música. 2. Schopenhauer, Arthur, 1788-1860. 3. Música e filosofia. I. Titulo.

CDD 780.1
CDU 781.1

TERMO DE APROVAÇÃO

CAIO MANOEL NOCKO

A COMPLEXIDADE DA MÚSICA
NA FILOSOFIA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

Dissertação aprovada com louvor como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profª Drª Roseane Yampolschi
Departamento de Artes, UFPR

Profª Drª Maria José Justino
Departamento de Artes, EMBAP

Profª Drª Rosane Cardoso de Araújo
Departamento de Artes, UFPR

Curitiba, 02 de fevereiro de 2009.

À minha mãe, Célia, e ao meu pai, Hélio, dedicados criadores e professores.

Agradecimentos especiais a Ñamandu, por toda a vida; à minha família, pelo apoio; aos meus alunos, colegas e amigos, pela caminhada conjunta e os aprendizados; aos meus professores, em especial à minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Roseane Yampolschi, e ao Prof. Dr. Cléverson Leite Bastos, pelas provocações intelectuais; às demais pessoas especiais que passaram por mim e àquelas que continuam ao meu lado.

Eu, um pesquisador? Oh, não empregueis tal palavra!...
Sou apenas muito pesado, de muitos quilos!
Caio, caio sem descanso,
Para chegar, finalmente, ao fundo!

Friedrich Nietzsche

A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza [...] o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade.

Claude Lévi-Strauss

Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade.

Gaston Bachelard

RESUMO

A metafísica da Música do filósofo do século XIX, Arthur Schopenhauer, revela um possível modelo para uma atual interpretação complexa da arte dos sons. As concepções complementares que Schopenhauer oferece para o entendimento, criação e fruição musical são observadas aqui. Por outro lado, filósofos, sociólogos e outros pesquisadores de áreas afins têm atualmente criticado a possível predominância dos padrões constituintes da ciência tradicional, fundamentados na física, em todos os atuais campos do saber. No entendimento da Música, de modo geral, os mesmos padrões de conhecimento têm prevalecido em instituições acadêmicas, pelo menos desde a segunda metade do século XX. Sobre ele, também se encontra a visão científica tradicional como condutora dos estudos e mesmo da criação e fruição musical. A unilateralidade na concepção da Música, nesse sentido, é criticada nessa dissertação. As possibilidades abertas por Schopenhauer são passíveis de importância e resgate nesse âmbito, pois constituem em pensamento dialógico que vai ao encontro das atuais propostas relacionadas a um modo de pensamento que diz respeito à complexidade. O que essa dissertação efetivamente procura expor é, entre outras coisas, a proximidade entre as propostas atuais, focalizadas no âmbito da Música, e as idéias de Schopenhauer a respeito da arte dos sons. Em seus fundamentos, esse trabalho aponta para a necessidade de compreensão e para as possibilidades abertas por uma visão complexa da Música.

Palavras-chave: Música. Schopenhauer. Metafísica. Complexidade.

ABSTRACT

The metaphysics of the Music of the 19th-philosopher Arthur Schopenhauer discloses a possible model for the present time complex interpretation of the art of sounds. The complementary conceptions that Schopenhauer offers for the understanding, creation and musical enjoyment are observed here. On the other hand, philosophers, sociologists and researches from other fields have currently criticized the possible predominance of the constituent standards of traditional science based on Physics. In Music, it seems that, generally speaking, the same standards of knowledge have been prevalent in academic institutions, at least since the 1950´s. Musical knowledge also reflects traditional scientific vision as conducting the studies and even music creation and enjoyment. The unilateral conception of Music, in this particular, is criticized in this dissertation. And the possibilities opened by Schopenhauer´ ideas deserve to be rescued in this scope, for their dialogic content seem to be close to current theories which take "complexity" as fundamental for their dynamic proposals. In this sense, that which is effectively displayed here is, among other things, the proximity between those current proposals, focused in the scope of Music, and Schopenhauer´s ideas regarding the art of sounds. Primarily, this work points to the possibilities which can be accessible by a point of view in which Music can be understood as a complex art.

Key words: Music. Schopenhauer. Metaphysics. Complexity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09
1 SCHOPENHAUER 12
1.1 FUNDAMENTOS DA CONCEPÇÃO PESSIMISTA DE SCHOPENHAUER E DE SUA FILOSOFIA 13
1.2 AS BASES DA VISÃO DO MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO 17
1.2.1 O Princípio de Razão 22
1.2.2 A teoria dos fenômenos do Mundo como representações da Vontade 23
1.2.3 O papel do corpo como interseção entre o sujeito e o objeto 26
1.2.4 A dualidade de conhecimentos: o racional e o genial 27
2 A MÚSICA EM SCHOPENHAUER 31
2.1 ARTES 33
2.2 A MÚSICA ENTRE OS MUNDOS 37
2.2.1 O espelhamento do mundo na música 39
2.2.2 Conhecimento e linguagem na arte dos sons 44
3 INVESTIGAÇÕES SOBRE A METAFÍSICA DA MÚSICA DE SCHOPENHAUER 51
3.1 A DUALIDADE PRESENTE NO ENTENDIMENTO DA MÚSICA 51
3.1.1 Conhecimentos e ações na criação e percepção musical 53
3.2 A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E MUNDO 62
4 A COMPLEXIDADE NO ENTENDIMENTO DA MÚSICA SUBJACENTE AO MODELO SCHOPENHAUERIANO 66
4.1 FUNDAMENTOS DO PENSAMENTO DA COMPLEXIDADE 67
4.2 O EMOCIONAL COMO BASE PARA AS AÇÕES NA MÚSICA 70
4.3 A IMPORTÂNCIA DO ASPECTO EMOCIONAL NA MÚSICA 75
4.4 AS DIFERENTES POSSIBILIDADES ABERTAS PELO ENTENDIMENTO COMPLEXO DA MÚSICA 77
4.4.1 A música como linguagem complexa 80
CONSIDERAÇÕES FINAIS 84
REFERÊNCIAS 90

INTRODUÇÃO

> Seu [de Jorge Luis Borges] procedimento preferido consiste em esgotar as interpretações de um fato, historiar as diversas formas de um mito, uma lenda, uma metáfora ou doutrina filosófica.
>
> Bella Jozef

A forma pela qual normalmente pensamos e refletimos sobre o mundo em geral atualmente, sobretudo no meio acadêmico, é baseada nos padrões científicos. Esses padrões científicos, por outro lado, se fundamentam nos paradigmas físicos. O modelo físico parece ser mesmo o mais comum, de fato, na atual maneira de conhecer ou conceber o Mundo. Não é o único, contudo. De acordo com diversos autores que têm criticado a unilateralidade da perspectiva físico-científica da ciência tradicional, é preciso tomar consciência da multiplicidade de interpretações possíveis e dos diferentes modos de conhecimento que podem existir, ainda que sejam antagônicos.

O mesmo é possível falar sobre a música, ou seja, que pode possuir diferentes entendimentos? Provavelmente, sim. Há aqueles que acreditam que a música se resume aos seus aspectos físicos. Existem outros que defendem a interação entre componentes físicos e outros não necessariamente físicos ou não, ao menos, da mesma perspectiva. Fato é que o entendimento da música vem sendo, cada vez mais, influenciado pela ideia unilateral de que a música é algo apenas físico ou que pode ser concebido apenas no âmbito da ciência tradicional. É o que se vê nos currículos de música atuais, por exemplo. Na grande maioria deles o entendimento e mesmo a divisão de disciplinas enfoca muito mais (ou somente) algumas facetas físicas da música. Trabalhar tal aspecto não é, de maneira alguma, errado. Pelo contrário, o entendimento e a aprendizagem nesse âmbito – científico tradicional – é necessário. Fica, contudo, a pergunta: não há nada mais a observar, em relação à música, além dos aspectos determinados pela perspectiva da ciência tradicional?

O filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) observou algo além dessa perspectiva. Em sua metafísica da música, o filósofo descreve a dualidade física/ metafísica da arte dos sons. E essa metafísica da música é o principal objeto de estudo desta dissertação. A intenção aqui é partir do pensamento de Schopenhauer e aprofundá-lo, também buscando algumas aproximações e cruzamentos das

perspectivas schopenhauerianas com a de outros autores que tratam de algo semelhante, além de abordar as possíveis implicações de uma forma integrada de pensar e compreender a música. Tudo isso tendo em foco sempre o aspecto da dualidade entre o fenômeno, o físico, e a coisa-em-si, o metafísico, na teoria de Schopenhauer e a partir dela.

Para Schopenhauer o mais importante na Música é sua relação metafísica. Mais do que o fenômeno físico da Música, o que Schopenhauer quer destacar é a conexão da Música diretamente com a Vontade, a coisa-em-si. E é essa ideia do filósofo, em todos os seus termos, que é interessante resgatar porque atualmente pouco se toca na questão da essência, do conteúdo ou da metafísica da Música, estando o estudo e mesmo o entendimento de senso comum da Música restritos ao fenômeno (sonoro) – principal fonte da ciência tradicional, como o próprio Schopenhauer afirma.

A relevância dessa aproximação do pensamento schopenhaueriano com a atual forma de se conceber a Música existe também na medida em que se pode pensar uma fusão de ambas as formas de entendimento. Na filosofia de Schopenhauer Representação e Vontade não se anulam, mas antes são *dois lados da mesma moeda*. Daí que o físico e o metafísico da Música ou a integração de diferentes pontos de vista que essa dualidade representa, também não se eliminam, mas podem ser complementares na compreensão da arte dos sons, como será visto.

Os *complementares* estão sendo resgatados atualmente por linhas filosóficas e científicas que pregam a integração dos conhecimentos e entendimentos não-excludentes ou mesmo das visões diferentes geradas por perspectivas diversas. Destaca-se, neste campo, o pensamento de Edgar Morin, que trabalha com a ideia da complexidade. É possível que o pensamento de Schopenhauer tenha grande relevância em relação a esta nova perspectiva que vem surgindo. Por isso, tal possível relação entre Morin e Schopenhauer, no que tange a um entendimento mais abrangente do Mundo e particularmente da Música, será pesquisada aqui, como um dos aspectos principais de análise.

Dois pontos, portanto, servirão de base para a investigação aqui produzida: a filosofia em si de Schopenhauer a respeito da arte dos sons, sobretudo sua ideia metafísica da Música; e a integração de diversas concepções ou entendimentos sobre a Música, proporcionada pelo ponto de vista de Schopenhauer e indo ao

encontro de linhas de estudo que partem da perspectiva da complexidade, sobretudo o pensamento de Edgar Morin.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o objetivo principal deste estudo não é de realizar especulações filosóficas acerca da Música no âmbito da filosofia schopenhaueriana, mas principalmente de expor pontos de relevância na própria teoria metafísica da música do filósofo e propor o resgate de um possível modelo subjacente ao pensamento de Schopenhauer no âmbito do que atualmente está sendo proposto pelos pensamentos da complexidade, sistêmico etc.

Para tanto, parte-se, no primeiro capítulo, da contextualização referente ao filósofo em si e à sua obra, algo que não poderia faltar em um estudo relacionado ao pensamento da complexidade. As origens familiares, culturais, sociais etc. certamente fundamentam a teoria schopenhaueriana e por isso são aqui abordadas. Além disso, ainda que o foco deste estudo seja o pensamento do filósofo a respeito da Música, é preciso contextualizar a arte dos sons dentro do conjunto de ideias de Schopenhauer.

A filosofia de Schopenhauer aplicada às artes e à Música, especificamente, tem lugar no segundo capítulo, mas ainda em âmbito restrito. A metafísica da Música é exposta nesse momento, portanto, e o estudo fica focado na fundamentação e nas relações dentro da própria concepção schopenhaueriana da arte dos sons.

No terceiro capítulo, as ideias schopenhauerianas são aprofundadas, sofrem confrontações entre si e são examinadas de modo mais crítico para que, no capítulo seguinte, o modelo de entendimento schopenhaueriano para a música esteja claro e receba uma interpretação atual, relacionada à concepção complexa da Música que se pretende expor. A questão do conhecimento na própria Música e a partir dela recebem destaque em ambos os capítulos, do mesmo modo que as questões das dualidades entre razão e emoção, Música e Mundo e pensamento empírico e mitológico no âmbito das ações de criação e fruição musical. No quarto capítulo a relação entre o modelo schopenhaueriano para o entendimento da Música é conectada aos principais pontos relacionados ao pensamento complexo, o que resulta em constatações a respeito da possibilidade do entendimento e do estudo da Música dentro do âmbito do atual pensamento da complexidade.

1 SCHOPENHAUER

Para Ilya Prigogine, que é integrante do grupo de filósofos, cientistas e pesquisadores em geral que defendem a perspectiva do pensamento complexo ou sistêmico, “só se pode compreender um sistema complexo referindo-se à sua história e ao seu percurso.” (*apud* MORIN, 2005a, p. 332). Tendo isso em mente, tem lugar neste capítulo uma pequena e breve caracterização do contexto do pensamento schopenhaueriano, tanto o dos laços familiares, como o histórico-cultural que o cercou e influenciou. O próprio filósofo refere-se a essa questão, afirmando que “a sólida base de nossa visão do mundo e também o grau e sua profundidade são formados na infância. Essa visão é depois elaborada e aperfeiçoada, mas, na essência, não se altera” (*apud* YALOM, 2006, p. 46), ou seja, a compreensão das raízes da *visão do mundo, formada na infância,* é mister para o entendimento da interpretação e das concepções que se consolidarão mais tarde.

Ao mesmo tempo, é tradicional da bibliografia a respeito do filósofo que se introduza o contexto antes da teoria propriamente dita. A maioria dos livros a respeito da teoria schopenhaueriana, nos mais variados motes, é introduzida pela contextualização do pensamento do filósofo. É fato que o contexto explica e mesmo abre espaço para ampliar os horizontes de interpretação. Essa também é a intenção aqui. Ademais, as bases teóricas do pensamento filosófico de Schopenhauer sobre o mundo como Vontade e também representação são expostas no presente capítulo, servindo de apoio para os capítulos seguintes, sobretudo o subsequente, que trata particularmente da metafísica do belo e da música.

Além da contextualização em si, que busca oferecer maiores possibilidades para a interpretação do filósofo e de sua filosofia, a primeira parte deste capítulo aborda as raízes da visão pessimista que se tem de Schopenhauer e de sua filosofia. Esse ponto está relacionado com a proposta de uma complementar perspectiva *otimista* de interpretação de Schopenhauer, que será abordada nos capítulos finais desta dissertação.

De início, cabe tratar do contexto histórico e as relações familiares que podem ter influenciado Schopenhauer como homem em geral e enquanto filósofo. O pessimismo do filósofo também tem raízes no âmbito da família, por isso esse aspecto será observado aqui.

1.1. FUNDAMENTOS DA CONCEPÇÃO PESSIMISTA DE SCHOPENHAUER E DE SUA FILOSOFIA

Arthur Schopenhauer (1788-1860) nasceu em Danzig, na época uma cidade-estado independente[1], que posteriormente foi parte da Alemanha e hoje é a cidade de Gdansk, na Polônia. Schopenhauer era filho de um casamento por conveniência. Heinrich, o pai, era consideravelmente mais velho que a mãe, Johanna Schopenhauer. Essas informações são relevantes para a compreensão da perspectiva pessimista assumida por Arthur Schopenhauer na vida em geral e na filosofia, porque o convívio entre os membros da família nunca foi bom, conforme atestam os biógrafos (SAFRANSKI, 1991; YALOM, 2006). As relações familiares problemáticas constituíram motivos que refletirão na formação da personalidade do filósofo e que, por extensão, influenciarão seu modo de compreender o mundo e sua maneira de pensar.

A infância de Schopenhauer também foi o momento em que o filósofo iniciou o estudo da música. Ele também estudou música durante o período em que frequentou a escola para o comércio[2], na adolescência, chegando mesmo a ter um bom domínio do instrumento a que se dedicou, a flauta, tocando diariamente por toda a vida.

Uma viagem que a família realizou na adolescência de Arthur, com o intuito de que o jovem se interesse pelo comércio, ao contrário do que o pai gostaria, foi também um dos marcos influenciadores na vida e pensamento filosófico de Schopenhauer. Arthur Schopenhauer até então tinha tudo a seu dispor e acabou, na viagem, deparando-se com miséria, sofrimento, entre outras situações: “Aos 17 anos, sem educação escolar, entendi a miséria do mundo, como Buda em sua juventude ao ver a doença, a dor, a velhice, a morte” (*apud* YALOM, 2006, p. 92).

Nas grandes cidades visitadas, os olhos de Schopenhauer se voltam para a referida “miséria do mundo”, ao invés das belezas grandiosas, como desejava o pai. É em relação a esses momentos que mais tarde escreverá que, aos dezesseis anos,

---

[1] A cidade de Schopenhauer foi, na época da infância do filósofo, anexada ao reino prussiano por alguns anos (SAFRANSKI, 1991), o que refletiu na Família Schopenhauer, que teve que mudar-se.

[2] Quando jovem, Arthur chegou a estudar comércio, conforme uma promessa feita ao pai (WEISSMANN, 1980; YALOM, 2006).

sentiu-se assaltado pelo sofrimento, compreendendo que o mundo não poderia ser obra de um Deus misericordioso (WEISSMANN, 1980).

Algum tempo depois da viagem e da morte de seu pai, Schopenhauer definitivamente se afastou do comércio e se entregou à filosofia[3], defendendo, em 1813, sua tese de doutorado com *A quádrupla raiz do princípio de razão suficiente* (WEISSMANN, 1980; YALOM, 2006). Nessa tese já são encontradas as bases da filosofia de Schopenhauer, que serão desenvolvidas mais profunda e amplamente na obra terminada em 1818: *O Mundo como Vontade e como representação*.

No que se refere ao entendimento pessimista de Schopenhauer, a definição do filósofo conforme Marc Jimenez é marcante: "Anticartesiano, anti-hegeliano, hostil ao cristianismo, rebelde às noções de progresso, de humanidade, de história, misantropo e iconoclasta, Schopenhauer é platônico." (1999, p. 248). Ele define Arthur Schopenhauer já apontando o resgate de Platão presente no filósofo do século XIX. Antes, porém, como se tornou comum em relação à descrição de Schopenhauer, Jimenez estabelece as oposições, tidas, em geral, como negatividades, contribuindo para a concepção pessimista da filosofia schopenhaueriana e do próprio filósofo.

Sobre a mesma questão, contudo, Friedrich Nietzsche (1844-1900), que leu e foi influenciado pelas ideias schopenhauerianas, indagou:

> [...] e é bom lembrar que Schopenhauer ainda que fosse pessimista, era antes de mais nada: flautista... Tocava todos os dias, depois do jantar, se consultarmos a seu respeito o seu biógrafo. E então perguntamo-nos: um pessimista, um renegador de Deus e do mundo, que se detém frente à moral e toca flauta à moral '*laede neminem'* é, tal pessoa, pessimista? (NIETZSCHE, 2001, p. 99-100).

Assim Nietzsche coloca *em cheque* a denominação de pessimista atribuída a Schopenhauer ou, antes, procura mostrar o caráter complexo do filósofo, enfatizando, primeiro, que, ao mesmo tempo em que é denominado pessimista, Schopenhauer é um músico dedicado, algo que, para Nietzsche, vai se contrapor ao pessimismo. Em seguida, levando adiante tal constatação, apresenta a dúvida: será que um flautista pode, em algum momento, ser descrito como um pessimista? Ou, talvez, do modo contrário: por que um verdadeiro pessimista tocaria flauta? É

[3] É interessante o fato de Schopenhauer matricular-se em Medicina, embora a ideia desde sempre fosse a Filosofia. Nesse caso, pretende direcionar os conhecimentos médicos à Filosofia, mas acaba restringindo-se apenas a essa última depois de algum tempo (WEISSMANN, 1980).

possível, portanto, que mais do que responder à questão, o que Nietzsche quer é expô-la, procurando mesmo evidenciar a postura ou mesmo a natureza complexa que Schopenhauer apresenta, sendo percebido, por sua filosofia, como pessimista, ao mesmo tempo em que, em sua vida, apresenta algo tão difícil de ser compreendido como *prática pessimista* quanto tocar flauta todos os dias. Obviamente que outros motes estão envolvidos na interrogação nietzscheana, dentre os quais a própria compreensão ou posição moral de quem assume tais atitudes, a saber, de "renegador de Deus e do mundo, que se detém frente à moral" (2001, p. 99-100).

Ademais, a própria mãe de Schopenhauer usa o adjetivo para considerar o filho: "Teu pessimismo pesa como o chumbo em minha alma e deita a perder todo o meu bom humor" (SCHOPENHAUER, J. *apud* WEISSMANN, 1980, p. 46). Embora as cartas entre ambos fossem, em geral, em tom ofensivo, a mãe, em algumas ocasiões, exporá a dualidade característica de Arthur, como quando lhe diz: "Tu não és má pessoa. [...] Conheço a tua índole e bem sei que poucas pessoas existem melhores do que tu. Todavia, és aborrecido, insuportável, razão porque julgo cada vez mais difícil viver contigo" (1980, p. 44).

O fato, portanto, é que é comum ligar a atribuição de pessimista ao filósofo. E ao que tudo indica e como Jimenez revela, é a constante crítica a outros filósofos e mesmo aos homens em geral[4], bem como a própria maneira de entendimento da vida como algo desagradável, que fazem de Schopenhauer um pessimista, ao menos *por fora*.

É importante, contudo, entender que tal pessimismo teve seus motivos, em parte em relação à própria família e ao caráter que Arthur foi formando desde criança. De acordo com Yalom,

> [...] havia algo original, inseparável e obstinado no temperamento dele que, desde criança, provocava reações em Johanna e em outras pessoas. Arthur não costumava suscitar reações carinhosas, generosas e alegres. Quase todo mundo reagia de forma crítica e defensiva. (YALOM, 2006, p. 166).

---

[4] Diversas vezes Schopenhauer irá procurar se ver diferenciado dos demais, como quando escreve: "Quase todo contato com os homens é uma contaminação, uma violação. Chegamos a um mundo habitado por uma classe de criaturas lastimáveis à qual não pertencemos. Devemos estimar e honrar os poucos que são melhores, nascemos para instruir o resto, não para nos associarmos a eles." (*apud* YALOM, 2006, p. 202).

O próprio Schopenhauer também explicou algumas vezes sua relação com os acontecimentos e com as pessoas, como quando afirma:

> Herdei de meu pai a ansiedade que abomino e combato com todas as forças. [...] quando jovem, me torturava com doenças imaginárias. [...] saí de Nápoles por medo da varíola e de Berlim por medo da cólera. [...] em Manheim, senti um medo enorme, sem qualquer motivo concreto. [...] durante anos tive medo de cometer um crime. [...] sinto uma ansiedade que me faz ver perigos onde não há e isso só aumenta qualquer aborrecimento e faz com que eu tenha enorme dificuldade em me comunicar com as pessoas. (SCHOPENHAUER *apud* YALOM, 2006, p. 264).

É interessante observar, desse modo, como o pessimismo está presente no contexto de Schopenhauer. Essa *maneira de olhar* do filósofo foi claramente influenciada pelo contexto familiar, histórico-cultural e social.

Por outro lado, Nietzsche, entre outros, já apontara para uma dualidade presente em Schopenhauer, como visto, o que será resgatado nos capítulos finais desta dissertação, quando será verificado que, pela metafísica do belo e da música, especificamente, há uma complementar força passível de ser entendida como *otimista*. A interpretação que Weissmann (1980) também aponta para a dualidade de pessimismo e otimismo acontecendo com *verdadeira simbiose* em Schopenhauer. Para ele,

> assim como certas aves que baixam sobre o gado para se nutrir de parasitas, prestando-lhes um benefício de que se pagam pela refeição feita, Schopenhauer também se banqueteia nas dores do mundo, descendo sobre as misérias da vida à maneira dos vulturídeos que descem sobre a carniça e depois empreendem voo, fazendo a digestão a uma extrema altura, onde se oxigenam. (WEISSMANN, 1980, p. 77).

Ainda no âmbito da contextualização, segue uma breve descrição dos princípios mais gerais da teoria schopenhaueriana a respeito do Mundo como Vontade e como representação.

1.2. AS BASES DA VISÃO DO MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO

A visão filosófica schopenhaueriana se apoiava em três pilares filosóficos: Platão, Kant e a filosofia vedanta, da Índia antiga (SCHOPENHAUER, 2005). É interessante observar que a filosofia vedanta e toda a cultura indiana e hindu estavam sendo redescobertas no ocidente principalmente porque a Índia estava sob o poder da Inglaterra. Schopenhauer não ficou indiferente a essa nova possibilidade, afirmando o seguinte sobre a importância que do pensamento dos Vedas poderia vir a ter: "é a grande vantagem que este século ainda jovem tem a mostrar aos anteriores, pois penso que a influência da literatura sânscrita não será menos impactante que o renascimento da literatura grega no século XV." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 23). As influências do modelo de pensamento arraigado nos antigos Vedas, foram marcantes para Schopenhauer, contribuindo para que seu olhar se abrisse para questões ou perspectivas não abordadas na tradição ocidental da filosofia ou, antes, tratadas de maneiras diversas.

Na Índia, uma explicação não exclui outras explicações contrárias – eis um ditado indiano. Esse ditado não só representa bem a *união* de perspectivas opostas ou diferentes pontos de vista sob o mesmo mote[5], como também ajuda a começar a compreender a influência que Schopenhauer teve dos Vedas, por meio dos Upanishads[6]. *Os Upanishads* são textos, segundo Tinoco (1992), filosóficos, esotéricos e inicialmente secretos que, juntamente com os Araniakas[7], formam o Vedanta.

Depois de *A Quádrupla Raiz do Princípio de Razão Suficiente* – quando se aprofundou nas questões ontológicas e epistemológicas envolvendo o princípio de razão e, portanto, esse fundamento como base do conhecimento – Schopenhauer se voltou para outro lado, chegando ao problema que Safranski resume assim:

---

[5] Weissmann (1980, p. 55) afirma: "O estudante [Schopenhauer] aceita sem a menor restrição o caráter relativo e condicional de todo o saber humano. Endossa, com satisfação profundamente curiosa, 'a ciência dos limites da razão' [...] É a incognoscibilidade do mundo, a realidade a se derreter ante a análise daquela cabeça genial."

[6] Tinoco dá três significados para a palavra 'Upanishad': o primeiro se refere à junção de palavras sânscritas que significarão algo como 'sentar-se junto ao mestre humildemente'; o segundo diz respeito à transformação espiritual ocasionada pela leitura dos textos, no sentido de 'destruição do ego'; e, por fim, se considerada a partir do verbo 'Upasad', denotaria 'retiro espiritual'. Portanto, significações diversas, mas, ao mesmo tempo, próximas, em essência.

[7] Textos possivelmente compilados por meditadores que viviam em florestas e, por isso, também conhecidos como "os textos da floresta" (TINOCO, 1992, p. 36).

> Como é possível falar sobre esta vontade vivenciada interiormente e afirmar que é idêntica com a totalidade do mundo, se prescindimos de um pensamento analítico e objetivante (segundo o princípio de razão)? É evidente que Schopenhauer não pode procurar ajuda dos sistemas de identidade de Fichte, Schelling e Hegel para encontrar uma formulação. Todos eles estabelecem o ponto de unificação no sujeito pensante, não no volitivo[8]. (SAFRANSKI, 1991, p. 279, tradução minha).

A filosofia vedanta (que significa 'fim do Veda') vai ser o apoio sobre o qual Schopenhauer baseará seus escritos desenvolvidos a partir de então (1814) e principalmente em *O Mundo como Vontade e como Representação.* Nesse livro, o mais importante da sua filosofia, realiza a união entre a concepção tradicional apoiada na racionalidade e a sua contribuição inovadora, relacionada aos Vedas, que enfatiza que a Vontade é a essência de tudo. A importância da influência oriental no pensamento schopenhaueriano é grande e profunda, portanto, afetando diretamente a essência do modo de pensar do filósofo.

Nos anos seguintes, de 1815 a 1817, enquanto escreveu apontamentos e estruturou sua obra principal, o filósofo de Danzig procurou conectar suas ideias[9] às contidas no pensamento védico (SAFRANSKI, 1991). Nesse sentido, a respeito da vontade como essência de todas as coisas e da prisão do homem ao princípio de razão, como quer Schopenhauer, um poema indiano de Kabir (*apud* TINOCO, 1992, p. 97) parece valer: "Em cada morada a luz brilha; é você que, estando cego, não a vê. Quando, pelo impacto de olhar e olhar, você por fim consegue discerni-la, os véus deste mundo caem em fragmentos". A comparação deste trecho com o seguinte, escrito por Schopenhauer entre os apontamentos de 1814, claramente demonstra a busca de fundamentos nos escritos dos antigos Vedas:

> O ser humano... é presa da ilusão e esta ilusão é tão real como a vida, como o mundo dos sentidos mesmo, porque é uma só coisa com ele [o véu de Maia] (A Maia dos Hindus): todos nossos desejos e paixões se fundam nele e são a sua expressão de vida, do mesmo modo que a vida é

---

[8] "¿cómo resulta posible hablar sobre esta voluntad vivenciada interiormente y afirmar que es idéntica con la totalidad del mundo, si prescindimos de un pensamiento analítico y objetivante (según el principio de razón)? Es evidente que Schopenhauer no puede recabar ayuda de los sistemas de la identidad de Fichte, Schelling y Hegel para encontrar una formulación. Todos ellos establecen el punto de unificación en el sujeto pensante, no en el volente."

[9] Embora nos apontamentos e mesmo em *O Mundo...* não estejam explícitas muitas citações do vedanta, é clara e sabida, assim como afirmada pelo próprio filósofo (2005, p. 23) a influência direta do pensamento védico em sua filosofia e nesta obra, particularmente (SAFRANSKI, 1991, p. 282).

> expressão da ilusão[10] (SCHOPENHAUER *apud* SAFRANSKI, 1991, p. 282, tradução minha).

Em relação ao conhecimento estético proposto por Schopenhauer, como será visto, a filosofia Vedanta também serviu como fundamento. De acordo com os Vedas, a Vontade tanto pode se relacionar à Brahma[11] (SAFRANSKI, 1991) como o conhecimento desse *pleno* é possível pela superação da individualidade, das particularidades (TINOCO, 1992). Da mesma forma Schopenhauer enfatizará, como será abordado no próximo capítulo, a capacidade de experiência de conhecimento intuitivo das Ideias e da Vontade, por contemplação estética, libertando-se da individualidade. É nesse sentido que a Arte e sobretudo a Música vai ser, na filosofia schopenhaueriana, uma "forma privilegiada de conhecimento" (BARBOZA, 2003, p. 18); "modo de consideração das coisas independente do princípio de razão [...] o conhecimento mais profundo e verdadeiro da essência propriamente dita do mundo." (SCHOPENHAUER *apud* BARBOZA, 2003, p. 15).

A filosofia e o caráter de Schopenhauer estão, portanto, repletos de relações e fundamentos nos ensinos védicos, principalmente no que diz respeito à Vontade – Brahma, o pleno. E é na metafísica schopenhaueriana que a filosofia vedanta deixará sua maior marca dentre as ideias sobre as quais o filósofo teorizou, como será visto. Posteriormente, a respeito da influência de tais escritos e conhecimentos em sua vida, Schopenhauer dirá:

> [Nos *Upanishads*] tudo transpira o ar da Índia e de uma existência originária próxima a natureza. E como limpa o espírito de todos os prejuízos judaicos incutidos desde a infância e dessa filosofia escravizada por eles! É a leitura mais remunerativa e edificante [...] que alguém pode fazer do mundo: foi o consolo da minha vida e o será de minha morte[12] (SCHOPENHAUER *apud* SAFRANSKI, 1991, p. 280, tradução minha).

---

[10] "El ser humano... es presa de la ilusión y esta ilusión es tan real como la vida, como el mismo mundo de los sentidos, puesto que es una sola cosa con él (la Maya de los hindúes): todos nuestros deseos y pasiones se fundan en ella y son a su vez expresión de la vida, del mismo modo que la vida es expresión de la ilusión."

[11] Entidade divina do hinduísmo que representa o princípio criador e forma uma "trindade" com Vishnu e Shiva (TINOCO, 1992).

[12] "(…) todo respira el aire de la India y de una existencia originaria próxima a la naturaleza. Y, ¡cómo se limpia el espíritu de todos los prejuicios judaicos inculcados desde la infancia y de toda esa filosofía esclavizada por ellos! Es la lectura más remunerativa y edificante (…) que uno puede hacer en el mundo: fue el consuelo de mi vida y lo será de mi muerte".

Ademais, Immanuel Kant (1724-1804), filósofo da segunda metade do século XVIII, foi fonte de conhecimento e inspiração para Schopenhauer, também. Quando Schopenhauer nasceu (1788), Kant estava entre seus escritos críticos: primeiramente, em 1781, a *Crítica da Razão Pura*, seguida pela *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade de Julgar*, 1788 e 1790 respectivamente.

É fato que a filosofia de Schopenhauer, assim como a grande maioria das filosofias após Kant (até então), não poderia ter surgido de outro lugar que não das obras de Kant, dada a magnitude e a profundidade da obra. E, apesar de fazer críticas a algumas passagens e ideias kantianas, Schopenhauer assenta suas teorias principalmente sobre os fundamentos herdados desse filósofo. Possui, além de tudo, uma profunda admiração pelo autor das tão famosas críticas, afirmando que só com o passar do tempo poderá ser testemunhada a importância da teoria kantiana, porque o próprio futuro estará erigido sobre as ideias do filósofo (SCHOPENHAUER, 2005).

Schopenhauer parte da filosofia kantiana como origem de sua teoria, mas modifica alguns pontos ao partir dela. A principal mudança diz respeito à questão do entendimento e da sensibilidade. Para Kant o mundo espaço-temporal é ideal, construído pela mente (YOUNG, 2005). E isso porque, entre outras coisas, para ele o "espaço e o tempo [...] são formas *a priori* da receptividade do conhecimento, ou sensibilidade, para o entendimento, que [...] é definido como espontaneidade do conhecimento" (BARBOZA, 2001, p. 8). Schopenhauer altera esse ponto ao *incluir* a sensibilidade no entendimento, ou seja, ao tratar o entendimento como sensibilizado, já contendo as puras formas da apreensão da realidade, reunidas por Schopenhauer (2005) como o *princípio de razão do devir*: tempo, espaço e causalidade (essa última substitui, na visão schopenhaueriana, as doze categorias de apreensão do entendimento existentes na teoria kantiana).

> Ora, do mesmo modo que com o nascer do sol surge o mundo visível, também o entendimento transforma de UM SÓ golpe, mediante sua função exclusiva e simples, a sensação abafada, que nada diz, em intuição. O que o olho, o ouvido e a mão sentem não é intuição; são meros dados. Só quando o entendimento passa do efeito à causa é que o mundo aparece como intuição, estendido no espaço, alterando-se segundo a figura, permanecendo em todo o tempo segundo a matéria, pois o entendimento une espaço e tempo na representação da MATÉRIA, isto é, propriedade de fazer efeito. Esse mundo como representação, da mesma forma que se dá apenas pelo entendimento, existe também só para o entendimento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 54).

Ademais, Kant difere esse *mundo construído pela mente* da realidade mesma, a *coisa-em-si*. Entretanto, para ele não é possível conhecer essa *coisa-em-si*. Nesse sentido é que a alteração schopenhaueriana tem lugar, uma vez que Schopenhauer afirmará que pela intuição é possível (como será abordado posteriormente) conhecer a essência de todos os fenômenos do mundo (à qual denominará, em alusão à teoria platônica, de *Ideias*) e, por meio da Música, há a possibilidade do conhecimento da Vontade (ideia retirada, por um lado, da filosofia vedanta e semelhante à *coisa-em-si* de Kant).

> Kant, infelizmente, introduziu e expôs sua coisa-em-si de maneira falsa, de modo que ela se tornou a pedra de escândalo e o lado completamente fraco de sua filosofia, contra a qual o ceticismo desferiu de imediato ataques vitoriosos. Nós, entretanto, por um caminho completamente diferente do seu, reconhecemos a coisa-em-si como o que é independente de toda representação, a *Vontade*, na indicada ampliação e determinação desse conceito. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 31, grifo do autor).

A influência de Platão (427-347 a.C.) se dará, portanto, a partir da teoria das Ideias, que o filósofo grego desenvolveu e que será adotada parcialmente por Schopenhauer. A adoção parcial diz respeito a aplicação das ideias de Platão sob uma base alterada, fundada a partir, também, de Kant e da filosofia Vedanta. A questão principal das *Ideias* de Platão é a de que os fenômenos enquanto pluralidade "não possuem ser verdadeiro: elas sempre vêm-a-ser, mas nunca são." (SCHOPENHAUER, 2003, p. 34). Apenas as Ideias, enquanto imutáveis, imagens arquetípicas dos fenômenos do mundo, podem ser verdadeiras porque elas "sempre são, entretanto nunca vêm-a-ser nem perecem." (SCHOPENHAUER, 2003, p. 35). Schopenhauer, portanto, adotará tal visão platônica, relacionando-a à ideia da coisa-em-si kantiana, à qual denominará de Vontade, remetendo à questões metafísicas (como será tratado).

É marcante o fato de Schopenhauer unir, destarte, três teorias historicamente diferentes em suas concepções de mundo, de conhecimento, de corpo e daquilo que está além dos fenômenos, que é metafísico. Isso, por si só, demonstra a tentativa de ligação de saberes que o filósofo procurou realizar.

1.2.1. O Princípio de Razão

> As ideias são as realidades que se encontram em Deus. O mundo físico é como que um espelho côncavo a dispersar os raios imanentes das ideias. A razão, por usa vez, é um espelho convexo que, recolhendo de novo esses raios, compõe as imagens primitivas.
>
> Arthur Schopenhauer

A Quádrupla Raiz do Princípio de Razão Suficiente foi terminada em 1813, apresentando já várias das ideias que desenvolverá a partir do ano seguinte em sua obra mais importante e fazendo as críticas fundamentais, em seu entender, em relação à tradição filosófica e à Kant (WICKS, 2008). Em *A Quádrupla...* Schopenhauer expõe o seu entendimento sobre os quatro pilares do conhecimento humano, assim descritos por Weissmann:

> 1) A lei da causalidade, pela qual os objetos de nosso conhecimento se dividem em causa e efeito. 2) A lei que rege os conhecimentos que valem por uma classe de representações, as deduções que se tiram de deduções, as quais, combinadas, formam juízos estes que, por sua vez, se prestam a conclusões, etc. 3) A lei que se ocupa do espaço e do tempo. Nesta, o fundamento da razão é o próprio ser. Na compreensão das partes componentes do tempo repousa toda a ciência aritmética e na compreensão do espaço reside a Geometria. 4) A lei que tem por objeto o próprio corpo do indivíduo. (WEISSMANN, 1980, p. 62).

Já Wicks, reúne conceitualmente as *quatro raízes* no mesmo número de conjuntos, sugerindo que

> Schopenhauer acredita que tudo sobre o que é possível explanação pode ser dividido entre quatro grupos, cada um tendo seu próprio estilo explanatório auto-contido. Estes são (1) objetos matemáticos e geométricos, (2) conceitos abstratos, (3) objetos ou mudanças físicas, e (4) motivações. Que correspondem a (1ª) explanação matemática e geométrica, (2ª) explanação lógica, (3ª) explanação causal e (4ª) explanação (...) teleológica[13]. (WICKS, 2008, p. 34, tradução minha).

Segundo o próprio Schopenhauer (2005, p. 529), o princípio de razão que está dividido, pois, entre quatro raízes são "leis, segundo as quais os fenômenos

[13] "(...) Schopenhauer believes that everything capable of explanation divides into four groups, each of which has its own self-contained explanatory style. These are (1) mathematical and geometrical objects, (2) abstract concepts, (3) physical objects or changes, and (4) motivations. These correspond to (1ª) mathematical and geometrical explanation, (2ª) logical explanation, (3ª) causal explanation and (4ª) teleological (...) explanation."

estão conectados uns aos outros – tempo, espaço, causalidade e inferência"; ou ainda:

> [compreendemos que] todas as nossas representações, na sua forma ordinária, são-nos perceptivelmente relacionadas umas com as outras e que se pode determinar a priori no que se refere à forma, segundo a qual nada se nos apresenta independentemente e com existência própria, isoladamente ou separado. Esta conexão é o que expressa o princípio de razão suficiente em sua generalidade. [...] As relações que servem de fundamento ao mesmo [...] são as que eu denomino raízes do princípio de razão suficiente" (SCHOPENHAUER, 1922, p. 28).

Dessa forma, tratando de questões ontológicas e epistemológicas (relações de conhecimento entre os sujeitos e os diferentes objetos), Schopenhauer estuda e analisa Aristóteles, Descartes, Espinosa, Leibniz, Wolf, Hume e Kant, sobretudo, para sintetizar e basear sua tese (SCHOPENHAUER, 1922; WICKS, 2008), que será sobremaneira original no que se refere ao conhecimento que envolve o subjetivo (a quarta raiz). Tais observações serão determinantes do seu entendimento de Mundo e, no que é mais caro a este estudo, da Música e das suas relações, como será observado.

1.2.2. A teoria dos fenômenos do Mundo como representações da Vontade

A grande obra de Schopenhauer é *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trata-se de obra dividida em dois tomos: o primeiro constitui o alicerce da filosofia schopenhaueriana, sendo formado por quatro livros e um apêndice sobre Kant (que em algumas edições faz parte do segundo tomo); já o segundo tomo é uma extensão (suplementos) de cada um dos quatro livros do primeiro tomo, trazendo descrições maiores e exemplos sobre os temas lá tratados. Desta obra, especificamente sobre Música há duas partes: o §52, situado no livro terceiro do primeiro tomo (2005, p. 336-350); e a última parte do terceiro livro do segundo tomo, intitulada *Metafísica da Música* (1912, v.3, p. 258-268).

Há, ainda, do mesmo autor, no tocante à Música, a última parte das suas preleções sobre o terceiro livro do primeiro tomo de *O Mundo...*, preleções essas que estão organizadas em um livro: *Metafísica do Belo*. Portanto, no que diz respeito à Música propriamente dita, Schopenhauer escreveu três textos: o §52 do primeiro

tomo de *O Mundo...*; a *Metafísica da Música*, do segundo tomo do mesmo livro; e *Da Música* (2003, p. 227-241), contida no livro *Metafísica do Belo*. Algumas notas sobre música são encontradas em outros escritos, como em *Parerga e Paralipomena* (WEISSMANN, 1980), no entanto são em geral comentários e exemplos sobre as ideias originalmente contidas nos livros anteriores.

No primeiro tomo de *O Mundo...* (escrito entre 1814 e 1818) Schopenhauer desenvolve primeiramente suas ideias a respeito do mundo como representação, dos fenômenos como representações para um sujeito. A primeira frase do primeiro livro sentencia: "O mundo é minha representação", ao que segue a universalização de tal pressuposto: "o mundo inteiro é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra: representação" (2005, p. 43). E só pela análise dessas frases já se pode chegar próximo do que Schopenhauer vai efetivamente procurar assinalar com isso em todos os seus livros e aulas. Elas são, afinal, bastante claras e seguramente a base mais fundamental de todo o pensamento filosófico de Schopenhauer.

O Mundo como representação (fenômenos, objetos em geral) é sempre representação de um sujeito. E o sujeito[14], Schopenhauer (2005) dirá, é aquele que conhece tudo – os objetos – mas que não é conhecido por ninguém. Essas duas partes, a saber, sujeito e objeto, constituem as duas metades essenciais do mundo como representação. Tudo o que existe (objeto), existe somente em relação ao sujeito. Eis, portanto, o núcleo da visão de Schopenhauer do mundo como representação. Para ele, entretanto, o mundo não se restringe a esse aspecto.

Complementarmente, Schopenhauer (2005) afirma que tanto os homens quanto o mundo não são somente representação, fenômeno ou *coisa física*, mas, ao mesmo tempo, objetidade da Vontade, coisa-em-si, metafísica. Antes de representação, o mundo é Vontade, sendo essa a essência primeira, íntima do mundo. São objetivações da Vontade as representações. Nesse sentido, o mundo todo enquanto representação é objetivação da Vontade. A explanação, pois, do Mundo enquanto Vontade é o assunto principal do segundo livro do primeiro tomo de *O Mundo...*

[14] Uma das fontes principais de Schopenhauer, como já dito, foi a sabedoria Vedanta. Uma afirmação védica, a propósito desta questão, diz: *Tat twan asi*, ou seja, Tu és Aquilo (TINOCO, 1992, p. 78).

> O mundo é minha representação, sim, mas ele também é 'minha vontade'. Daí se chega à verdade filosófica *kat exoken*, 'por excelência', assentada 'na relação que uma representação intuitiva, o corpo, tem com aquilo que de modo algum é representação, mas algo *toto genere* diferente dela: a vontade'. (BARBOZA, 2001, p. 11).

Uma das fontes de Schopenhauer quanto à ideia da vontade como essência do mundo é o filósofo grego Platão (SCHOPENHAUER, 2005). Na conhecida alegoria da caverna, Platão expõe suas convicções acerca do mundo que, como em Schopenhauer, possui uma essência, algo diverso daquilo que os homens conhecem racionalmente. Nas palavras de Schopenhauer:

> [Platão] nos diz que os homens, firmemente acorrentados numa caverna escura, não viam nem a autêntica luz originária, nem as coisas reais, mas apenas a luz débil do fogo na caverna e as sombras de coisas reais passando à luz desse fogo atrás de suas costas: eles opinavam, contudo, que as sombras eram a realidade e que a determinação da sucessão dessas sombras seria a verdadeira sabedoria. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 528).

Para o filósofo do século XIX os homens estão constantemente *presos* e submetidos ao princípio de razão, conhecendo tudo o que existe enquanto representação a partir desse princípio. Ele é inerente ao homem, sendo a principal ferramenta a serviço da Vontade. O princípio de razão é simbolizado, na alegoria da caverna, de Platão, pela prisão a essa única maneira possível de conhecimento à que os homens têm acesso. De fato, Schopenhauer (2005) demonstra concordar com Platão nesse sentido, afirmando realmente que a razão é o único modo que os homens têm para conhecer os objetos individuais. Estando os homens, dependentes do princípio de razão, todas as demais representações – partindo da visão de que o próprio corpo do homem já é representação – são deste modo conhecidas. Entretanto, como já dito, o mundo não é constituído meramente de representações ou, antes, estas têm um fundamento essencial denominado Vontade, da mesma forma que a alegoria da caverna revela que os acorrentados só podem ver as sombras dos objetos e não eles mesmos em essência. É nesse sentido, portanto, que Schopenhauer conclui que "unir a coisa com a aparência da coisa é difícil, quando não impossível." (p. 28).

Para Schopenhauer a Vontade é o substrato último do mundo, de onde tudo o que existe é objetidade. Entre a Vontade e os fenômenos os mais variados do

mundo – enquanto representações – existem as Ideias. As Ideias são as objetidades imediatas da Vontade, ou seja, objetivações diretas da Vontade. As individualizações das Ideias é que constituem-se nos fenômenos, em tudo que há no mundo como representação. Portanto, existem dois graus de objetidade a partir da Vontade: Ideias e fenômenos individuais (BARBOZA, 2001). As Ideias são como que os arquétipos dos fenômenos individuais. E os fenômenos do mundo e os objetos enquanto representação são individualizações daquelas Ideias.

As Ideias são, pensando de maneira inversa, os fenômenos individuais sob a perspectiva da universalidade, ou seja, não são esse ou aquele cavalo, mas O Cavalo, por exemplo; não são um determinado violino, mas o arquétipo dos violinos. E, deste modo, estão acima daquilo que o conhecimento submetido ao princípio de razão alcança porque são representações, mas não do mesmo grau dos fenômenos. Os indivíduos só podem conhecer, enquanto indivíduos e por meio do princípio de razão, as representações individualizadas – como eles próprios (SCHOPENHAUER, 2005). Mas existe uma outra categoria de conhecimento, na doutrina do filósofo de Danzig, que não a racional.

1.2.3. O papel do corpo como interseção entre o sujeito e o objeto

É bastante interessante o lugar ocupado pelo corpo na doutrina schopenhaueriana. Para o filósofo, o corpo

> é dado de duas maneiras completamente diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, como objeto entre objetos e submetido às leis destes; outra vez de maneira completamente outra, a saber, como aquilo conhecido imediatamente por cada um e indicado pela palavra Vontade. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 156).

Ao mesmo tempo, portanto, em que o corpo é Vontade objetivada – representação, estando submetido às leis da causalidade, do tempo e espaço – é conhecido de modo totalmente diferente de quaisquer outros objetos, porque revelado interiormente pelo sujeito. Em outras palavras, apesar de ser uma representação como qualquer outra, o corpo possui, em relação ao sujeito, uma grande diferença, porque o sujeito o conhece diversamente de qualquer outro objeto. Nesse sentido é que Jair Barboza afirma que, “se toda ação possui um motivo,

portanto uma causa, então abre-se um panorama privilegiado para o investigador. Este pode observar a causalidade de dentro." (BARBOZA, 2001, p. 12).

Essa forma de conhecimento diferenciada é uma novidade[15] trazida por Schopenhauer na tese *A Quádrupla...* como a quarta classe de representações, regida pela *lei da motivação* (SCHOPENHAUER, 2005; 1922):

> o sujeito conhece a si mesmo somente enquanto volitivo [Vontade], não como cognoscente, pois "o eu", como representação, o sujeito do conhecimento, não pode nunca, porque, como correlato necessário de toda representação, é condição da mesma, chegar a ser representação ou objeto. (SCHOPENHAUER, 1922, p. 109).

Em seu estudo sobre o corpo, Ghiraldelli Júnior explica o entendimento schopenhaueriano do corpo da seguinte forma:

> O dado empírico: nosso corpo é fonte e local de vontade. A pressuposição: essa vontade que sentimos, corporalmente, é um tipo de saber, não intelectual, mas de fato um saber, pois diz respeito a algo que não é exclusivamente interno, mas é maior, externo a nós, aquilo que é em si. O que é em si? A Vontade. A Vontade é uma força no Universo, e sabemos dela sem precisar fazer dela algo para nós, pois o modo de sabermos dela é analógico: vemos como a Vontade se manifesta em nós e, então, analogicamente, podemos imaginar como ela se manifesta no Universo. (GHIRALDELLI JR, 2007, p. 85).

No corpo, portanto, o homem conhece a Vontade. Entretanto, essa Vontade só pode ser conhecida a partir dos atos do corpo. O conhecimento da Vontade em si só poderá se dar por contemplação estética – intuitiva – e por analogia em relação à música, como será visto posteriormente. Mas sempre por instantes, apenas.

1.2.4. A dualidade de conhecimentos: o racional e o genial

Uma mudança importante, do ponto de vista da teoria do conhecimento de Schopenhauer em relação à Kant, é a ligação entre entendimento e sensibilidade. E essa alteração já ocorrera em *A Quádrupla...*, segundo Barboza (2001, p. 8), quando

---

[15] Nesse sentido, Jair Barboza (2001, p. 10-11) dirá que "pela primeira vez, com Schopenhauer, tem-se um sistema que confere destaque à noção de *corpo – e sentimento (Gefühl)* – para daí, [...] desembocar num princípio volitivo, sem-fundamento, irracional do mundo".

o filósofo diferencia como uma das raízes do princípio de razão o ‘princípio de razão do devir’. Nesse sentido, Schopenhauer teria resolvido o problema que teve Kant:

> O problema desse esquema de funcionamento da subjetividade kantiana é explicar como há a ligação entre a coisa em si, externa ao sujeito e intocável por ele, e o elemento que, afinal, informa a intuição sensível e, então, aguça o espaço e o tempo que pertencem, já, ao interior do sujeito, pois fazem parte do aparato do sujeito responsável pela intuição. [...] Ele, Schopenhauer, modifica a subjetividade kantiana para dar solução ao problema. (GHIRALDELLI JR, 2007, p. 84).

Para Schopenhauer, a esse respeito, a função exclusiva do entendimento é conhecer a causalidade e, por extensão, toda a causalidade só existe para o entendimento, que acontece, primária e simplesmente, pela intuição do mundo fenomênico: “O que o olho, o ouvido e a mão sentem não é intuição; são meros dados. Só quando o entendimento passa do efeito à causa é que o mundo aparece como intuição.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 54). Entretanto, entendimento e razão estão, em Schopenhauer, separados, sendo o entendimento irracional: “A razão sempre pode apenas saber; unicamente ao entendimento, livre de toda influência da razão, é permitido intuir.” (p. 69).

A teoria do conhecimento schopenhaueriana parte, como explicação, da necessidade metafísica que o filósofo diz ser própria da humanidade. Para ele os homens não se contentam com as representações, sendo necessário conhecer o interior, a essência delas, aquilo que deve estar escondido (BARBOZA, 2001).

Por essa via, e como visto, entendimento e intuição serão distintos da razão, da reflexão. Enquanto o entendimento é comum a todos os animais, somente o homem reflete, pensa e sabe (SCHOPENHAUER, 2005). A única função da razão é, para o filósofo, formar conceitos. Tem-se, assim, o conhecimento intuitivo denominado de entendimento, e o conhecimento racional, denominado propriamente de razão.

O sentimento também terá lugar na doutrina do filósofo. Explica ele que se trata de “algo presente na consciência que não é conceito, não é conhecimento abstrato da razão” (2005, p. 100) e só assim pode ser explicado, ou seja, negativamente em relação à razão.

Ademais, para o conhecimento intuitivo Schopenhauer encontrará na contemplação estética uma função, além do uso trivial pelo entendimento,

atribuindo, contudo, diferença de grau de objetivação: enquanto o entendimento diz respeito ao conhecimento intuitivo das representações individuais, a contemplação estética levará o conhecimento intuitivo até as Ideias.

Para acessar as Ideias[16] – arquétipos dos fenômenos individuais (grosso modo) – de acordo com Schopenhauer é necessário um tipo diferente de conhecimento. Aquele usado normalmente, para a vida prática, para a ciência, dentro do domínio do princípio de razão, não é eficiente nesse caso. O conhecimento estético ou genial, alcançado por contemplação intuitiva, é que pode chegar às Ideias. Esse é o conhecimento que é usufruído por artistas em geral e, sobretudo, por gênios: "A essência do gênio consiste justamente na capacidade preponderante para tal contemplação." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). E é nesse contexto que o filósofo afirma que "de fora jamais se chega à essência das coisas. Por mais que se investigue, obtêm-se tão-somente imagens e nomes" (p. 156), ou seja, pelo conhecimento racional só se pode obter relações entre fenômenos, apenas representações.

A Arte, representada pelas obras individuais, é, na visão schopenhaueriana, uma produção a partir do conhecimento intuitivo das Ideias, ao mesmo tempo em que se traduz como "simplesmente um meio de facilitação do conhecimento da Ideia" (2005, p. 265). Em outras palavras, o conhecimento estético, existente a partir da intuição da Ideia (ou das Ideias), pode acontecer a partir da natureza e na vida em geral, mas, como o próprio filósofo afirma, é facilitada pela Arte.

A Arte é, destarte, uma "forma privilegiada de conhecimento" (BARBOZA, 2003, p. 18). As obras de arte individuais expõem a Ideia intuída pelo artista, que contemplou a Ideia na natureza, o que acaba por vincular os artistas a uma capacidade diferenciada em relação à contemplação estética na natureza e sua *tradução* ou apresentação nas obras de arte (SCHOPENHAUER, 2005). Aquilo que a obra de arte representa é, dessa forma, a Ideia e não os fenômenos particulares – que é sua pluralização.

> A transição possível [...] do conhecimento comum das coisas particulares para o conhecimento das Ideias ocorre subitamente, quando o conhecimento se liberta do serviço da Vontade e, por aí, o sujeito cessa de ser meramente individual e, agora, é puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade, sem mais seguir as relações conforme o princípio de razão, mas concebe em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido,

[16] Analisadas mais especificamente no próximo capítulo.

> exterior à conexão com outros objetos, repousando e absorvendo-se nessa contemplação. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 245).

Decorre que Schopenhauer explicita diversas formas de conhecer para o mundo fenomênico e acrescenta uma maneira de chegar ao conhecimento das Ideias e da Vontade, oferecendo, assim, fundamentos para sua teoria de Mundo como Vontade e como representação.

Dessa forma, esta breve contextualização teve lugar aqui, como fora explicitado, a partir da intenção de fornecer dados adicionais para a interpretação da teoria schopenhaueriana. Contudo, nem todas as referências levantadas aqui serão levadas, por via pragmática, diretamente na direção das problemáticas deste trabalho. Possuem, porém, relação direta com os fundamentos de *método* que são abarcados, sobretudo as correlações do pensamento da complexidade. O olhar partiu, aqui, da perspectiva da proximidade e tenderá ao afastamento no decorrer dos capítulos, em direção às questões principais. No capítulo que imediatamente segue, será abordada a problemática da música no seio do pensamento schopenhaueriano. É importante, ainda com fins de fundamentação, notar desde já que a música a que Schopenhauer tinha acesso era a de tradição erudita europeia dos séculos XVII, XVIII e XIX, principalmente.

2 A MÚSICA EM SCHOPENHAUER

> Se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem.
>
> Arthur Schopenhauer

É no terceiro livro do primeiro tomo de *O Mundo...* que as Artes *vêm ao Mundo*. Tal livro é a segunda consideração sobre o mundo como representação e tem como subtítulo *A representação independente do princípio de razão: a Ideia platônica: o objeto da arte*. Eis, aí, uma boa síntese para o tratado no livro terceiro: Ideias, Arte e representação independente do princípio de razão. Tudo interligado. Schopenhauer (2005) afirma que a intenção nesse livro é de abordar a questão das Ideias como objeto do conhecimento o que, segundo suas próprias palavras, "só pode ocorrer pela supressão da individualidade no sujeito cognoscente", como será abordado.

Para o filósofo, retomando o que ficou explícito anteriormente, existem: A Vontade – ou *coisa-em-si*, na denominação de Kant – (SCHOPENHAUER, 2005); sua objetidade imediata, que são as Ideias – formas arquetípicas de tudo o que existe – e a individuação delas, ou objetidade mediata da Vontade – os fenômenos do mundo em sua extensa variação – aqui, portanto, o Mundo como representação (p. 248). A razão é restrita à causalidade, ao tempo e ao espaço, que constituem o que o filósofo denomina de *princípio de razão*. Assim, o conhecimento humano dos fenômenos, das coisas em geral, desde os demais seres humanos às pedras, plantas, animais e outros objetos, está condicionado ao princípio de razão. Embora com algumas alterações em relação às perspectivas anteriores, sobretudo a de Platão e Kant, até este ponto Schopenhauer não produz grande novidade[17]. Mas ele vai um pouco além disso, afirmando (SCHOPENHAUER, 2005) que há uma forma de conhecer as Ideias puras, não individualizadas como fenômenos ou coisas isoladas, por meio de uma retirada do sujeito conhecedor das amarras do princípio de razão. O momento em que isso acontece é na contemplação estética. Em outras

[17] Todas as questões referentes ao princípio de razão, em si, estão expostas na tese de doutoramento do filósofo, como já mencionado, e foram resgatadas em *O Mundo...*

palavras, e de acordo com o exposto no capítulo anterior, o princípio de razão diz respeito à causalidade, ao tempo e ao espaço. Segundo o filósofo, o conhecimento das Ideias é atingido principalmente por meio das Artes (mas não só por elas), quando da supressão da individualidade pelo sujeito – agora puro sujeito do conhecimento, o que significa estar *fora* da causalidade, do tempo e do espaço: ser independente do princípio de razão. Dessa maneira,

> Visto que, como indivíduos, não temos nenhum outro conhecimento senão o submetido ao princípio de razão, que, por usa vez, exclui o conhecimento das Ideias, então é certo: quando nos elevamos do conhecimento das coisas isoladas para o conhecimento das Ideias, isso só pode ocorrer mediante uma *mudança prévia no sujeito*, que, correspondendo àquela grande mudança na natureza inteira do objeto, é-lhe análoga, e devido à qual o sujeito, na medida em que conhece a Ideia, não é mais indivíduo. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 41, grifo do autor).

Portanto, como o observado na citação anterior, Schopenhauer expõe que, para o conhecimento das Idéias (que são objetidade imediata da Vontade), os homens (que são, a princípio, objetidade mediada da Vontade) precisam sofrer uma mudança e atingir, ainda que por instantes, o mesmo grau de objetidade das Ideias, ou seja, objetivação direta da Vontade. Do contrário, se submetidos ao princípio de razão (objetidade mediata da Vontade), os homens só podem conhecer os objetos e sujeitos em mesmo grau de objetidade: os fenômenos os mais variados no Mundo. Resulta que o conhecimento das Ideias envolve também uma alteração na própria essência do sujeito do conhecimento, quando este não mais se reconhece como indivíduo, mas apenas como puro sujeito do conhecer destituído de vontade (SCHOPENHAUER, 2003), assumindo a profundidade anterior ao fenômeno, a sua constituição a partir da Vontade diretamente:

> O conhecimento se liberta da servidão da Vontade: justamente por aí o sujeito de tal conhecimento cessa de ser indivíduo, cessa de conhecer meras relações em conformidade com o princípio de razão, cessa de conhecer nas coisas só os motivos de sua vontade, tornando-se puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade: como tal, ele concebe em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido, exterior à conexão com outros objetos, ele repousa nessa contemplação, absorve-se nela. [...] Trata-se da intuição estética das coisas (SCHOPENHAUER, 2003, p. 45).

A servidão à Vontade, como cita Schopenhauer (2003), é relativa ao querer, aos desejos e preocupações que a vontade no homem gera. Todo desejo nasce de

uma necessidade, que é um sofrimento. E é a quebra desse vínculo de volição que a contemplação estética produz, quando, ainda que por breves momentos,

> nos livramos de nós mesmos. Não somos mais o indivíduo que conhece em função do próprio querer incansável, correlato da coisa isolada, para o qual os objetos se tornam motivos, mas somos o sujeito eterno do conhecer purificado de Vontade, correlato da Ideia. Sabemos que tais momentos, quando, libertos do ímpeto furioso da Vontade, nos elevamos, por assim dizer, acima da densa atmosfera terrestre, são os mais ditosos que se conhece (SCHOPENHAUER, 2005, p. 494-495).

Tal reflexão, a saber, referente à questão do sofrimento, dos desejos e da possibilidade de supressão da vontade, em geral, tem lugar no quarto livro do primeiro tomo de *O Mundo...*, com as devidas complementações do segundo tomo, além de ser abordada em textos separados desta obra, publicados, vários, em *Parerga e Paralipomena*.

2.1 ARTES

Schopenhauer vai em *O Mundo...* e nas preleções que formam o livro *Metafísica do Belo* fazer um estudo dedicado a cada umas das artes: Arquitetura, Hidráulica, Jardinagem, Pintura, Escultura, Literatura, Tragédia e Música. Segundo ele (SCHOPENHAUER, 2005), tal ordem justamente vai da arte que está mais abaixo hierarquicamente em relação ao Mundo e à Vontade, ou às objetivações da Vontade, à arte que está mais acima nesta hierarquia.

A classificação das Artes, por Schopenhauer, é estabelecida de acordo, sobretudo, com a *matéria* com a qual cada uma delas trabalha. Na arquitetura, por exemplo, quando a matéria é o reino mineral, Schopenhauer vê o nível mais baixo de todas as artes. Acima dela estão todas as demais artes, desde aquelas onde a matéria trabalhada é o reino vegetal, os animais em geral e, por último, os homens. É aqui, quando a arte se ocupa do homem, que se vai atingir o grau maior na classificação do filósofo. Decorre dessa estruturação o fato de a literatura e de a tragédia estarem no ápice destas artes, mas ainda abaixo da música, que se apresenta, na metafísica de Schopenhauer, acima de todas as demais formas.

> Entre a música no mais alto [grau] e a arquitetura no mais baixo, Schopenhauer organiza as belas artes restantes de acordo com sua correspondência aos graus de objetivação da Vontade. A hierarquia completa é relativamente fácil de fornecer, interpondo poesia, literatura, pintura e escultura de acordo com o já dito. Escultura está naturalmente mais perto da arquitetura que da música, a pintura estando entre a escultura, a poesia e a literatura, com a poesia entre a música e a literatura. A hierarquia, das mais altas às mais baixas formas de arte, num superficial esboço, apresenta isso:
> Arquitetura -> Escultura -> Pintura -> Literatura -> Poesia -> Música (JACQUETE, 2007, p. 18, tradução minha).

As artes são, nesse sentido, apresentadas por Schopenhauer como reprodutoras, objetivações das Ideias. Para o filósofo, o artista intui, contempla as Ideias e a partir delas, dessa contemplação, ainda que rápida[18] e não-racional, produz a sua obra. Portanto, as obras de arte, como as artes em geral, não dizem respeito aos fenômenos singulares, mas às Ideias: eis a concepção metafísica do belo de Schopenhauer.

Toda a forma de produção e percepção das artes sucede do conhecimento na contemplação estética: tanto o artista conhece as Ideias, saindo de sua singularidade, libertando-se das amarras do princípio de razão; quanto os apreciadores, aqueles que verão, sentirão, em geral, as obras de arte, também podem conhecer as Ideias por meio dessa contemplação. Assim, o processo todo envolve: a contemplação das Ideias e o conhecimento intuitivo delas por parte dos artistas, reprodutores do conhecimento intuitivo nas suas obras que, por extensão, são vistas, ouvidas, sentidas, enfim, pelos demais sujeitos que podem, por meio delas, contemplar também aquelas Ideias. Deste modo, percebe-se que o artista não possui exatamente uma competência especial, uma vez que tanto os artistas quanto os apreciadores podem contemplar esteticamente as Ideias. Schopenhauer usa o conceito de gênio para descrever e abordar essa questão.

O filósofo afirma que o gênio é, na verdade, uma capacidade. É justamente a capacidade de intuir, de contemplar as Ideias. Segundo ele, todos os homens e mulheres possuem tal capacidade, em maior ou menor grau. A diferença em relação aos artistas acontece em termos de grau de genialidade, ou seja, os artistas possuem, diferentemente dos demais homens, em maior grau a capacidade do

---

[18] Porque o homem não pode ser puro sujeito do conhecer por muito tempo, uma vez que isso é gerado pela independência em relação ao princípio de razão, conforme § 34 do primeiro tomo de *O Mundo...* (SCHOPENHAUER, 2005, p. 245-249).

gênio e ainda uma certa habilidade para transpor a Ideia intuída, representá-la em uma obra de arte, que é um fenômeno:

> O gênio possui tão-somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento [de conceber nas coisas as suas Ideias], o que lhe permite conservar a clareza de consciência exigida para reproduzir numa obra intencional o assim conhecido, reprodução esta que é a obra de arte. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265).

O produto artístico, portanto, embora seja um fenômeno como as demais individuações no mundo, surge da contemplação estética das Ideias, sendo fruto humano dessa contemplação e não um resultado natural da objetivação das Ideias como os demais fenômenos da natureza no mundo. A diferença fundamental reside no caráter de criação humana. As obras de arte são decorrentes da visão e interpretação humana das Ideias e não da simples objetivação delas, como ocorre naturalmente no mundo enquanto representação. Nas palavras de Schopenhauer: "O artista nos permite olhar para o mundo mediante os seus olhos. Que ele possua tais olhos a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio, o que lhe é inato" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265). Aqui o fenômeno passa pela reprodução das Ideias por parte do homem e não é produzido pela própria natureza como o são as demais individuações espontâneas desses arquétipos. Isso se constitui em uma diferença fundamental[19], caracterizada justamente pela facilidade que o olhar do artista empresta aos apreciadores de sua obra, em oposição à necessidade de contemplação estética diante da natureza que os apreciadores teriam se estivessem sem o auxílio das obras de arte para intuir as Ideias. Os artistas, nesse sentido, poupam o esforço da contemplação estética frente à natureza – por parte dos demais homens – pela possibilidade facilitada da intuição das Ideias a partir das próprias obras de arte que já são, portanto, traduções humanas daquelas Ideias.

As artes, uma vez que são fenômenos, são representações, na teoria schopenhaueriana. Ao mesmo tempo, estão diretamente ligadas às Ideias pelo olhar humano do artista, já que são representações dessas Ideias. Em complementação à ciência, que investiga e só conhece os fenômenos, as artes conhecem, dizem respeito às Ideias. E é dessa forma que o filósofo vai dar importâncias diferentes

[19] Algo que se pode relacionar com a distinção, conhecida dos estudos sociológicos, entre processos e objetos da natureza ou culturais.

para o conhecimento intuitivo-estético e o conhecimento racional ou o entendimento, respectivamente relacionados às artes e à ciência, reconhecendo, nesta última, a função prática para a vida no mundo e, nas artes, a oportunidade de contemplação do mundo das Ideias, dos arquétipos de todos os objetos. Por isso é que Schopenhauer (2003, p. 59) afirma que "o modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, o único que vale e que auxilia na vida prática e na ciência; o modo apartado do conteúdo do princípio de razão é o genial, o único que vale e que auxilia na arte". Em outros termos: vive-se em um mundo fenomênico; para bem viver, há necessidade de conhecê-lo, e é esse conhecimento o objeto da ciência. Mas o mundo em que se vive é, na verdade e essencialmente, objetivação das Ideias, e a forma que existe para alcançar as Ideias é a contemplação estética. Tal contemplação é possível de acontecer sem arte, na natureza em si, mas, para o filósofo, a contemplação estética na Arte é facilitada pelo olhar do artista ali reproduzido:

> Que a Ideia se nos apresente mais facilmente a partir da obra de arte do que imediatamente a partir da natureza ou da efetividade, isso se deve ao fato de o artista, que conheceu só a Ideia e não mais a efetividade, também ter reproduzido puramente em sua obra a Ideia, separada da realidade efetiva com todas as suas contingências perturbadoras. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265).

Assim, arte e ciência são complementares nesse modo de pensar, pois a Arte, como fenômeno, pode ser compreendida como objeto mesmo de investigação da ciência. As obras de arte possuem, nessa perspectiva, duas maneiras substancialmente diferentes de concepção: como fenômenos, submetidas ao princípio de razão; e como representações humanas das Ideias, cabendo, neste caso, a contemplação estética livre do princípio de razão. Fica a consideração mais extensa de tal questão, todavia focada na música, especificamente, para o capítulo seguinte.

Ademais, vale lembrar que o conhecimento das Ideias está diretamente relacionado à libertação do sujeito da sua própria vontade, dos desejos volitivos, além de ser a maneira de conhecimento específica da arte. A arte possibilita, portanto, o conhecimento estético e, ao mesmo tempo, o rompimento do sujeito com os seus desejos volitivos, advindos diretamente da vontade e influenciadores em todas as esferas do mundo fenomênico. Schopenhauer caracteriza fruição do belo

na arte, nessa perspectiva, como a grande alegria existente na vida, atribuindo à arte uma positividade complementar e paralela ao pessimismo que marca a vida escravizada pelos desejos da vontade. Por isso ele afirma que:

> Aquilo que se poderia nomear o lado mais belo e a pura alegria da vida, precisamente porque nos arranca da existência real e nos transforma em espectadores desinteressados diante dela, é o puro conhecimento que permanece alheio a todo querer; é a fruição do belo, a alegria autêntica na arte. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 404).

Em meio a essa concepção de Mundo como representação e também como Vontade, cabe distinguir que o belo, para Schopenhauer, reside na relação harmoniosa dos objetos em si mesmos, remetendo com maior facilidade o sujeito à Ideia (SCHOPENHAUER, 2003). Já na concepção de sublime, tal como em Kant, Schopenhauer observa que o que há é uma relação de hostilidade do objeto de conhecimento com a vontade do indivíduo, algo agindo contra o querer. Entretanto, se o sujeito, ao invés de ater-se à hostilidade que o objeto lhe impõe, esquecer, perder de vista tais relações e separar sua vontade do conhecimento do objeto em si, pode tornar-se puro sujeito do conhecer, contemplando o fenômeno esteticamente. Nesse sentido, portanto, o sublime e o belo diferenciam-se na medida em que no primeiro o sujeito necessita de um "furtar-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade" (p. 104-105), ao passo que diante do belo o puro sujeito do conhecer tende a revelar-se mais espontaneamente, uma vez que o próprio objeto facilita a contemplação estética, o conhecimento regido pela capacidade do gênio. Eis porque, para Schopenhauer, o belo é mais procurado que o sublime.

É, finalmente, no seio de uma tal configuração de Mundo e da consequente metafísica do belo que Schopenhauer insere a música, com diferenças essenciais em relação às demais artes e semelhanças relativas em relação ao Mundo fenomênico.

2.2 A MÚSICA ENTRE OS MUNDOS

O parágrafo 52 do primeiro tomo de *O Mundo...*, no livro terceiro, é dedicado à Música, especificamente. O livro terceiro, como já dito, é a segunda consideração

sobre o mote da representação; e o parágrafo referido é o último do livro. Entretanto, Schopenhauer não apenas abordará a representação nesse livro, como fará a conexão metafísica, conduzindo a teoria para a relação dos fenômenos com a Vontade e as Ideias. A reflexão acerca da Música é deixada para o final do livro, no último parágrafo, porque, segundo o filósofo, há algo de diferente, de especial nessa Arte.

Na hierarquia que o filósofo atribui às Artes, a Música ocupa o ponto culminante, mas com certas diferenças em relação a todas as demais[20]. A música difere da tragédia e está acima desta e das demais artes porque possui uma distinção essencial: na arte dos sons não se reconhece a cópia ou a representação de Ideias, como nas restantes, mas "uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337).

Para Schopenhauer a música não é representação das Ideias, mas da própria Vontade. E isso origina uma novidade grande em relação a tudo o que o filósofo explanou até então. De fato, esse momento é marcante dentro da obra principal do filósofo porque, de um lado, existirão as Ideias, como objetidade imediata da Vontade, e, de outro lado, a Música, também objetidade direta da Vontade, porém de modo totalmente distinto das Ideias. As demais artes, de acordo com o exposto, representam, dizem respeito às Ideias e, portanto, assim como os fenômenos os mais variados, são objetidade mediata da Vontade, ou seja, cópia das Ideias, cópia da cópia[21]. Por outro lado, a Música, "não é como as demais artes, uma representação das Ideias ou graus de objetivação da Vontade, mas representa a Vontade mesma diretamente, trabalha sobre a Vontade no instante; isto é, sobre os sentidos, as paixões e a emoção...[22]" (SCHOPENHAUER, 1950, v. 2, p. 494, tradução minha). Assim sendo, Música e Ideias estão em mesmo grau de objetidade da Vontade (imediato), visto que os demais fenômenos do mundo em geral, inclusive

---

[20] A última arte à qual o filósofo examinou antes da Música foi a Tragédia, que alcança, para ele, o mais alto grau dentre as artes apresentadas até então: "No ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização, deve-se ver a tragédia; e de fato ela assim foi reconhecida." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

[21] Com a diferença, como citado, que as artes são produções do homem a partir da intuição das Ideias, enquanto que os fenômenos naturais do mundo, da natureza, são objetivações espontâneas das Ideias por parte da natureza.

[22] [...] no es como las demás artes, una representación de las ideas o grados de objetivación de la voluntea, sino que representa a la voluntad misma directamente, obrasobre la voluntad al instante; esto es, sobre los sentidos, las pasiones y la emoción [...]

as demais artes, estão em grau inferior (objetivação mediata), ou seja, mais distantes da Vontade mesma, sendo representações, individuações das Ideias e da Música. Essa concepção vai levar Schopenhauer (SCHOPENHAUER, 2005) a afirmar que a Música constitui-se em outro mundo, paralelo ao das Ideias que são, como visto, os arquétipos dos fenômenos em geral deste mundo enquanto representação, submetido ao princípio de razão. Nesse sentido, existe a possibilidade de estabelecer paralelos entre o mundo das Ideias e o mundo da Música. E assim Schopenhauer fez.

A abordagem schopenhaueriana da arte dos sons aponta nela, dessa forma, um *outro mundo*, uma vez que a música é objetivação imediata da Vontade assim como as Ideias que originam, arquetipicamente, o mundo. Os fenômenos do mundo em geral são objetivações, individuações das Ideias, mas a música é objetivação direta – tanto quanto as próprias Ideias – da Vontade, da coisa-em-si. A grande importância que o filósofo dá à Música tem lugar nesse contexto, ou seja se ela é uma forma distinta de representação, objetidade da Vontade, de tal modo que vem a complementar ou refletir o próprio mundo natural, a profundidade e o alcance dela é maior do que o das demais artes e muito acima dos demais fenômenos do mundo enquanto representação.

2.2.1 O espelhamento do mundo na música

> A música [...] fornece o núcleo interior que precede todas as figuras, fornece o coração das coisas.
>
> Arthur Schopenhauer

Como o próprio filósofo afirma (SCHOPENHAUER, 2005), a Música diz respeito à essência profunda do mundo (a Vontade) e, por extensão, de nós mesmos. Ele insiste também na ideia de que o sujeito tem acesso imediato ao próprio corpo e por isso tem um conhecimento distinto dele em comparação com os demais objetos, aos quais não tem acesso direto, interno, mas apenas externo. É possível inclusive, para Schopenhauer, conhecer melhor os outros fenômenos por meio do autoconhecimento, ou seja, ao conhecer o próprio corpo – que é, por um lado, fenômeno como os demais – e, a partir dele e da essência que corpo e demais objetos têm em comum (Ideias e Vontade), intuir semelhanças entre o conhecido

interna e externamente (corpo) e os objetos conhecidos apenas externamente (conhecimento submetido ao princípio de razão). No que tange à arte dos sons, algo semelhante ocorre. A Música é uma forma privilegiada de conhecimento da Vontade e também do mundo e dos fenômenos diversos, até mesmo do próprio sujeito em si mesmo. Tanto como o sujeito pode prever semelhanças entre seu corpo e os outros objetos no mundo, uma vez que possuem a mesma essência, a Música possibilita o conhecimento dos demais objetos por manter relação direta com a Vontade e diferença ante as Ideias. A importância que Schopenhauer dá, pois, à música, passa por um conjunto de correlações e semelhanças entre corpo, objetos, músicas, Ideias e fenômenos, conforme segue.

A partir das reflexões de tais correlações é que Schopenhauer estabelece afinidades – para efeito de comparação, apenas – entre a harmonia ou a divisão de vozes na Música (da época, é importante lembrar) e os reinos mineral, vegetal, animal e o Homem: "Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo contínuo, os graus mais baixos de objetivação da Vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339). Às vozes intermediárias são atribuídas as relações com os reinos vegetal e animal, de modo que os vegetais são representados pelas notas mais graves e os animais pelas mais agudas. A melodia, em geral, mas sobretudo quando esta acontece nas notas mais agudas e não nas vozes intermediárias, remete ao Homem

> [...] na melodia, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de um pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência, pois apenas ele, na medida em que é dotado da faculdade de razão, vê sempre adiante ou retrospectivamente no caminho de sua realidade efetiva e das possibilidades incontáveis e, assim, traz a bom termo um decurso de vida claro tomado como um todo concatenado. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340-341).

Resulta disso o entendimento schopenhaueriano que distingue na melodia ou nessa *voz principal* a "história mais secreta da Vontade" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340-341), a parte mais inteligível da Música, quando ela se aproxima da história do Homem, da consciência humana (consciência de si mesmo). E a tais analogias se liga a ideia do conhecimento do mundo espelhado (porque com a mesma

essência, mas distinto em forma de objetidade[23]) na Música: “Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 345).

Seguindo na comparação da música com o mundo, a correlação intervalar e a cadência harmônica em geral são aparentados, para o filósofo, à incessante busca humana por satisfação dos desejos – e eis uma das mais conhecidas e estudadas teses de Schopenhauer. Assim, é natural que na Música existam afastamentos em relação ao *tom fundamental*. Tais afastamentos, entretanto, sempre seriam resolvidos em um retorno à tonalidade principal. E esse jogo entre distanciamento dos desejos por meio do afastamento da tonalidade e a satisfação advinda do retorno a ela está inteiramente relacionado à condição humana como vista por Schopenhauer, já que, para ele, o homem está sempre em busca da satisfação e, uma vez satisfeito, busca outra satisfação e outra e outra... “A essência do homem consiste em sua vontade se esforçar, ser satisfeita, e novamente se esforçar, incessantemente.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341). Não sendo assim, ou seja, a Música não tendo tais *ondas* de fugas e retornos em relação àquilo que constituirá a satisfação do desejo – a resolução das cadências na tônica[24] – ter-se-ia a ausência de satisfação, e consequente sofrimento, ou o tédio pela falta mesmo de alterações em relação ao querer do sujeito:

> uma mera série de acordes consonantes seria fastidiosa, pesada e vazia, como o *langor*, que traz consigo o cumprimento de todos os *desejos*. Por essa razão, são indispensáveis as dissonâncias que nos perturbam e quase nos fazem padecer, mas devem ser convenientemente preparadas e resolvidas.[25] (SCHOPENHAUER, 1950, v. 2, p. 504, tradução minha, grifos do autor).

Outro traço importante de se distinguir nos escritos a respeito desse assunto, são os dirigidos à questão do temperamento. Para Schopenhauer, qualquer temperamento, já que contendo “dissonâncias impuras que não formam nenhum

---

[23] Formas de objetidade distintas entre Ideias e Música, ambas representações diretas da Vontade.

[24] É preciso notar que quase toda a música conhecida por Schopenhauer em vida foi tonal. Essa era sua perspectiva, portanto. E quando se fala em afastamento está se denotando não só a relação dentro do mesmo campo tonal, onde a tônica é o ponto principal, como entre campos tonais, quando uma das tonalidades tende a assumir o papel de principal, cabendo sempre em relação à essa principal o afastamento e o retorno.

[25] Una mera serie de acordes consonantes sería fastidiosa, pesada y vacía, como el *languor*, que trae consigo el cumplimiento de todos los *deseos*. Por esta razón, son indispensables las disonancias que nos turban y casi nos hacen padecer, pero deben ser convenientemente preparadas y resueltas.

intervalo determinado" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340), seriam semelhantes, por analogia novamente, a fenômenos que se situam entre duas espécies, por exemplo, como fenômenos indeterminados, "abortos monstruosos". Essa Ideia surge naturalmente no pensamento schopenhaueriano como consequência da concepção ideal do mundo como Vontade, Ideias e fenômenos. Se o uso das notas musicais e relativa formação das escalas se dão a partir da objetivação da Vontade, também, as alterações de tais tons por temperamentos acabam por criar objetos (notas) que não são naturais, ou seja, objetivações distorcidas da Vontade. Deve-se levar em conta que tal visão schopenhaueriana parte de certos padrões e princípios culturais. E é possivelmente devido a isso que, nos complementos, ou seja, no segundo tomo de *O Mundo...*, e, portanto, vários anos depois dos primeiros escritos, Schopenhauer acaba por concluir que o temperamento utilizado no sistema tonal é uma "impureza inevitável[26]" (1950, v. 2, p. 504, tradução minha).

Ademais, no que se pode assinalar como fazendo referência à questão analítica, Schopenhauer esboça uma crítica ao puro entendimento da Música como fenômeno quando diz que

> ...decerto temos que procurar nela [a música] mais do que um *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*[27], na qualificação acertada de Leibniz, **apesar de ter considerado só a sua significação imediata e exterior, a sua casca**; pois se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem. **Do nosso ponto de vista**, ao considerarmos o efeito estético da música, **temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos**. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336-337, grifos do autor e meu).

Ao mesmo tempo, contudo, Schopenhauer (2005) entende que os conhecimentos exterior e empírico e interior e estético da Música são duas faces diferentes, necessárias e corretas. Em outras palavras, embora o filósofo aponte para a importância do conhecimento estético na música e veja como problema o conhecimento puramente racional dessa arte, reconhece a necessidade desse conhecimento empírico na prática musical. A advertência em relação ao conhecimento submetido ao princípio de razão ocorre apenas em função da

[26] Impureza inevitable.
[27] Exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta (tradução de Jair Barboza).

parcialidade que essa forma pode oferecer frente à potencialidade da Música. Existe toda uma maneira mais profunda de se conceber e fruir esteticamente a Música e é nesse caminho que vai Schopenhauer, sobretudo porque é essa a novidade da sua maneira de conceber o Mundo e a Música.

A filosofia ou estética schopenhaueriana da Música (se assim podem ser denominados tais estudos) tem um caráter realmente metafísico, relacionado à Ideia de Mundo compreendido como Vontade e Representação. Nela não são encontrados muitos traços de fundo ético (como é comum em determinados escritos filosóficos acerca das artes, sobretudo na Grécia antiga), nem intuitos puramente analíticos ou voltados ao estudo e teoria da sensação/ percepção. Todos esses pontos, contudo, estão, ainda que de forma indireta, incluídos nesse pensamento.

Em relação à ponderação sobre a sensação e a percepção em geral, ficam claras as Ideias de Schopenhauer, tanto no que se refere ao desinteresse existente na "alegria obtida na sensação do belo" (MARTON, 2005, p. 75) quanto à questão do corpo: sensações são geradas pela Música no corpo, quando há uma troca, uma comunicação entre a música (enquanto fenômeno físico), seu objeto – a Vontade – e o corpo dos sujeitos. O corpo, em Schopenhauer, representa uma maneira de conhecer melhor os fenômenos, como visto. Ao mesmo tempo, portanto, que a Música influi sobre o corpo, existe a possibilidade de o indivíduo deixar de ser indivíduo, libertar-se do princípio de razão e tomar conhecimento da vontade. Esse elevar-se por sobre o princípio de razão é facilitado pela Música, que representa justamente a Vontade. Mas essa possibilidade não é exclusividade da fruição na música, ou seja, em outros momentos o indivíduo pode ter satisfação estética nesse sentido, como já foi observado anteriormente. A Música, contudo, ajuda sobremaneira, uma vez que remete à Vontade diretamente. Tal elevar-se pressupõe um desinteresse e não diz respeito à sensações agradáveis e úteis, de acordo com a vontade do indivíduo, mas, ao contrário,

> [...] a alegria com o belo é completamente desinteressada. Por isso também ocorre que, aqui, tudo o que é individual cessa de sê-lo e o belo é objetivamente belo, isto é, para todos. Já o agradável ou o útil é de natureza subjetiva, isto é, individual-subjetiva. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 25).

Na verdade Schopenhauer quer, assim, distinguir entre a observação ou o conhecimento da obra de arte em geral enquanto fenômeno e, por isso, de forma

individualizada como são os fenômenos, ou como Vontade e, destarte, de modo objetivo (no sentido em que o filósofo utiliza tal termo). Tal questão, aparentemente paradoxal, será discutida especificamente mais adiante e no próximo capítulo.

Assim, é bastante interessante o fato de, no pensamento de Schopenhauer, ter-se a arte dos sons entre dois mundos, ou seja, como fenômeno em si e como Vontade objetivada. Isso soa importante também caso sejam compreendidos os *dois lados da mesma moeda* que existem nessa concepção ou, antes, *a moeda* e sua essência. São lados distintos que não se anulam, complementares que podem parecer antagônicos. Além disso, conforme o exposto, a Música, como objetidade imediata da Vontade, está para as Ideias – também objetivação direta, embora de forma diferente – como as músicas individuais estão para os demais fenômenos do mundo, ou seja, o conhecimento estético da Música deriva da natureza representativa direta da Vontade, ao passo que o conhecimento racional, apenas, da música, revela seu lado fenomênico. Decorre disso o espelhamento do Mundo na Música, as "duas expressões distintas da mesma coisa" (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234). Portanto, vê-se aqui que entendimentos complementares podem ser frutíferos para o entendimento da Música e, mais do que isso, observa-se, com Schopenhauer, que há formas diferentes de se entender a arte dos sons que não somente em seu aspecto fenomênico, físico, da perspectiva analítica.

A relevância da abordagem metafísica de Schopenhauer em relação à Música está na abertura de tal perspectiva de abordagem e na complementaridade possível em adição à visão analítica tradicionalmente predominante no meio acadêmico. Schopenhauer, contudo, não só aponta para essa novidade como desenvolve certas questões, que adquirem também grande valor porque se relacionam, sobretudo, com a tal concepção de mundo e apontam por isso para diferentes horizontes, como segue.

2.2.2 Conhecimento e linguagem na arte dos sons

Quão plena de sentido e de significação é
a linguagem musical.

Arthur Schopenhauer

Na teoria schopenhaueriana se encontra a questão da Música como algo semelhante a uma linguagem universal ou, em suas palavras: “faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

Primeiramente, é possível notar que o filósofo pretende exprimir a Ideia de comunicação entre a Música ou seu compositor, seus intérpretes, seu objeto (a Vontade) e os homens (sujeitos que apreciarão a obra musical). Assim é que ele busca aproximações a partir de termos como *fazer efeito*, *significação*, *sinal* e *compreensão*[28], que conotam tal intenção. Ademais, a forma como Schopenhauer entende a Música, objetidade imediata da Vontade, contribui para tal colocação, dessa arte como linguagem universal. Para ele, os apreciadores da arte dos sons têm acesso direto à Vontade por meio dela, de modo que ela funciona como canal de comunicação universal em relação à Vontade, ou seja, algo que pode ser *acessado* por qualquer homem para que haja uma comunicação estética com a Vontade. É fato, entretanto, que a Música não pode ser exatamente uma linguagem universal porque a Vontade não é inteligível, não podendo haver uma comunicação, no sentido comum, lato, entre homem e Vontade: “... a minha explanação apresenta a música como a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Assim,

> O mundo fenomênico, ou a natureza, e a música devem ser vistos como duas expressões distintas da mesma coisa. Tal mesma coisa, a Vontade, é, por conseguinte, a única *analogia que intermedeia* os dois, o *tertium comparationis*, cujo conhecimento é exigido para se reconhecer a analogia. A música, portanto, caso vista como expressão do mundo, é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas isoladas. Sua universalidade, entretanto, não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo totalmente outro, ligada a uma determinidade mais distinta e persistente. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234-235, grifo do autor).

Em meio às outras artes ou mesmo em relação aos demais fenômenos, a Música funciona como complementar, já que permite uma forma de expressão (de certo modo um *discurso*), uma representação semelhante às demais quando se refere à Vontade, como as outras artes (embora essas sejam mediatas e aquela

[28] Recorrentes no parágrafo 52 de *O Mundo...*, o dedicado à Música.

imediata), mas, ao mesmo tempo, articula uma tal expressividade de maneira totalmente diferente, porque se encontra diretamente ligada à Vontade. E é por isso, afirma Schopenhauer (2005, p. 345), que a Música, sobreposta a outras artes e mesmo aos conceitos, encaixa-se tão plenamente, de modo complementar: “Que [...] 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 da mesma essência íntima do mundo.” E essa é a característica que confirma e confere à Música, no âmbito da perspectiva schopenhaueriana, a universalidade em termos de comunicação (estética).

A arte dos sons revela o metafísico mais diretamente e, nesse sentido, quando ligada a um fenômeno físico, como uma outra obra artística (uma peça teatral, um poema etc.), ou a conceitos, fornece a possibilidade de conhecimento mais profundo do objeto ou ação em questão, expondo “para todo o físico o metafísico, para todo o fenômeno a coisa-em-si.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 345). E isso acontece porque a Música não possui referência direta a fenômenos do Mundo, mas à essência de todos e quaisquer deles. Ela não possui matéria ou conteúdo inteligível, uma vez que seu conteúdo é a própria Vontade, mas apenas forma. Quando, portanto, unida a fenômenos que possuem referência determinada, associa sua pura forma sem conteúdo (inteligível) ao conteúdo inteligível do outro objeto: “Essa íntima referência da música à essência verdadeira de todas as coisas explica o fato de, quando soa uma música que combina com uma cena, ação, acontecimento, cercania, como que nos revela o sentido mais íntimo e distinto deles.” (p. 344).

Quando, destarte, da união de fenômenos diversos do mundo com a Música, que expressa diretamente a essência de quaisquer deles, o filósofo atribui a agradabilidade subjacente à satisfação não apenas ao conhecimento racional, mas também do conhecimento direto da Vontade que a arte dos sons possibilita. Assim, o conhecimento estético sendo imediato, ligando o sujeito diretamente à Vontade, é complementado pelo conhecimento submetido ao princípio de razão, conferindo à razão, também, atividade (SCHOPENHAUER, 1950, v. 2), saciando a Vontade. A Vontade do indivíduo é satisfeita mais rapidamente e plenamente por meio da associação musical porque a profundidade da arte dos sons é maior (relacionada à Vontade mesma) que a necessidade do querer do indivíduo, dominada pelo conhecimento racional e físico dos fenômenos. Uma vez que a satisfação da

Vontade do indivíduo está vinculada ao conhecimento racional e ao entendimento dos fenômenos, um conhecimento estético que se liga à coisa-em-si diretamente ultrapassa em muito a miséria (relativa) que a satisfação individual carece. A forma de concepção schopenhaueriana dá lugar, como efeito, a essa perspectiva estésica em relação à Música.

Por essa via, a tomada da Música enquanto instrumento acessório, apenas complementar a objetos submetidos ao princípio de razão, é por Schopenhauer observada com ressalvas, uma vez que não é essa sua principal função. A letra, no caso da associação musical com a poesia, deve ser vista valorativamente como subordinada à música, uma vez que a profundidade da arte dos sons em si é maior e mais direta que a da poesia ou qualquer outro fenômeno físico. A composição musical, assim, deve partir sempre que possível da música. Ela pode fazer conexão com os mais diversos objetos racionais porque possuem, música e fenômenos diversos, uma mesma essência, com a diferença de que a música estará sempre diretamente atrelada à coisa-em-si, enquanto que os objetos são sempre emanações mediatas dessa Vontade última.

> Sendo tão importante a missão da música e tendo em conta que se refere ao texto da letra e à ação [no caso da ópera] como o geral ao particular, como a regra ao exemplo, seria preferível compor letra para a música e não música para uma dada letra. Não obstante, esse segundo método, que é o que se pratica geralmente, oferece a vantagem de encaminhar ao compositor até às emoções que formam o assunto da obra e de despertar nele os sentimentos que tratará de expressar, procedendo, assim, de maneira estimulante sobre a imaginação musical[29]. (SCHOPENHAUER, 1950, v. 2, p. 495, tradução minha).

Em relação ao conhecimento em geral, costuma-se, sobretudo no meio acadêmico, associá-lo à ciência. Mais do que isso, é tradicional no meio acadêmico congregar o conhecimento somente com a ciência, embora sempre existam pesquisadores, professores etc, que não compartilham dessa visão. É perceptível, por tudo o que foi exposto até aqui, que Schopenhauer fez diferente[30]. Para ele há

---

[29] Siendo tan importante la misión de la música y teniendo en cuenta que se refiere al texto de la letra y a la acción, como lo general a lo particular, como la regla al ejemplo, sería preferible componer letra para la música, y no música para una letra dada. No obstante, este segundo método, que es el que se practica generalmente, ofrece la ventaja de encaminar al compositor hacia despertar en él los sentimientos que se trata de expresar, procediendo así a manera de estimulante sobre la imaginación musical.

[30] Essa diferença talvez esteja mesmo relacionada ao mau relacionamento que Schopenhauer teve com a academia durante grande parte de sua vida.

também conhecimento no belo, nas artes em geral e, no caso específico em que se está interessado aqui, na Música: “Consideramos o belo como um conhecimento em nós, um modo todo especial de conhecer, e nos perguntamos que esclarecimentos esse modo de conhecer nos fornece acerca do todo de nossa concepção de mundo.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 25). E eis uma boa pergunta, de fato. Afinal, que tipo de conhecimento pode ser aquele no belo?

O belo é objetivo no sentido schopenhaueriano por não depender de interpretações individuais, mas ser o mesmo e da mesma forma para todos. Esse *objetivo* não deve ser entendido no sentido científico, ou seja, de algo que “possa ser inegável e imediatamente demonstrado aos sentidos e ao entendimento.” (2003, p. 26). Ele é deduzido por Schopenhauer dos fatos de que todo conhecimento é objetivo e porque o belo e o conhecimento estético são um tipo de conhecimento também.

Mas se a Arte, como agora já visto, refere-se às Ideias e a Música à coisa-em-si, Vontade, o conhecimento estético não pode ser idêntico ao conhecimento natural (racional) e científico (empírico ou não). Ele é, pois, um conhecimento mais profundo, ligado à essência do Mundo. E é apenas atingido ou concebido por contemplação estética, e não em abstrato ou por conceitos, doutrinas ou quaisquer outras *dádivas racionais*. Assim é que a ciência dirá respeito aos fenômenos ou a natureza ao passo que as artes em geral se referirão às Ideias e a Música, em especial, à própria coisa-em-si – tudo isso já foi até aqui abordado.

Nesse contexto, a arte dos sons se sobrepõe, destaca-se das demais artes e ambos grupos elevam-se em relação ao conhecimento científico, voltado apenas para os fenômenos (embora o fundamento do conhecimento racional seja a vida prática e a função da contemplação estética seja toda outra). Por outro lado, a Música também é fenômeno, ou seja, passível e efetivamente objeto de investigações científicas, físicas. Entretanto, o que poderia ser visto como um paradoxo é abordado por Schopenhauer como complementaridade, assim, os aspectos metafísicos e físicos da Música não são excludentes um em relação ao outro, mas são partes de um único todo, a própria Música. Dessa forma, é possível que alguém analise, investigue apenas o *lado* físico da Música, enquanto outro apenas o lado metafísico (embora apoiado, ou melhor, a partir, obviamente, do físico). O fato é que é possível e preferível que se entenda e se conheça a Música entre ambos os lados. A relevância da perspectiva schopenhaueriana assenta-se

justamente nessa possibilidade de visão complementar que, por extensão, como será observado mais adiante, está inserida no contexto do pensamento complexo.

O conhecimento submetido ao princípio de razão está atrelado à individualidade: como indivíduo, não se possui outro conhecimento que não esse. No conhecimento estético, no belo, como visto, “a consciência inteira é preenchida com a calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar [...] toda a potência do espírito é devotada à intuição, afundando-nos completamente nesta [...] nos perdemos por completo num objeto” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 47). A música, portanto, permeando ambas as maneiras de conhecimento, possibilita o acesso do sujeito individual ao conhecimento empírico e do puro sujeito do conhecimento diretamente à Vontade. Em outras palavras, a Música, dizendo respeito à Vontade diretamente e não às Ideias, possibilita um conhecimento, uma contemplação ainda mais profunda e de gênero distinto não só do conhecimento racional, mas também do intuitivo das demais artes, posto que a arte dos sons, correlata às Ideias como objetidade imediata da Vontade, é complementar a essa, sendo algo diverso. Portanto, e como aqui se viu, a Música possui analogias com o mundo fenomênico na medida em que também assume graus de objetivação. Porém, é complementar, diversa dos fenômenos em geral porque possui uma *raiz* ou, melhor, um *tronco* diferente, procedente diretamente da Vontade.

Dessa forma, é de bom grado enfatizar ou destacar, no pensamento schopenhaueriano sobre a Música, alguns pontos importantes: a Música é vista em alto grau pelo filósofo por dizer respeito a algo além dos fenômenos em si e mesmo dos arquétipos desses fenômenos, tendo origens, direções e finalidades diversas e, ainda, complementares – daí a metafísica da Música; Schopenhauer vai colocar no sujeito ou, antes, no artista, a tarefa de intuir por contemplação e expressar a Vontade na Música, não limitando, contudo, essa maneira mais profunda de conhecimento possibilitada pela arte dos sons a pessoas com *dons especiais*, mas atribuindo graus de *genialidade* ou de capacidade de contemplação diferentes para cada homem – donde a universalidade de expressão dessa arte; é pela analogia entre o Mundo e a Música que Schopenhauer vai dar importância para o conhecimento musical (não no sentido físico, mas do ponto de vista contemplativo), por onde se pode conhecer o Mundo de outra forma – e aqui a importância do corpo, do autoconhecimento para os sujeitos, que não seriam mais indivíduos nesse

momento, mas puros sujeitos do conhecimento destituídos de Vontade, podendo mesmo conhecê-la.

Observa-se, portanto, que Schopenhauer não restringe ao aspecto fenomenal o conhecimento da Música. Insiste ele no papel contemplativo, nas funções comunicativa, expressiva, complementar em relação ao conhecimento racional e universal da arte dos sons, como visto. E nesse sentido tal reflexão expõe pontos bastante expressivos no âmbito de um resgate de aspectos complementares, de cunho não necessariamente apenas científico-físico, mas de possível importância para conhecimento da Música e na Música. Os próximos capítulos procurarão ampliar ou mesmo amplificar a visão schopenhaueriana, encontrando nela um modelo para uma maneira complexa de entender a arte dos sons atualmente.

3 INVESTIGAÇÕES SOBRE A METAFÍSICA DA MÚSICA DE SCHOPENHAUER

Tendo ficado exposto o pensamento schopenhaueriano – desde o contexto, passando por sua concepção do Mundo enquanto representação e também como Vontade, até se chegar às artes e à Música, especificamente, com as principais ramificações apontadas por Schopenhauer a respeito de tais motes (como o conhecimento estético e a satisfação advinda dele) – é o momento de empreender o trabalho de analisá-lo e realizar as devidas críticas, quando couberem, e as efetivas exaltações daquilo que pode vir a contribuir para o pensamento sobre Música ou que seja de pertinente destaque.

O objetivo principal neste capítulo é ponderar sobre o pensamento schopenhaueriano a respeito da Música, apontando questões importantes no imo da teoria e procurando conexões entre pontos fundamentais da metafísica da Música. Resulta, entretanto, que uma vez que escolhas devem ser feitas, sempre será incompleta a exploração em relação a uma possível totalidade de Ideias subjacentes ao pensamento schopenhaueriano sobre a Música. Prevalecerão os pontos tidos pelo analista – autor deste trabalho – como essenciais, comparados às próprias afirmações do filósofo e aos comentadores.

De imediato, cabe um aprofundamento acerca de uma das questões mais originais, paradoxais e mesmo, ainda que aparentemente, contestáveis a respeito do pensamento de Schopenhauer relativo à Música: esta arte como representação/ fenômeno físico, por um lado e, na complementar dualidade, ao mesmo tempo, a Música como Vontade.

3.1. A DUALIDADE PRESENTE NO ENTENDIMENTO DA MÚSICA

Conforme o já abordado, Arthur Schopenhauer buscou em Kant e Platão suas bases filosóficas no ocidente, ao lado da declarada importância do pensamento oriental védico em sua teoria. De Platão herdou a concepção dos objetos do Mundo como conexos às Ideias, de modo que essas são os arquétipos de tudo o que a razão conhece no Mundo fenomênico. No filósofo Immanuel Kant enraizou a maior parte de sua teoria, sobretudo na distinção entre sujeito e objeto e na idéia da *coisa-*

em-si, tratada por Schopenhauer como Vontade[31]. E, em um grau mais profundo, relativo ao estudo ético e mesmo psicológico do Homem – que Schopenhauer empreendeu principalmente a partir do quarto livro do primeiro tomo de *O Mundo...* – foram absorvidas as reflexões do povo Veda constantes dos *Upanishads*. Nesse sentido, portanto, Schopenhauer uniu um conjunto de pensamentos concernentes a três diferentes épocas históricas do Mundo: cerca de um milênio e meio antes de Cristo – nos textos Vedantas (TINOCO, 1992); alguns séculos antes do tal marco, no mundo grego em que viveu Platão e; com Kant, pouco mais de um milênio e meio d. C.

A partir desse contexto, é possível observar que as Ideias são o eixo central do pensamento de Mundo enquanto Vontade e representação, de Schopenhauer. Elas se encontram justamente entre o Mundo como Vontade e o Mundo como representação: a Vontade é a essência de onde emanam as Ideias, objetivadas e individualizadas nos objetos todos do Mundo como representação, conforme o exposto nos capítulos anteriores.

Schopenhauer separa, portanto, dois graus distintos para os objetos, sendo que o primeiro grau deriva da Vontade diretamente e o segundo advém daquele primeiro, remontando à Vontade de forma indireta. A Vontade é a essência de tudo, a coisa-em-si ininteligível, como visto. Dela provêm as Ideias, que são como o modelo de tudo o que existe no mundo objetivo, racional (as representações individuais). Por fim, os objetos os mais diversos do mundo – como conhecido racionalmente – são objetidades e individualizações das Ideias. “Schopenhauer consegue assim conceber a tripla identidade do mundo” (JIMENEZ, 1999, p. 249).

Baseando-se nessa concepção, a perspectiva schopenhaueriana apontará para a existência de ao menos dois níveis de conhecimento: o dos objetos enquanto individuações e o dos objetos enquanto Ideias (SCHOPENHAUER, 2003). Racionalmente se conhecem as individualidades. Enquanto submetidos ao princípio de razão os homens só conhecem os objetos individuais como eles. Apenas quando em contemplação estética, como puros sujeitos do conhecimento é que as Ideias podem ser conhecidas intuitivamente pelos homens. No entender de Schopenhauer, as obras de arte favorecem esse tipo de conhecimento.

---

[31] A partir de um problema que identificou na teoria kantiana, a saber, sobre a ligação entre os fenômenos e a coisa-em-si, Schopenhauer, baseado em Platão e na filosofia Vedanta, vinculou a coisa-em-si à Vontade e inseriu entre ela e os fenômenos do Mundo as Ideias.

O terceiro grau ou nível de conhecimento seria relativo, pois, à Vontade. Schopenhauer aponta unicamente a Música (dentre as Artes) como possibilitadora de um tal conhecimento. E aqui, ao mesmo tempo, o empírico e o metafísico se encontram na teoria do filósofo a respeito da arte dos sons. Para ele a Música está em mesmo grau de objetidade da Vontade que as Ideias, ou seja, são objetivações imediatas da Vontade em si. Por isso, se as Ideias são o eixo central conectando o Mundo enquanto representação e como Vontade, a Música, na mesma posição das Ideias, também pode ocupar esse local. O conhecimento também possui, portanto, três níveis, sendo o intermediário e central referente às Ideias. Os demais estão conectados aos dois extremos da tríplice divisão schopenhaueriana: os objetos individuais do mundo e a Vontade. Antes de explorar diretamente a questão da relação entre Mundo e Música, porém, será observado o caminho inverso, que se refere ao problema das diversas formas de conhecimento e a importância da visão schopenhaueriana da Música nesse contexto.

3.1.1. Conhecimentos e ações na criação e percepção musical

> Todo nosso saber compõe-se de julgamentos, e estes, por sua vez, baseiam-se no que percebemos, mas isto está muito longe de corresponder à última realidade das coisas.
>
> Arthur Schopenhauer

Schopenhauer (2005) observa que a intuição é o fundamento de quase todos os conhecimentos e sistematizações (como a ciência) e a única fonte de verdade. Somente a lógica não depende do conhecimento intuitivo, uma vez que a razão, nesse caso, retira imediatamente das próprias leis a coerência. Tudo o que existe por reflexão é baseado na intuição e só nela se podem apoiar quaisquer demonstrações. Todos os conceitos, os juízos de valor e o entendimento são enraizados no conhecimento intuitivo. Mas nem só a razão, a faculdade do juízo e o entendimento, todos se referindo ao mundo como representação, têm como substrato primeiro a intuição. Esta está presente também “quando o olho do entendimento se permite simplesmente *ver*, sem barreiras, o que se anuncia nos sentidos.” (MAIA, 1991, p. 153). Trata-se do conhecimento genial, estético, que

também só existe a partir da contemplação intuitiva, puramente. “O que caracteriza semelhante estado é justamente a contemplação pura, o absorver-se na intuição, o perder-se no objeto, o esquecer-se de toda individualidade, a supressão do conhecimento que segue o princípio de razão e concebe somente relações.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 92).

É preciso, contudo, notar que o conhecimento genial a partir da intuição acontece, para Schopenhauer, apenas em relação às Ideias. Como a Música não diz respeito às Ideias, mas diretamente à Vontade em si, o que há na Música não é um conhecimento a partir da intuição[32], consequentemente, mas, segundo o filósofo, apenas a partir do tempo (SCHOPENHAUER, 2005), com exclusão não só da causalidade como também do espaço. Portanto, a intuição existe em referência aos fenômenos e às Ideias. Mas em relação à Vontade, conhecida por meio das músicas, é apenas com base somente no tempo que se dá tal conhecimento, segundo o filósofo.

A intuição ocupa um papel importante na teoria do conhecimento de Schopenhauer. Apesar disso, é somente a figura do tempo que se encontra no conhecimento possibilitado pelas músicas, o conhecimento da Vontade. Mas esse conhecimento somente ligado ao tempo, sem causalidade e espaço, não é abordado especificamente na teoria de Schopenhauer. Em momento algum o filósofo expõe uma explicação sobre ele. Apenas cita-o. Trata-se, a julgar pela relação entre Música e Vontade no contexto schopenhaueriano, de uma forma de conhecer muito mais profunda, pois é relativa à própria essência do mundo. O fato, porém, é que, tal como a capacidade do gênio, esta forma também é extensiva a todos os homens. Nesse caso, é possível conjecturar que, para Schopenhauer, o conhecimento meramente no tempo é competência de todos, mas em graus distintos, seguindo a fórmula utilizada em relação ao genial, já descrita. Assim, o conhecimento da vontade, por meio da música, é, no sentido schopenhaueriano, objetivo.

Sob esse aspecto, entretanto, retomando a dualidade da Música como representação e, portanto, mero objeto dentre outros objetos e, ao mesmo tempo, como objetidade direta da Vontade, algumas dúvidas surgem e cabem. A primeira, e que atinge mais profundamente a teoria do filósofo, parte das seguintes constatações, a partir das Ideias schopenhauerianas: a Música, aparte seu caráter

[32] No início do capítulo 52 de *O Mundo...*, Schopenhauer afirma que a Música possui uma “distinção [que] ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

metafísico, é também um fenômeno, sob o aspecto do Mundo enquanto representação. Deve, necessariamente, haver um conhecimento prévio da Vontade por parte do compositor para que seja expresso ou comunicado por meio de suas músicas? Levando-se em conta que a Vontade é ininteligível, como é possível a criação musical a partir da Vontade, uma vez que as músicas são fenômenos? Ou essa criação não acontece a partir da Vontade? Há uma explicação para uma eventual ligação entre as possíveis formas diversas de conhecer a Música – submetida ao princípio de razão e enquanto conhecimento da Vontade?

Como que de forma complementar – e é preciso ressaltar que isso é constante no pensamento schopenhaueriano a respeito da Música e um ponto de destaque neste trabalho, como será evidenciado no capítulo seguinte – os conceitos e a razão são, de acordo com o filósofo (SCHOPENHAUER, 2003), utilizados no estudo técnico das músicas e nesse contexto são importantes. Há de se investigar algo como primeira possibilidade sobre tal questão, qual seja, de uma necessária ligação entre Vontade e razão[33], resgatando a questão anteriormente formulada sobre esse ponto: se a Música possui vínculo direto com a Vontade e sendo essa ininteligível, qual o papel da razão e dos conceitos, ainda que tecnicamente? Em outras palavras, se a Música nasce da contemplação (apenas no tempo) da Vontade, que é ininteligível, como pode se dar um vínculo da razão com essa arte?

> se a vontade é marcada pela contínua ânsia cega e discordante e permanece totalmente separada das objetificações das emoções e dos estados de ser no mundo da representação, por que esse profundo mundo de eterno desacordo é de alguma maneira harmônico com a racionalidade da consonância? (FERRARA, 2007, p. 188, tradução minha).

Em princípio, portanto, ao entender o aspecto técnico da criação musical como submetido ao conhecimento estético (apenas no tempo) que o artista teve da Vontade e à razão (necessariamente) aplicada no processo físico da composição, evidencia-se um disparate, ao menos por enquanto. Da percepção (só no tempo) da Vontade, que é inacessível racionalmente, não pode haver conexão com a razão. A razão anularia qualquer conexão com a Vontade em si, porque na teoria schopenhaueriana a razão só conhece ou dá a conhecer os objetos individuais e suas relações, conforme já ficou exposto. Inicialmente, não há tradução racional

[33] O capítulo seguinte fará o estudo a partir, justamente, do contrário, ou seja, da possível dualidade de *ações* sem uma necessária ligação.

possível entre o conhecido por meio da Música (a Vontade) e o ato racional de criação das obras musicais.

> Embora Schopenhauer apresente essa teoria da música como um paradoxo, desde que não pode estritamente ser determinada em termos lógicos, ele também nos fornece o único material útil para uma demonstração da probidade de sua hipótese profunda. (RICHARD WAGNER *apud* GOEHR, 2005, p. 218, tradução minha).

Insistindo em uma possível coerência no pensamento do filósofo sob esse mote, pode-se formular duas possibilidades para serem investigadas: há uma conexão entre os dois graus diversos de conhecimento que dê lugar à razão e aos conceitos, ao mesmo tempo em que há o conhecimento estético da Vontade? A razão e os conceitos são predominantemente técnicos para a Música durante o processo de composição também? Ou somente enquanto instrumento de análise, que é, efetivamente, o que Schopenhauer deixa entendido, conforme citado? E ademais, poder-se-ia interpor a seguinte indagação, que também afetaria diretamente tais questões: de que modo o ato de criação musical estaria, pois, ligado à percepção – por meio da Música – da Vontade? Procurando compreender a perspectiva schopenhaueriana mais profundamente, antes de responder a tais problemas, é preciso observar o contexto e procurar refazer o possível caminho traçado por Schopenhauer.

Antes de mais nada, é necessário observar que, sendo o tempo um dos estofos da razão (com espaço e causalidade), é ao menos provável que haja uma vinculação possível entre tais formas de conhecimento – uma submetida ao princípio de razão e outra ligada à Música, puramente no tempo. O tempo é o único vínculo entre os dois diferentes graus de conhecimento e pode, por isso, satisfazer a aparentemente necessária ligação. Essa pode ser uma resposta, mas como isso seria possível?

Em verdade, Schopenhauer (2003) não expõe a maneira pela qual o artista realmente produz a obra de arte. Afirma somente que o gênio, ou o artista que possui em grande grau a tal capacidade (genial), *comunica* pela obra de arte a Ideia apreendida (no caso das artes em geral). E isso é uma das razões para entender-se, nesse momento, que é necessária uma ligação entre os diferentes modos de conhecimento. Do contrário, como se daria uma comunicação? Em certo momento, Schopenhauer afirma, por exemplo, que as obras de arte “só são possíveis porque o

artista pôde deter a [...] intuição objetiva" (p. 93). Entretanto, a forma como a apreensão, a intuição ou a contemplação em geral dão lugar à produção física da obra de arte é um dado inexistente nas considerações do filósofo. E esse é o ponto principal aqui. Expõe um possível paradoxo na teoria.

Schopenhauer estabelece no corpo a conexão do sujeito com o objeto, de fato. Afirma que o conhecimento estético trata-se, "fisiologicamente, de uma forte excitação da atividade cerebral intuitiva, sem qualquer excitação das inclinações ou afetos." (*apud* MAIA, 1991, p. 157). Daí pode-se entender que, ou as coisas são conhecidas em suas relações e, portanto, uma forma de conhecimento submetido ao princípio de razão, ou as essências dos objetos são conhecidas puramente, quando o sujeito também é puro sujeito do conhecimento (SCHOPENHAUER, 2003).

Entretanto, Barboza salienta que as ações são ao mesmo tempo atos da vontade. Para ele,

> o ato da vontade e a ação corporal não são díspares relacionados mediante causa e efeito, mas são um e mesmo, dados de duas maneiras diferentes: numa, imediatamente, noutra, na intuição do entendimento. (BARBOZA, 2006, p. 45).

E, portanto, o ato da vontade do sujeito compositor e a ação física que dá lugar à obra de arte, nesse caso, são frutos da mesma coisa, embora de maneiras diversas: imediatamente e mediada pelo entendimento, respectivamente.

Segue, também, que o conhecimento metafísico apenas no tempo não é atingido pela razão ou conceitos, mas por sentimentos apenas, já que "quem aí conhece é a sensibilidade ela mesma." (MAIA, 1991, p. 158). Schopenhauer afirma que "a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão." (2005, p. 341). Para Barboza (2006), a esse respeito, a poesia, por exemplo, usa os conceitos para sua expressão, embora o conhecimento expressado não seja adquirido a partir de conceitos. Isso, contudo, parece não ajudar a decifrar o paradoxo que opõe distintos graus de conhecimento na produção da arte dos sons. A afirmação de Barboza, tal qual as de Schopenhauer, não explicam a ligação entre os diferentes tipos de conhecimento. Somente confirmam a possível relação entre eles. E a exposição sobre como se dá a conexão entre os diversos graus de conhecimento não está presente nas considerações schopenhauerianas. É, de fato, no corpo, quando sujeito e objeto se unem, que

ocorre a correlação entre o intuído – e consequente ato puro da vontade – e a ação física corporal referente ao entendimento, como sustenta Jair Barboza (2006) sobre a teoria schopenhaueriana. Entretanto, como a referida correlação se dá – o problema aqui observado – não é respondido nem por Barboza nem pelo próprio Schopenhauer.

O corpo, portanto, oferece uma interconexão propriamente intuitiva entre Ideias e as representações. Porém, a Música não diz respeito à intuição quando sua percepção está ligada à Vontade, mas unicamente ao tempo, como visto. O tempo, contudo, é uma das partes constituintes do entendimento, assim como da razão mesma (conforme a teoria schopenhaueriana sobre o princípio de razão, exposta sobretudo em *A Quádrupla...*). Portanto, se o corpo, segundo Schopenhauer, pode ter uma percepção puramente no tempo (na Música), e sendo o tempo um dos estofos também do entendimento e da razão, pode haver uma ligação possível, por meio do tempo, entre a percepção e o conhecimento da coisa-em-si (na Música) e dos fenômenos individuais. A função do tempo, portanto, como única ligação entres os conhecimentos (o que já havia sido afirmado anteriormente) talvez exista, com base nessas considerações de Schopenhauer e Barboza. Não são, entretanto, esclarecidas.

Ghiraldelli Jr. (2007) afirma que Schopenhauer tem, realmente, o mérito de procurar uma explicação para unir o corpo aos processos de conhecimento. E, para esse teórico, Schopenhauer realiza tal elucidação a partir de uma questão empírica e uma consequente pressuposição.

> O dado empírico: nosso corpo é fonte e local de vontade. A pressuposição: essa vontade que sentimos, *corporalmente*, é um tipo de saber, não intelectual, mas de fato um saber, pois diz respeito a algo que não é exclusivamente interno, mas é maior, externo a nós, aquilo que é em si. O que é em si? A Vontade. A Vontade é uma força no Universo, e sabemos dela sem precisar fazer dela algo para nós, pois o modo de sabermos dela é analógico (GHIRALDELLI JR, 2007, p. 85).

Esse dado sobre um *saber analógico* levantado por Ghiraldelli Jr, se entendido como um conhecimento *similar* ou *semelhante*, é mais uma perspectiva importante que deve ser somada às Ideias sobre a percepção e o conhecimento em Schopenhauer. A própria Música, segundo Schopenhauer, como já foi visto, possui uma relação analógica com o Mundo. Entretanto, tal perspectiva – de Ghiraldelli – novamente

parece falhar, como as anteriores, na explicação sobre a ligação entre os conhecimentos (ou saberes, nesse caso). De fato, soma à ideia da interconexão entre conhecimentos intuitivos (puro e racional) por meio do corpo, mas não a explica.

Por outro lado, outro paradoxo existe. Há de se ter em mente, por todas essas constatações, que a criação artística não pode ser planejada, uma vez que a ação planejada é correlata à causalidade e, portanto, ao princípio de razão (BARBOZA, 2006). A questão que emerge, desse modo, é: se a ação da criação musical não é racionalmente planejada, qual é o embasamento desse ato?

Sob outra perspectiva, observe-se a seguinte constatação schopenhaueriana:

> Essa mesma característica dos conceitos que os torna semelhantes às pedras de um mosaico e em virtude da qual a intuição sempre lhes permanece assintótica, é também o fundamento para, na arte, nada de bom ser realizado com eles. Caso o cantor ou o virtuose realize o seu recital por reflexão, este permanece morto. O mesmo vale para compositores, pintores, sim, para poetas. O conceito sempre é infrutífero na arte; apenas a parte técnica desta pode ser por ele conduzida. O domínio do conceito é a ciência. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 107).

A esse respeito, Schopenhauer segue igualmente a tradição de seu tempo – a tradição romântico-idealista – e aponta o conceito como *inimigo* das artes e da Música. Para ele, como o assinalado, é a ciência que faz e deve fazer bom uso dos conceitos. As artes em geral são criadas a partir da intuição. A Música, segundo a afirmação schopenhaueriana já exposta, somente é percebida no tempo.

Nesse sentido, com relação aos conceitos e à razão, não se trata da impossibilidade de compor ou interpretar músicas conceitualmente ou racionalmente, ao que parece, mas de uma separação schopenhaueriana entre a Música com todo o potencial de conexão com a Vontade e aquelas que são somente o meio, para "apreender, imediatamente e *in concreto*, grandes números e relações numéricas complexas, que do contrário só poderíamos apreender mediatamente, por conceitos." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 347). A questão é, pois, em relação ao grau. Se uma música é produzida a partir de conceitos, que já são objetivação da Vontade, deixa de referir-se diretamente àquela coisa-em-si e, portanto, está em grau inferior em relação às músicas que são diretamente objetidades da Vontade. Mas isso vai, contudo, reduzir o universo das músicas de Schopenhauer apenas àquelas que satisfazem a relação com a Vontade. O ponto aqui, ademais, é: existe

uma maneira, uma fórmula para que a ação da composição musical faça as músicas se referirem à Vontade?

É ainda uma outra afirmação schopenhaueriana, a respeito do caráter de sonâmbulo do compositor, a saber:

> O compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 342).

Essa afirmação, ia-se dizendo, é que chegará mais próxima de uma solução para o paradoxo aqui observado – em relação à ligação de diferentes graus de conhecimento na produção da Música, embora ainda não deixe clara a forma com que ligações entre (ou mesmo inter) conhecimentos se dão. O sonâmbulo não age, de forma alguma, em relação à causalidade e, de acordo com a teoria da contemplação intuitiva das Ideias, também não a partir do espaço, mas unicamente no tempo, ao que parece, como consequência. Isso demonstra que o ideal do gênio irracional (que aqui é entendido como *anterior ao racional* e não como negatividade frente à razão) do contexto (romântico-idealista) de Schopenhauer vai também fazer nele seu reflexo: a ação mesma da composição musical, sob a ótica do filósofo, não vai dizer respeito à razão (como se observava até o momento) e nem mesmo à intuição, mas unicamente à figura do puro tempo. O tempo, portanto, parece ser a ponte que pode fornecer a analogia entre sujeito e objeto no corpo, entre os dois graus diversos de conhecimento que Schopenhauer expõe, sendo a única figura presente em ambos os graus. Contudo, a explicação de como se daria, no tempo, uma tal conexão não foi encontrada nos escritos schopenhauerianos consultados, apenas apontamentos constam, como este:

> o tempo [...] da verdadeira atividade artística [...] são os momentos em que eu, com entendimento e sentidos, leio dentro do mundo de modo puramente objetivo; estes momentos não são intencionais, não são voluntários, eles são o a mim dado [...]; neles concebo a essência do mundo, sem simultaneamente saber que a concebo. **Seu resultado será**, frequentemente, **só muito tempo depois**, de modo fraco, **extraído da lembrança, repetindo-se em conceitos** e assim fixado de modo duradouro. (SCHOPENHAUER *apud* MAIA, 1991, p. 138, grifo meu).

Nesse sentido, Schopenhauer parece não oferecer uma explicação plausível para a ligação entre os conhecimentos, portanto, o que acaba sendo um problema (relativo, conforme será observado no próximo capítulo) para a teoria metafísica da Música de Schopenhauer, no que se refere à problemática da ação de produção musical[34]. Também, nesse mesmo contexto, pode-se colocar sob suspeita (nesse momento, dentro dessa perspectiva aqui levantada), ao menos, as explicações do filósofo a respeito da forma pela qual as obras musicais são criadas. A idéia de um artista-compositor gênio inspirado, que como um sonâmbulo ou um ser hipnotizado (BARBOZA, 2005) realiza os atos da composição musical – idéia que remete diretamente ao modelo romântico-idealista – é ao menos passível de contestação.

Observando as citações de Schopenhauer, é necessário também criticar a idéia da música como uma *linguagem não compreensível por sua [do homem] razão*, já que nem mesmo estudos técnico-racionais seriam possíveis se a música não fosse, em parte, passível de entendimento ou compreensão racional. O próprio filósofo se contradiz nesse ponto, quando afirma, pouco mais adiante em *O Mundo...*, que "aparte sua significação estética ou interior, e considerada só de maneira empírica e exterior, [a Música] é tão-somente o meio de apreender [...] grandes números e relações numéricas" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 347). Se as músicas podem ser consideradas apenas de modo exterior, sua linguagem precisa necessariamente ser acessível à razão. É o caso das afirmações schopenhauerianas que dizem respeito também à questão de valor, já abordadas, quando o filósofo concede maior valor às obras que se ligam à Vontade em detrimento daquelas que são puramente racionais.

Retomando, enfim, as questões que emergiram anteriormente, é possível fornecer algumas respostas. Da forma exposta, no corpo há uma união entre sujeito e objeto e consequente ligação possível, no tempo, entre as formas de conhecimento físico e metafísico, uma vez que o próprio corpo possui os dois fundamentos. A forma com que isso acontece (se necessariamente acontece), entretanto, não é exposta por Schopenhauer. Ademais, sendo a ação planejada conexa à razão, fica claro que a produção artística musical só pode ter lugar na ação diretamente vinculada à vontade do sujeito, como ato dessa. Entretanto, observadas

[34] Ferrara (2005, p. 188-189) chega à uma conclusão semelhante sobre tal *a priori* contradição ou paradoxo entre conhecimentos, afirmando que "Dessa forma e nesse ponto, sua [de Schopenhauer] metafísica da música é relegada ao misticismo." Uma outra maneira, portanto, de entender a exposta problemática.

as afirmações schopenhauerianas a respeito da valoração da Música conforme o grau (ou não) de racionalização, também fica óbvio que a razão tem lugar, ao mesmo tempo que o conhecimento estético, nas atividades de produção musical. Dessa tal forma, a razão e os conceitos são frutíferos na Música enquanto ferramentas analíticas e didáticas e relativas a esta enquanto fenômeno, simplesmente. E além disso, como será analisado e explorado no capítulo posterior, é manifesta a dupla identidade da Música, como fenômeno e coisa-em-si diretamente, agindo sobre a vontade no instante.

Algumas concepções schopenhauerianas nesse sentido são, evidentemente, passíveis de críticas. Outras são mesmo de instigante constatação, requerendo uma análise em relação à interpretações atuais para a arte dos sons, o que será realizado no próximo capítulo.

3.2. A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E MUNDO

A Vontade, nos homens, desponta como volição e querer. E todo querer só termina na satisfação ou prazer, se corresponder ao desejo, ou na dor, caso contrarie a Vontade (SCHOPENHAUER, 2005). Isso tudo está relacionado à concepção racional que o homem tem dos fenômenos do mundo e essa racionalidade é constante na vida prática, cessando apenas em poucos momentos, como já foi visto.

Nos momentos em que a razão cessa e “a intuição pura [...] arrasta-nos para ‘além’ do mundo fenomênico, isto é, para ‘fora’ da consciência ‘normal’, ainda que permaneçamos sempre, de algum modo, amarrados a ela” (MAIA, 1991, p. 142), ocorre a eliminação de todo o querer. Dentre os momentos em que isso pode ocorrer, estão as contemplações intuitivas puras, nas artes, e o conhecimento da vontade a partir da Música. “Schopenhauer consegue assim conceber a tripla identidade do mundo, da vontade e da música: o mundo é uma música encarnada e, ao mesmo tempo, uma encarnação da vontade.” (JIMENEZ, 1999, p. 249). É à constatação citada por Jimenez, realmente, que chega Schopenhauer, a respeito da relação analógica entre Música e Mundo, como já observado no capítulo anterior.

As artes em geral, como visto, oferecem a possibilidade de uma facilitação para o conhecimento estético, relativos às Ideias. A Música, muito mais

profundamente, pode oferecer o conhecimento da essência de todas as coisas diretamente, da vontade. Tal conhecimento é puramente no tempo, saber dos sentimentos.

A contemplação estética que acontece nas artes e na Música faz cessar a individuação, como visto. Ela acontece quando o sujeito é puro sujeito do conhecimento destituído de vontade, resulta em satisfação estética "e assim a consciência inteira nada é além de sua imagem mais clara." (MAIA, 1991, p. 156). Como, entretanto, isso ocorre? "O problema da metafísica do belo põe-se em termos muito simples: como é possível ter prazer frente à um objeto sem que este tenha relação com a nossa vontade? Essa satisfação repousa sobre o afastamento de qualquer possibilidade de sofrimento." (SCHOPENHAUER *apud* ROSSET, 1969, p. 44, tradução minha). O referido prazer, de acordo com Rosset (1969, p. 45), não é somente relativo à privação do agir na vontade, mas em relação ao conhecimento estético, que possibilita um saber além da natureza da vontade mesma.

Essa satisfação ou prazer estético, acontecendo a partir de intuições frente a objetos e obras de arte, apresenta-se como sendo algo como uma vingança da própria representação contra a vontade (ROSSET, 1969) ou como um "ato de autodesmentido" (SCHOPENHAUER *apud* MAIA, 1991, p. 158) por parte da consciência, que vive normalmente presa às amarras da razão e ao serviço da vontade, constantemente tendo de *mentir-se*.

A Música, mais profunda e, portanto, mais diretamente possibilitadora de satisfação estética, é uma fonte em potencial de prazer estético. E, além dessa probabilidade existente na fruição musical, há uma maneira ainda mais completa de gerar satisfação estética por meio da Música, segunda Schopenhauer. É o caso da união da poesia, por exemplo, com a música. Pela poesia, que é a arte que atua com os conceitos e a palavra em geral, a vontade pode ser saciada se a obra poética gerar prazer em correspondência com o desejo (da Vontade no sujeito). Por outro lado, existe a possibilidade da satisfação no conhecimento imediato da Vontade, possibilitado pela Música. E, na união dessas duas diferentes e complementares forças, tem-se a satisfação da vontade e a libertação do sujeito dessa mesma vontade. Apesar de parecer, *a priori*, algo impossível, trata-se de uma constatação schopenhaueriana, de fato:

> Se a união da poesia com a música é tão agradável, se uma canção com letra compreensível nos agrada tanto, é porque encontramos satisfação para nossas duas maneiras de conhecimento, a mais imediata e a mais mediata. Nosso conhecimento mais imediato é aquele para o qual a música descreve as emoções da vontade, e o mais mediato é o que adquirimos pela forma das noções expressadas com palavras. A razão não gosta de permanecer inativa, nem quando se está frente à linguagem do sentimento[35]. (SCHOPENHAUER, 1950, p. 495, tradução minha).

Assim, portanto, a Música pode oferecer não apenas a libertação da consciência do exercício da vontade, mas também, e ao mesmo tempo, satisfazer a própria vontade, quando essa arte se une à outra que possua, como a poesia, relação com os conceitos – que estão dentro do domínio do princípio de razão.

Essa possibilidade só existe no pensamento schopenhaueriano porque há uma perspectiva complementar de entendimento da arte dos sons nessa visão. A Música é tanto fenômeno em si, como ponte direta ou, como quer Maia (1991), "porta estreita" ligando e agindo diretamente sobre a vontade no instante (SCHOPENHAUER, 1950).

Problematizando tal ponto na teoria schopenhaueriana, novamente em relação à criação musical, mas agora com foco nessa relação analógica entre Mundo e Música, cabe mais uma verificação interessante. A vontade é essência tanto da Música quanto do Mundo como representação (e também, portanto, dos homens). A Música, expressa ou dá a "cópia completa e perfeita da Vontade" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 238) e é também expressão humana da coisa-em-si, porque produzida pelos homens. Nesse contexto, portanto, a composição musical pode dar lugar à criação de um 'modelo de mundo' diverso e analógico. Em outras palavras, as músicas são recriações analógicas do Mundo ou criações que podem ser analogicamente comparadas ao Mundo, produzidas pelos homens. Nesse sentido, um horizonte de entendimento novo sobre a Música se abre a partir dessa perspectiva.

A arte dos sons, portanto – conforme as comparações feitas por Schopenhauer em relação ao Mundo e já citadas no capítulo anterior – gera, por suas relações internas, de forma e estrutura, analogias possíveis com a estrutura do

---

[35] Se la unión de la poesía con la música es tan agradable, si una canción con letra comprensible nos agrada tanto, es porque hallamos satisfacción para nuestras dos maneras de conocimiento, la más inmediata y la más mediata. Nuestro conocimiento más inmediato es aquel para el cual la música describe las emociones de la voluntad, y el más mediato es el que adquirimos bajo la forma de nociones expresadas con palabras. La razón no gusta de permanecer inactiva, ni cuando habla ante ella en el lenguaje del sentimiento.

Mundo, sobretudo se entendido conforme a teoria de Schopenhauer e os decorrentes graus de objetivação da Vontade. De fato, e conforme a própria colocação schopenhaueriana (2005), tais relações são apenas aproximações racionais que não podem, de forma alguma, ser comprovadas. Mas o que é interessante compreender é que a composição musical, vista dessa maneira, é uma forma de apresentar o Mundo ou diversos mundos de forma analógica. Isso coloca sobre a criação musical um caráter diferente, uma profundidade e um alcance muito maior, possibilitando inclusive o uso de concepções diversas e de estruturas míticas.

A partir dessa perspectiva é possível deduzir também que a diferença entre as diversas obras de arte musicais repousa, consequentemente, sobre as diferentes possibilidades de relações associadas ao Mundo que podem criar ou mesmo na grande ambiguidade ou multiplicidade de interpretações – ainda que sem nenhuma verdade concreta implícita e em relação à linguagem do sentimento – que cada obra pode oferecer. A partir dessa abertura, as analogias não são fechadas e as interpretações podem resultar diferentes e complementares em cada obra musical e mesmo em cada audição da mesma obra.

A relevância dessa idéia encontra lugar justamente na novidade que essa possibilidade de analogias entre Música e Mundo acaba tendo a partir da metafísica schopenhaueriana. O caráter eminentemente analógico da Música é resgatado por meio dessa perspectiva. Essa face da arte dos sons enquanto potencial criado de analogias é uma questão de cogente destaque e de grande importância, sobretudo na sua relação com a estrutura filosófica da educação musical atualmente. No capítulo seguinte, tal questão será mais explorada, sobretudo com relação à questão mítica implícita em tal teoria.

4 A COMPLEXIDADE NO ENTENDIMENTO DA MÚSICA SUBJACENTE AO MODELO SCHOPENHAUERIANO

Somos uma coleção ou conjunto de percepções
que se sucedem com inconcebível rapidez.

Jorge Luis Borges

Aparte as possíveis e prováveis contestações cabíveis em relação à teoria metafísica da Música de Schopenhauer (como as empreendidas por Green, 1930; e Ralph, 1913; dentre outros) e mesmo aos pontos relativos à – *a priori* – necessária ligação, pelo tempo, entre os modos ou tipos diversos de conhecimento (como foi observado no capítulo anterior), é possível observar, de uma perspectiva atual, que há várias relevâncias, ao menos, e mesmo relações interessantes na maneira schopenhaueriana de entender a arte dos sons.

Extensões pragmáticas e críticas têm lugar neste capítulo, partindo da teoria schopenhaueriana e fazendo conexões de pontos fundamentais – na perspectiva fenomenológica do analista – com autores diversos e pensamentos atuais concomitantes. A intenção é ressaltar problemáticas abordadas por Schopenhauer que podem ser atualmente redescobertas, reconsideradas e observadas novamente sob diferente perspectiva.

A interpretação (em singular porque restrita ao ponto de vista fenomenológico do analista, mas sem dúvida no plural enquanto diversidade de questões exploradas) relacionada aos contextos atuais encontra embasamento sobretudo na influência do pensamento de Schopenhauer sob os teóricos (da música, das artes ou filósofos) e musicistas desde a década de sessenta do século XIX, quando o filósofo realmente começou a ser reconhecido. A *adoção* da concepção schopenhaueriana por parte de diversos nomes respeitáveis do contexto musical e filosófico sustenta esta procura de resgate. Os nomes vão de Richard Wagner e Friedrich Nietzsche à Ludwig Wittgenstein e John Cage (GOEHR, 2007; WICKS, 2008; YOUNG, 2005). Além disso, tendo em vista a teoria da complexidade e o pensamento sistêmico, esse capítulo não só é o ponto mais agudo deste trabalho, resgatando as perspectivas schopenhauerianas, como também une sob o mesmo mote diferentes Ideias na tentativa realmente de um resgate e reconsideração do entendimento schopenhaueriano sobre a Música. Antes, portanto, de abordar

apontamentos da Complexidade a partir da metafísica da Música schopenhaueriana, cabe uma breve exposição sobre os fundamentos da teoria do pensamento da complexidade.

4.1. FUNDAMENTOS DO PENSAMENTO DA COMPLEXIDADE

O Mundo Ocidental assenta seu conhecimento ou sua forma de conhecer principalmente na ciência. A ciência muito desenvolvida hoje, a denominada *tradicional*, baseou-se e ainda é muito fundamentada nos padrões físicos, dados, justamente, pela ciência da física (VASCONCELLOS, 2002). Há, contudo, uma revolução em andamento no âmbito das bases do pensamento científico, organizada sob denominações como *pensamento sistêmico*, *complexidade*, *teoria gaia*[36] etc.

A ciência tradicional se baseia em geral sobre alguns princípios que dizem respeito ao que atualmente é entendido como um paradigma simplista do mundo (VASCONCELLOS, 2002), o que, justamente, está sendo discutido por filósofos e pesquisadores em geral (MORIN, 2005b). A nova perspectiva trabalha com a Ideia de complexidade do mundo, ou seja, sob o fato de que o conhecimento não é único (acontece a partir de uma perspectiva), mas múltiplo; que os *objetos* do conhecimento não são todos interiormente simples, mas, muitos, complexos; que o sujeito deve assumir seu papel dentro de uma visão contextualizada *bioantropossocialmente* etc (VASCONCELLOS, 2002).

Nessa maneira de ver, podem existir diversas perspectivas para se entender um mesmo objeto e elas podem ser, inclusive, antagônicas. Tal premissa parte, por exemplo, da Ideia de que não é possível observar se não houver um observador, ou, em outras palavras, toda observação é feita por um sujeito e dele depende (MATURANA, 1997). Esse sujeito, portanto, é o ponto de partida para o conhecimento, possui determinadas relações com os objetos observados e em certos momentos pode, ele mesmo, ser o objeto.

Edgar Morin, francês, sociólogo, filósofo e “artesão de um conhecimento multidimensional dos fenômenos humanos” (MORIN, 2005a, p. 579), é um dos pioneiros na ideia de um modelo científico mais aberto, um *pensamento do abraço*

[36] Cada uma, obviamente, com sua perspectiva. Todas com um propósito semelhante.

(MARIOTTI, 2002). Em seu livro *Ciência com Consciência* (2005b), Morin aponta "aspectos negativos" na forma tradicional de conhecimento científico. Segundo ele, "há três séculos, o conhecimento científico não faz mais do que provar suas virtudes de verificação e de descoberta em relação a todos os outros modos de conhecimento" (MORIN, 2005b, p. 15). Por outro lado, o sociólogo reconhece o legado de toda essa ciência. Ele afirma, nesse sentido, que é preciso "conceber e compreender esse problema, há que acabar com a tola alternativa da ciência 'boa', que só traz benefícios, ou da ciência 'má', que só traz prejuízos" (MORIN, 2005b, p. 16). Dessa forma, torna-se necessário não mais apontar partes dissociadas do conhecimento científico, mas compreender a complementaridade ou a ambivalência intrínseca a tal modelo de conhecimento ou entre modos diversos de conhecimento.

A própria denominação *complexidade* advém do fato de haver uma busca pelo entrelaçamento de Ideias ou modos de conhecimento. Mas, como afirma Jacques Ardoino,

> com os usos triviais, o adjetivo *complexo* (...) nem sempre é valorizante. Ele sugere, de antemão, a ideia de menor perfeição, e isso quando não acrescenta mesmo algumas nuances francamente pejorativas, pois considera-se de bom grado que o *complexo* é o contrário do *simples* e do *claro*, o que privilegia um tipo de conhecimento organizado segundo os valores da evidência e da transparência. (ARDOINO, 2005, p. 548, grifo do autor).

Embora, entretanto, essas ideias sobre o termo *complexo* permaneçam, existem empregos do termo em questão em várias áreas científicas, como na matemática, na química, nas teorias da informação etc, que já contribuem para a ideia de complexidade como "apreensão ampla e organizadora de dados" (ARDOINO, 2005, p. 549), não restringindo as atividades à busca de partes de um todo (com a finalidade de conseguir formar o todo pelo conhecimento das partes), mas entendendo o todo como algo diferente da soma das partes. Essa é uma das ideias principais buscadas com o termo *complexidade* ou *pensamento complexo*, para esses autores.

De outro modo, *complexo* pode ser entendido como *complicado*, mas essa visão não deve ser levada a cabo, também, sendo importante distinguir como complexo "aquilo que faz com que a analítica cartesiana fracasse ao tentar decompor" (ARDOINO, 2005, p. 552). Do contrário, conforme Ardoino, ainda, o

complicado seria usado para o que pode ser *desenlaçado* e "reduzido posteriormente por decomposição" (ARDOINO, 2005, p. 552), algo que está, justamente, sendo criticado nessa nova perspectiva.

Quando se fala em complexo, portanto, não se está querendo dizer que é desejado complicar a análise ou o conhecimento de algo, mas *simplesmente* que esse algo possui diversas possibilidades de entendimento, de acordo com diferentes perspectivas e que está localizado em meio a uma pluralidade de *outras partes*, contribuindo para um grande todo. O termo *pensamento complexo* já acaba contendo essa acepção quando deixa de colocar o adjetivo no objeto de conhecimento, colocando-o sob a atitude do *autor do conhecimento*. Daí Morin insistir no termo "conhecimento do conhecimento" (2005c), que sugere autoavaliação.

É, portanto, na postura do observador que se busca a complexidade. Como a teoria aponta, cada sujeito conhece sob sua própria perspectiva e dentro de seus modos de conhecer, não havendo relação direta, necessariamente, entre o que sabe ou entende a respeito de um objeto e o que o objeto é em si (se é que existe um *ser em si*).

Ademais, não se pode imputar aos objetos de conhecimento, contudo, uma complexidade intrínseca. Não se deve partir do pressuposto que tudo é complexo. Não seria essa a questão. O principal é que o *olhar* do observador busque, ou ao menos esteja aberto a dados diferentes, que possam mesmo ser antagônicos e contrastantes. Afinal, como diz Morin, "os dados são [...] certeiros em condições espaço-temporais limitadas. As teorias, porém, não são certeiras." (MORIN, 2005a, p. 563).

Assim, essa é a direção a ser tomada aqui, no que se refere à Música. No que segue há uma aproximação do pensamento da complexidade com a visão schopenhaueriana da Música e sua possível relevância, por essa via, em termos de resgate atual.

4.2. O EMOCIONAL COMO BASE PARA AS AÇÕES NA MÚSICA

O que você está fazendo?
Milhões de vasos sem nenhuma flor!

Nando Reis

Em princípio, e conforme o já explicitado nos capítulos anteriores, é necessário compreender que a Música possui, na teoria schopenhaueriana, uma perspectiva que dá lugar a uma dualidade complementar, manifesta no caráter racional presente e, ao mesmo tempo, na imanente separação do sujeito do exercício da vontade, possibilitando o conhecimento desta diretamente na forma de sentimentos. O fato a ser observado aqui, inicialmente, é que a Música atua constantemente sob os dois aspectos: o racional e o puramente emocional.

> A música é [...] a linguagem da vontade. Ela representa as emoções. [...] Uma emoção, Schopenhauer sugere, tem dois componentes: um objeto e uma 'sensação' interna que possuem dimensões de intensidade, duração [...] e outras difíceis ou impossíveis de expressão na linguagem [natural], e que são diretamente conectadas às sensações [ou impressões] corporais.[37] (YOUNG, 2005, p. 152-153, tradução minha).

Tendo em vista a aproximação do modelo de entendimento schopenhaueriano para a música com a proposta da perspectiva da complexidade, é possível notar que essa concepção que Schopenhauer tem, do sentimento em relação à racionalização, é bastante semelhante – ainda que com ressalvas, sobretudo em relação aos contextos diversos – a que o biólogo Humberto Maturana (representante do pensamento da complexidade, também) recentemente fez alusão (1988; 1995; 1997; 2001), a saber: que, a respeito da dualidade entre razão e emoções, estas são a base das ações do corpo, das racionais às irracionais.

Para Maturana (1997, p. 170), as emoções "são disposições corporais que especificam a cada instante o domínio de ações em que se encontra um animal (humano ou não)". Entretanto, a grande novidade que esse autor[38] sustenta para

---

[37] Music is (...) the language of the will. It represents the emotions. (...) An emotion, Schopenhauer is suggesting, has two components: an object and an inner 'feling' which possesses dimensions of intensity, duration (...) and others difficult or impossible to express in language, and which is closely connected to bodily sensations.

[38] É muito interessante notar que Humberto Maturana tem muitos pensamentos que em geral se assemelham às perspectivas schopenhauerianas. Com relação à constatação de Schopenhauer, por exemplo: "A gente não quer uma coisa porque a reconhece boa, mas a gente a acha boa porque a

sua teoria, mas que Schopenhauer já havia revelado (ainda que naquele contexto), é que a linguagem e o raciocínio em geral se fundamentam nas emoções do instante, que acontecem naquele mesmo momento.

Schopenhauer não toca diretamente na questão das ações como faz Maturana. Mas, de fato, para o filósofo a emoção e os sentimentos estão em um grau diferente de ligação com a vontade que aquele em que se encontra a razão. Sendo a vontade, nos sujeitos, o querer, e a razão uma ferramenta desse querer, há uma separação entre sentimentos e racionalização. Essa separação pode, sob uma perspectiva, ser interpretada como antagônica, que não pode acontecer ao mesmo tempo ou precisa necessariamente de uma ligação para resultar em atos conjuntos, como foi observado no capítulo anterior. A visão de Maturana vai, pois, oferecer a possibilidade de uma terceira interpretação (em adição às duas expostas no capítulo anterior) para esse ponto da teoria schopenhaueriana, conforme segue.

Essa convergência de entendimentos ou aproximação possível entre a concepção schopenhaueriana – que pode, sob certa perspectiva, como visto, parecer paradoxal – e as afirmações de Maturana a respeito da relação entre razão e emoção facilitam a compreensão da problemática dos dois tipos de conhecimento que podem haver, a partir da teoria schopenhaueriana, na Música. Se, de fato, as emoções ou os sentimentos são o fundamento da razão, há a possibilidade de que as ações envolvidas na produção (composição, criação) das obras musicais por parte dos compositores se dêem com base nas emoções, nos sentimentos, embora com o conteúdo dado pela razão. Em outras palavras, a concepção de Maturana revela que as emoções são a base para as ações. O conteúdo dessas ações, contudo, será, na maioria das vezes, apresentado pela razão, no domínio da linguagem.

É imaginável, assim, uma maneira para que o compositor crie, de forma racional, obras musicais baseadas em emoções, ainda que sem uma relação direta da razão com as emoções ou entre tais conhecimentos, como se buscou no capítulo anterior. Se o conhecimento estético que a Música pode fornecer é um saber nos sentimentos, como Schopenhauer afirma e conforme abordado, o compositor

---

quer." (SCHOPENHAUER *apud* WEISSMANN, 1980, p. 88); há uma afinidade na seguinte frase de Maturana, sobre as emoções: "toda aceitação *apriorística* [de premissas para a razão] se dá partindo de um domínio emocional particular, no qual **queremos aquilo que aceitamos, e aceitamos aquilo que queremos**, sem outro fundamento a não ser o **nosso desejo** que se constitui e se expressa em nosso aceitar." (MATURANA, 1997, p. 171, grifo meu).

precisa ter acesso ao conhecimento da vontade e *mergulhar* nas emoções do instante. Posteriormente, o que fará é procurar traduzir racionalmente as emoções daquele instante de conhecimento da vontade nos processos e ações da composição musical. Esse processo, claro, não é direto, mas está relacionado com a memória, tão cara a Schopenhauer, do momento estético-musical anterior: "o conhecimento verdadeiro só pode ser um simultâneo 're-cordar'." (MAIA, 1991, p. 161).

Em outras palavras, é possível entender a composição musical (de uma perspectiva interpretativa em relação às ideias de Schopenhauer) da seguinte maneira: o compositor tem acesso à Vontade no instante, conhecimento estético direto das emoções e sentimentos; esse conhecimento, enquanto emoção, não é acessível diretamente pela razão, mas é temporalmente memorizado pelo indivíduo que pode, posteriormente, ter um tipo de acesso a ele de modo que o recorde, vivenciando novamente tais sentimentos no momento em que age produzindo uma nova obra musical, como se vê pelo exposto a seguir:

> ao passarmos tais vivências aos conceitos, traduzimos *juntamente* os *traços* destas vivências, deixados apenas em nós. E é, efetivamente, só através da manutenção destas *pegadas do vivido* em nós, nos conceitos posteriormente elaborados, que eles ganham sua força e propriedade. (MAIA, 1991, p. 145, grifo do autor).

Se o conhecimento estético-musical for entendido dessa forma, ou seja, como o conhecimento da vontade na forma de emoções, sentimento no instante, a recordação desse momento, ainda que de forma inconsciente, pode ser a base das ações envolvidas na composição musical. Essa é a terceira via de entendimento possível para a ligação entre conhecimentos na metafísica da Música schopenhaueriana.

Se o tempo é o que separa o sujeito que teve conhecimento estético-musical direto da vontade do (mesmo) sujeito que realiza, agora, os atos racionais da composição musical, pode-se entendê-los como sujeitos diversos, no tempo. Nesse sentido é possível, portanto que haja um *recordar-se* do primeiro momento no segundo. E assim a composição musical pode se dar porque "compreendemos o que sente o outro por projeção do que sentiríamos nós mesmos em semelhante circunstância e por retorno de identificação sobre si do sentimento projetado no outro" (MORIN, 2005c, p. 159). Ou seja, há uma identificação emocional, em forma

de recordação, do sujeito que produz a obra nesse instante para com o sujeito que conheceu a vontade diretamente em ocasiões anteriores. O *outro* é aqui o *mesmo* sujeito. A diferença entre ambos está apenas no tempo. Essa é, pois, a possibilidade aberta aqui.

Sob esse ponto de vista, portanto, há uma explicação que combina de uma forma não excludente as duas formas de conhecimento (racional e estética) na criação musical. E é preciso que se entenda que as três diferentes maneiras aqui esboçadas não são em nenhum momento aqui entendidas como excludentes entre si, mas como perspectivas diferentes, obtidas de acordo com a maneira adotada frente às Ideias expostas diretamente por Schopenhauer. As primeiras perspectivas foram abordadas no capítulo anterior e se referem às ideias de que os conhecimentos diversos na criação musical não podem existir ao mesmo tempo ou têm necessariamente que ter uma ligação direta (embora ela não fique clara). A terceira, recém exposta, oferece um ponto de vista complementar. De acordo com essa maneira, os diferentes conhecimentos na música possuem uma ligação indireta, relacionada a uma recordação das emoções do conhecimento direto da vontade para basear as ações de criação racional das obras musicais posteriormente.

Essa aceitação de diferentes perspectivas de interpretação da teoria schopenhaueriana é um dos principais pontos desse trabalho e insere-se na atual discussão e abordagem sistêmica e do pensamento complexo, em que duas diferentes e mesmo divergentes visões não necessariamente se anulam, mas são encaradas como complementares e mesmo como interpretações diferentes que ajudam a compreender, nesse caso específico, a relação complexa entre os conhecimentos racional e emocional e seus usos na criação musical. Segundo Vasconcelos (2002, p. 114), “a dialógica é característica fundamental do pensamento complexo, ou seja, de um pensamento capaz de unir conceitos que tradicionalmente se opõem, considerados racionalmente antagônicos”. Por isso, portanto, são aceitáveis os três diferentes pontos de vista interpretativos para a mesma teoria metafísica da Música de Schopenhauer com relação às ações de criação musical.

Ademais, é necessário observar que a relação do emocional no processo de criação musical estagnou (em geral) na virada do século XIX para o século XX (TUKSAR, 1971). Com base em Schopenhauer e de acordo com a atual *biologia do*

conhecer de Humberto Maturana, onde é notória a relação não só da razão – única "parte do homem" que "tomou parte no processo[39]" (TUKSAR, 1971, p. 84, tradução minha) atual de produção musical – como das emoções na criação das obras musicais, é possível e mesmo necessário que haja um resgate do aspecto sentimental no ato de criar (que aqui está especificamente sendo examinado). Uma citação de Schopenhauer sobre essa relação também pode complementar tal ideia:

> Eu mostrei [...] que [...] partir dos *conceitos* é suficiente somente para realizações medíocres, visto que realizações eminentes e superiores exigem que nós selecionemos a percepção em si como a fonte primaz de todo conhecimento.[40] (SCHOPENHAUER, 1958, p. 148, tradução minha, grifo do autor).

Poder-se-ia objetar que, sendo as emoções a base para toda ação, conforme Maturana (1997), os sentimentos necessariamente estão contemplados nas ações composicionais da atualidade, o foco da crítica aqui. O que se nota, entretanto, é que o nível de racionalização de algumas das técnicas composicionais modernas e atuais, como a serialista (TUKSAR, 1971), é tão alto que as características emocionais acabam sendo minimizadas ao que sobra da totalidade da expressão humana na forma da arte dos sons. Em outras palavras, as emoções não deixam de estar presentes no momento da criação musical, mas o tipo de conhecimento que revelam não têm lugar porque o conhecimento racional preenche quase que por completo o espaço aberto à expressão.

Não é o caso, por outro lado, de entender tais maneiras de compor música erudita como errônea. Voltar na história e produzir música como se fazia no século XIX (era essa a música que Schopenhauer tinha ao alcance, é sempre bom relembrar) não é a ideia. Mas constatar que a razão está sendo a única contemplada no estudo e na prática da composição (ao menos) é preciso. A necessidade de mudança que evidencia-se é em relação à abertura ao horizonte de possibilidades que podem ser exploradas para além da monotonia que o uso privilegiado da razão tem levado.

Em Schopenhauer, portanto, encontra-se um modelo para o entendimento da Música que equilibra complementarmente o uso das faculdades e conhecimentos

---

[39] Only part of man (...) took part in the process.

[40] I showed (...) that, (...) to start from *concepts* is sufficient only for mediocre achievements, whereas eminent and superior achievements demand that we draw from perception itself as the primary source of all knowledge.

emocionais e racionais nas ações de criação (e outras) musical. Esse modelo pode, pois, ser resgatado, de maneira que os processos envolvidos na criação e fruição musical considerem o aspecto emocional (e volitivo, se o pensamento schopenhaueriano for seguido mais profundamente) como complementar ao racional. Para Schopenhauer, como visto, a razão é a principal responsável pelos processos práticos na vida do homem. Entre esses processos estão os que envolvem a Música. De forma complementar a esse uso prático possibilitado pela razão, o conhecimento estético na Música é eminentemente contemplativo e oferece um tipo de satisfação diverso, estético, revelando a vontade do sujeito no instante. Assim, analogias entre Música e Mundo, por exemplo, podem ser exploradas, tendo como ligação o aspecto volitivo/ emocional, a vontade, presente, conforme Schopenhauer, em todos os objetos e sujeitos do Mundo.

4.3. A IMPORTÂNCIA DO ASPECTO EMOCIONAL NA MÚSICA

> A essência da música erudita instrumental consiste em expressar em tons as coisas indizíveis em palavras.
>
> Richard Wagner

> A crítica que faço é que a música se tornou uma atividade com desenvolvimento científico. Hoje, a música moderna diz coisas que poderiam ser ditas igualmente bem – ou melhor – sem a utilização dos sons.
>
> Claude Lévi-Strauss

Com relação à questão de julgamento de valor sobre a Música, como foi visto, Schopenhauer tece suas considerações sempre no âmbito da dualidade entre representação e Vontade. A Música que se aproxima do conhecimento da Vontade está em grau mais elevado de valor que as músicas que tendem mais ao contexto dos fenômenos. Em outras palavras e em termos aplicados, na teoria schopenhaueriana “a forma mais elevada de música é puramente instrumental – a música ‘absoluta’, como Wagner denominou-a.” (YOUNG, 2005, p. 154).

A música que está diretamente ligada à razão, seja em forma de representações ou por meio do texto (conceitos), tem valor menor que a música que

não se direciona para a racionalização. Mas Schopenhauer, ao mesmo tempo, admite a possibilidade da música ter uma existência separada dos movimentos da razão, preservando "sua essencial beleza, pureza e sublimidade[41]" mesmo quando em canções, óperas e ainda que nas mais "ridículas e extravagantes[42]" (SCHOPENHAUER, 1958, p. 449, tradução minha).

Uma potencial contradição, entretanto, novamente surge. E agora a partir dessa afirmação do filósofo. Se a música pode dar lugar ao conhecimento da vontade e o texto da canção – se tomada a canção como exemplo – leva às reflexões racionais, como pode haver conhecimento da vontade ao mesmo tempo em que a razão está agindo a partir dessa vontade? A própria teoria do filósofo contradiz, como visto, essa afirmação. A única resposta lógica para a questão refere-se à união das diferentes formas de expressão (musical e conceitual, no texto, por exemplo) sob o conhecimento estético. Ou seja, se a recepção do texto da canção se der sob o ponto de visto do sujeito como puro conhecedor intuitivo e a Música oferecer abertura ao conhecimento dos sentimentos diretamente, pode-se ter a união de ambas, mas sem a intervenção da razão. Do contrário, se a afirmação for entendida como remetendo à ligação entre conhecimento racional e estético ao mesmo tempo, persiste o paradoxo.

De qualquer modo, contudo, mesmo endossando essa possível adição de texto e roteiro, por exemplo, à Música, Schopenhauer continua irredutível quanto à grandeza da potencialidade metafísica da Música em contraposição à interpretação meramente físico-fenomenal da arte dos sons. Essa convicção não podia ser diferente em meio às concepções que o filósofo apresenta em relação aos conhecimentos e mesmo à essência do Mundo.

A ênfase de Schopenhauer nesse âmbito conduz novamente à evidência da relação racional/ emocional na Música. E discussões acerca desse mote ocorrem em várias áreas dentro do campo de estudos musical moderno e contemporâneo. No domínio da Música nos audiovisuais, por exemplo, emerge continuamente a questão da função da música e da sua conexão com os discursos extra-musicais, como das imagens, por exemplo. E tal como Schopenhauer fez em relação à ópera, filósofos, musicistas e especialistas em cinema indagam-se sobre o papel que a arte dos sons pode ter ou que efetivamente está tendo na relação com as imagens, o

---

[41] (...) its essential beauty, purity, and sublimity (...).
[42] (...) ludicrous and extravagant (...).

roteiro, a fotografia etc. A problemática do valor e da função da arte dos sons, portanto, continua ativa e passa sempre pela relação do racional com o emocional.

Vários compositores (como Wagner, Mahler e Schoenberg) observaram, no mesmo caminho de Schopenhauer, quaisquer discussões acerca da Música podem aprofundar-se até certo ponto. Sobre o que ultrapassa essa linha (indeterminada) só a própria Música pode *explicar*. O compositor austríaco Arnold Schoenberg, por exemplo, chegou a compor algumas obras – como o *Obbligato recitative* inserida nas *Cinco peças orquestrais*, Opus 16 – para as quais se baseou no que definiu como *free form* (GOEHR, 2007). Trata-se, grosso modo, da composição em forma, estilo e estrutura livres, algo que diz respeito ao modelo schopenhaueriano, uma vez que refere-se à fruição *pura*, ainda que moldada pela razão. Tais obras de Schoenberg são amostras práticas mesmo do pensamento metafísico da música do filósofo. É o modo de *expressar*, de fato, mais próximo da teoria schopenhaueriana, porque na *linguagem da música*, a mais profunda existente no mundo.

A dimensão da profundidade que Schopenhauer atribuiu à música é certamente uma das maiores que existiu na história da filosofia. A característica diversidade de funções atribuídas pelos homens ao longo do tempo e atualmente a essa arte, contudo, levam a indagações sobre o valor de profundidade, no que se refere à questão de valor levantada por Schopenhauer, que algumas músicas podem ter. Essa discussão, contudo, não cabe neste trabalho, sobretudo porque é demais abrangente e por extrapolar as pretensões reduzidas, aqui, às proximidades da teoria schopenhaueriana. Por outro lado, algumas conexões a respeito de algo próximo a essa discussão terá espaço agora.

4.4. AS DIFERENTES POSSIBILIDADES ABERTAS PELO ENTENDIMENTO COMPLEXO DA MÚSICA

A complementaridade existente no pensamento schopenhaueriano sobre a Musica é bastante clara, acontecendo desde a essência do entendimento dessa arte. Se tomar-se como premissa a perspectiva do filósofo a respeito da necessidade metafísica dos homens, parece decorrente a questão: qual seria o papel de um tipo de pensamento metafísico sobre a Música e onde é possível encontrar, atualmente, tal tipo de entendimento? Em outras palavras, se

Schopenhauer aponta nos homens uma necessidade metafísica, como a Música pode atuar em relação à satisfação de tal necessidade?

Muitas sociedades e culturas atribuem à Música funções e sentidos diversos. Tais sentidos estão relacionados ao significado que a arte dos sons (e as estruturas musicais também, em geral) possui dentro de um conjunto de padrões conceituais que especificam cada cultura. Em algumas manifestações musicais é possível encontrar moldes intencionalmente relacionados a projeções metafísicas ou o contrário, projeções e entendimentos metafísicos retirados de padrões estruturais musicais (algo como Schopenhauer fez nas analogias entre Música e Mundo). As sociedades primevas (*primitivas*) em geral encontram-se nessa perspectiva[43]. E, partindo do ponto de vista de que tais músicas reproduzem ou tendem somente a funcionar como eixo de expressão ou manifestação daquelas qualidades metafísicas, um estudo das músicas focado somente no âmbito físico, descolando as músicas de seu contexto, só poderia servir como um estudo parcial e mesmo incompleto, já sendo assim conhecido na própria concepção de Schopenhauer, como visto há pouco.

Decorre disso que, se as músicas (em geral) são produzidas segundo um contexto que lhes atribui valores além dos puramente físicos – reconhecidos nas meras relações sonoras – o estudo e mesmo o entendimento mais profundo delas requer um olhar e escutar sobre tais *macrorrelações*. Essas macrorrelações são aqui entendidas como, seguindo o modelo de Morin (2005c), a complexa teia de conexões entre os pensamentos empírico, técnico, racional e simbólico, mitológico, mágico. De fato, para Morin, é preciso reconhecer que existe um pensamento mitológico e que ele tem uma importância no modo como o homem age e raciocina. Nas suas palavras,

> Devemos compreender bem que o pensamento mitológico evoluiu, deslocou-se, transformou-se e produziu neomitos que se fixam em Ideias. O neomito não reintroduz de forma alguma a explicação pelo vivo, pelo singular, pelo concreto onde reina a explicação pelo físico, pelo geral, pelo abstrato. Mas é o concreto vivido que, infiltrando-se na Ideia abstrata ou geral, torna-a "viva". Não reintroduz os deuses e os espíritos. Espiritualiza e diviniza a Ideia interior. Não retira necessariamente o sentido racional da

[43] É interessante a afirmação de Wittgenstein sobre esse ponto, que está de acordo com a perspectiva aqui apontada. Ele diz: "o mesmo selvagem que pode aparentemente matar o seu inimigo, traspassa a imagem deste, constrói a sua palhoça bem real e talha a sua flecha segundo as regras da arte" (*apud* MORIN, 2005c, p. 168).

> Ideia parasitada. Inocula-lhe uma sobrecarga de sentido que a transfigura. (MORIN, 2005c, p. 185).

Músicas produzidas com carga mítica (nesse sentido, portanto) e mesmo ideológica (o que, em última instância, sempre acontece), se relegadas ao estudo e à interpretação puramente técnico-racional, não corresponderão à potencialidade possível. Se há uma complexidade de relações, obviamente que um olhar simplista – no sentido em que os defensores da complexidade usam o termo (VASCONCELLOS, 2002) – poderá enxergar apenas e tão-somente parcialidades igualmente unilaterais. A totalidade de compreensão seria, por outro lado, um objetivo meramente ideal. A complexidade precisa ser reconhecida, primeiramente, para que perspectivas diversas possam ser observadas. E o que Schopenhauer fez, nesse sentido, foi apontar para a complexidade da Música, reconhecendo características além das físico-racionais e conectando-as ao mesmo íntimo atribuído a todos os seres e objetos do mundo: a vontade. Nesse sentido, sobretudo, é que o entendimento schopenhaueriano acerca da Música pode ser compreendido como complexo.

Existem, por outro lado, músicas produzidas segundo regras e padrões puramente racionais, sem vínculo (ao menos direto) com Ideias metafísicas. É comum, por exemplo, que canções populares remetam, sejam direcionadas e norteadas por escolhas que, no máximo, são determinadas a partir de premissas de sucesso de comunicação e funcionalidade em relação aos ouvintes. Apesar disso, é preciso notar que, como toda linguagem ou manifestação sígnica é objeto direto da cultura (o que revela o valor do *olhar* ou *escutar* individual, tão caro ao pensamento sistêmico e presente na concepção de Schopenhauer), os próprios padrões estruturais musicais estão atrelados a ideias não necessariamente metafísicas, mas ao menos extra-musicais (conceituais, por exemplo), que podem constituir relações mitológicas. Não vem ao caso nesse momento estender tal discussão, todavia, bastando expor a relação fenomenológica aqui subjacente à ideia de dualidade essencial levantada por Schopenhauer e reconhecida como relevante atualmente.

Portanto, embora a concepção metafísica em si de Schopenhauer possa ser contestável, sobretudo com base no pensamento racional e mesmo a partir da perspectiva empiricista, uma certa essência de tal forma de entendimento da Música pode ser bastante salutar, como visto, inclusive em função da própria necessidade

metafísica que o filósofo atribui aos homens. Nessa perspectiva é que um resgate desse modelo pode ser importante no âmbito do pensamento musical atual.

Há uma *função* metafísica potencial no entendimento da Música, portanto. E por isso, a complexidade das obras sonoras, repousando em complementaridades como racional/emocional e racional/mitológico, necessitam de reconhecimento, ao menos, para dar lugar à compreensão. A complexidade da cadeia de conexões possíveis no contexto do fenômeno musical é, portanto, revelada por Schopenhauer (ainda que não nesses termos, estritamente) e pode apenas ser reconhecida a partir da fruição mesma, pela "freqüente audição musical" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

4.4.1. A música como linguagem complexa

Schopenhauer apontara na Música o caráter de linguagem universal, conforme o esclarecido nos capítulos anteriores. Atualmente uma afirmação categórica a esse respeito dificilmente seria aceita, uma vez que, enquanto comunicação, toda linguagem carrega um conjunto de elementos e valores sócio-culturais que permitem que cada linguagem possua e conserve suas especificidades, diferenciando-se umas das outras. Uma linguagem universal, nesse contexto, deveria contar com um conjunto de elementos e valores também universais, o que não ocorre com a Música (aparte a discussão sobre a classificação de tal arte como linguagem ou não). Há, entretanto, três maneiras de entender ou buscar fundamento na afirmação schopenhaueriana, como será visto a seguir.

A primeira é pensá-la como linguagem universal no âmbito da denominada *música ocidental*. Se o domínio do *universal* de Schopenhauer em relação à Música for tomado como a *estrutura universal* da música europeia de seu tempo, poder-se-ia entender a afirmação schopenhaueriana e até mesmo, ainda que com restrições, aceitá-la como correta. Isso porque, dentro daquela esfera determinada, é possível encontrar padrões razoavelmente universais. Mas como o compositor não necessariamente possui um compromisso em relação a tais padrões, a universalidade aí somente pode ser relativa.

Outra opção para a afirmação de Schopenhauer é entendê-la por metáfora ou analogia, realmente. Como em uma das frases na qual o filósofo se refere à Música

como uma linguagem universal usa de termos que podem demonstrar a intenção de aproximação, somente – frase exposta no terceiro capítulo – e também como as analogias são constantes no capítulo especialmente dedicado à Música em *O Mundo...*, quando o filósofo associa permanentemente as vozes da estrutura da Música (e claramente está se referindo à música europeia) aos graus de objetivação da Vontade, segundo sua concepção; o uso de uma metáfora na proposição sobre a universalidade da Música não seria descabida. Nesse sentido, o termo *linguagem universal* seria a metáfora que estaria referindo-se à Música como algo de profundo alcance expressivo e não, contudo, a uma linguagem universal efetivamente.

Por fim, e não necessariamente esgotando as possibilidades, é possível compreender que Schopenhauer tenha entendido e se referido à Música como *linguagem* no sentido de emanação direta da Vontade, que possibilita aos indivíduos em contemplação estética a comunicação, pelo conhecimento no tempo, com essa essência última do mundo e deles próprios. Essa foi a explicação dada nos capítulos anteriores, inclusive. Em outras palavras, se a Música permite a comunicação do indivíduo (ainda que fora de sua individualidade) com a Vontade mesma, torna-se uma espécie de linguagem ou pode ser assim entendida. Nesse caso, sendo a Vontade a essência de tudo e ao mesmo tempo não dizendo respeito a nada propriamente dito, a Música, representando-a, também representa esse *tudo* e esse *nada* (específico). Dessa forma, portanto, ainda que restrita a essa construção metafísica, há a possibilidade de entendimento da Música como uma linguagem universal.

Nessa última possibilidade, a Ideia da Música como algo universal, ligada a algo essencial, toma um rumo bastante interessante: se há alguma coisa que é essencial a tudo (vontade), aquilo (música) que representa essa essência pode, por extensão e como consequência direta, representar tudo o que essa essência representa. Portanto, se tomada a afirmação sobre o caráter de linguagem universal da Música sob esse aspecto, é possível entender a arte dos sons como um signo ou conjunto de signos que carrega uma possibilidade grande de significados e conseqüentes significações. Esses, entretanto – significados e significações – dependerão, como hoje é óbvio para as teorias da comunicação, da interpretação dos ouvintes e do natural contexto sócio-histórico-cultural que se encontram inseridos.

Parece mesmo que o tratamento valorativo inferior que Schopenhauer dá à Música quando vinculada a outras artes ou mesmo a conceitos, como observado há pouco, se encaixa nessa última perspectiva: como a arte dos sons ou o conjunto de signos que ela carrega pode, na concepção schopenhaueriana, representar um igual ou maior número de sentidos e/ ou significados (uma vez que esta arte se conecta à outras linguagens "menos ricas", com número restrito de significações), a abrangência daquela é reduzida em função destas.

A complexidade do pensamento schopenhaueriano em relação à Música está presente, portanto, também nessa concepção. Nesse caso, incute na Música uma profundidade além do racional, embora pertinente a essa possibilidade, também. As analogias possíveis, por via metafísica ou por meio do pensamento mitológico, por meio da Música revelam, em conjunção com o entendimento da arte dos sons como uma espécie de 'linguagem universal' e no seio da dualidade complementar entre modos de consideração racionais e estético (no sentido schopenhaueriano), o que pode ser denominado de *linguagem complexa*. Essa Ideia refere-se ao caráter complexo presente em todos os processos musicais, desde o conhecimento metafísico anterior à composição, passando pelos atos relacionados à criação musical e finalizando na fruição e no estudo musical, conforme o modelo de Schopenhauer nesta interpretação. O resgate da concepção pela qual a Música pode ser entendida como complexa, portanto, torna-se relevante pelo já referido horizonte de possibilidades que um tal entendimento (sendo mesmo um ponto de vista a mais) revela e permite.

O que cabe nesse momento, pois, é efetivamente compreender a naturalidade, por um lado, com que os aspectos físicos e metafísicos, mitológicos, estão presentes na Música, o que resulta em uma grande e complexa rede sígnica que permeia a razão em suas fontes técnico-empíricas e símbolo-mitológicas e a emoção, como base mesma de todas as ações; e a problemática tomada da perspectiva empírica, técnica e racional como a principal e muitas vezes única fonte atual (sobretudo no meio acadêmico) para o entendimento da arte dos sons, perspectiva que afasta e comprime a necessidade metafísica potencialmente satisfeita pela fruição musical, ao menos a partir da composição, interpretação e apreciação da arte dos sons. Resulta, portanto, necessária uma perspectiva mais abrangente, que considere, contemple e evidencie a complementaridade de pontos de vista em relação à arte dos sons e a complexidade que o fenômeno musical

contém, conectando, *como se fora uma linguagem universal*, diferentes culturas, concepções e emoções e possibilitando a ligação de aspectos racionais e conscientes a irracionais, subconscientes ou inconscientes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arthur Schopenhauer é considerado por muitos como pessimista. E de fato, sob alguns aspectos, segundo o que foi observado no primeiro capítulo dessa dissertação, o julgamento faz sentido. Mas com relação à forma de entendimento das artes e da Música, especialmente, a sensibilidade schopenhaueriana desponta com afirmações e ideias que afastam o pessimismo por serem de natureza complementar à ele.

Na metafísica do belo e na metafísica da Música, as perspectivas para o Mundo e o homem recebem novo vigor, com atribuições de capacidades, conhecimentos e modos de visão do Mundo diversos e nos quais subjaz a satisfação estética, como visto. Ainda que essa satisfação esteja ligada (em contraposição ou de maneira complementar) ao sofrimento provocado pelo constante desejar com que a Vontade sobrepuja os homens, o tratamento schopenhaueriano para o belo, o sublime, o sagrado (que é abordado especificamente no quarto livro de *O Mundo...*), as artes e a Música – todos apoiados na mesma face sensível da essência do Mundo – manifesta um pensamento dialógico, complexo, que busca unir concepções e refinar o entendimento humano dos assuntos físicos e metafísicos, racionais e irracionais, conscientes e inconscientes. "Retomando um antigo mote platônico, o belo, o verdadeiro e o bom[44] vão juntos." (BARBOZA, 2004, p. 15).

Pode-se afirmar que a filosofia schopenhaueriana possui tendências poéticas. E se poética é a filosofia schopenhaueriana, mas também pessimista, é por revelar-se constantemente no imo de um Mundo e de uma forma de conhecimento sufocada e conduzida pelo querer, pelo desejo, pela vontade e, ao mesmo tempo, por outro lado, por encontrar recurso na beleza, na sensibilidade e no estético, inclusive como forma de conhecimento[45]. Uma tal leitura do Mundo e da sua essência comporta, portanto, as duas perspectivas: a visão crua da realidade afetada e guiada pela Vontade e a superação e a possibilidade de conhecimento dessa pulsão por meio do conhecimento estético-musical.

O estético em Schopenhauer é o *antídoto* para a dureza racional e compulsiva da realidade fenomênica do Mundo. No estado contemplativo-estético o

---

[44] *O Verdadeiro, o Belo e o Bom*, aliás, constituem o título de um livro de Howard Gardner (1999), direcionado para a educação e baseado em fundamentos similares aos dos pensamentos complexo e sistêmico. As artes e a Música ocupam um papel importante na visão do teórico da educação.

[45] É em relação à essa questão que o termo *poético* está sendo utilizado aqui.

sujeito ultrapassa a barreira imposta pelo querer e, sem estabelecer relação de utilidade, causa ou necessidade com o objeto, torna-se puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade e sofrimento.

Se o Mundo fenomênico tal como se conhece racionalmente é repleto de sofrimento – o que constitui a versão pessimista da filosofia schopenhaueriana –, o Mundo para além da Vontade funda a versão poética, disseminada pelas artes e, sobremaneira, pela arte dos sons, a musa das artes, a Música. A função das artes e principalmente da Música, para Schopenhauer, é oferecer o desfrute da contemplação pura. Desfrute, porque a contemplação permite que o sujeito se refugie, por instantes, para além da Vontade e da razão. Os sentimentos, as emoções, *o coração* e o irracional (novamente, convém lembrar, no sentido de *anterior à razão* e não como negatividade frente à ela). são os abrigos que a Música permite ao sujeito encontrar.

Essa face poética do Mundo na visão schopenhaueriana vai revelar a profundidade e a complexidade da Música que, como o Mundo, possui dois lados: o racional, enclausurado sob os desígnios da Vontade; e o irracional, pura fruição estética. A metafísica da Música é um espaço conquistado por um tipo de pensamento que nota a necessidade do *além-físico* que o homem possui e trata a razão como uma das formas de conhecimento e vivência. Mas a vida não é restrita, nesse contexto, ao pensamento racional, que é reconhecido por Schopenhauer como o fundamental para a vida prática, como utilitário. Nesse âmbito o estético-musical possui grande importância por expor uma forma de conhecimento de natureza toda outra, referente ao Mundo antes do querer, *ante rem*. O potencial contido na arte dos sons está relacionado à condição humana, a um só tempo relegada aos desejos impostos pelo querer e aberta à *porta estreita* que leva ao estado anterior à Vontade.

Com toda essa elaboração e explicação, Schopenhauer vai possibilitar que a Música exista racionalmente e irracionalmente. A arte dos sons não fica restrita, assim, à condição racional, sempre relegada ao desejo contido na essência do Mundo fenomênico, mas pode abrir-se àquela vivência essencial. Desse modo, ainda que Schopenhauer dê maior valor à Música que remeta e aponte diretamente para o 'Mundo' anterior ao Mundo (fenomênico-racional), ele admite que a força da arte dos sons é tão grandiosa que permeia a natureza racional do Mundo como um todo e aponta mesmo para o irracional metafísico.

Em meio às possibilidades investigadas nesse trabalho, pertinentes à metafísica da Música schopenhaueriana e mesmo a partir dela, despontaram em importância e relevância as diversas perspectivas de relações complementares obtidas por dualidades entre, como visto, os conhecimentos racional e estético-musical; a razão e a emoção; a Música e o Mundo ou a Música e as Ideias; os pensamentos empírico e mitológico; e outras analogias sempre possíveis no seio desse modo de entendimento para a arte dos sons. Mais do que um ponto de vista metafísico para a concepção da Música, o panorama apresentado por Schopenhauer delineia ou conota um modelo de compreensão capaz de revelar a complexidade intrínseca às obras musicais e às suas interpretações. A maneira pela qual o filósofo, ainda no século XIX, estruturou sua concepção de Mundo e, a partir dela e mesmo perpassando-a, vislumbrou um entendimento para a Música, é possível de ser destacada como uma visão complexa e assim, aqui, o foi. O olhar complexo lançado sobre a ideia de Música no conjunto teórico de Schopenhauer encontram fundamento na tripla identidade que o filósofo atribui ao Mundo, sobretudo, e na relação dependente de conhecimento e vivência entre sujeito e objeto, quando um objeto só o é em relação a um sujeito, da mesma forma que toda observação é feita por um sujeito e dele depende.

Conforme o objetivo realizado nesse trabalho, percebe-se que o destaque ou a relevância do modelo schopenhaueriano ultrapassa a importância da teoria metafísica da Música de Schopenhauer em si por apontar para uma maneira de entendimento que pode ser, em moldes gerais, renovada e resgatada. Tal modelo, concebido aqui como complexo, refere-se, pois, ao foco dialógico, de constante *conversar* entre concepções diversas sobre a Música ou, antes, sobre as interpretações que os sujeitos formulam ou intuem frente à arte dos sons.

Se, de fato, conforme a crítica dos postulantes da complexidade e do pensamento sistêmico, o conhecimento predominante vem sendo aquele baseado nos padrões físicos e empíricos – o que cabe no âmbito da Música, também – e a mudança pretendida é correlata à alteração no modo de estruturar e mesmo conceber o conhecimento, o modelo destacado a partir da teoria schopenhaueriana da Música, um modelo de entendimento complexo para a arte dos sons, evidentemente pode ser ressaltado em meio aos estudos musicais atuais.

A educação pela Música e para a Música são dois eixos sobre os quais a importância de uma visão complexa a respeito da arte dos sons pode ser

concretamente observada e satisfatoriamente adotada. O alcance coordenado entre diversas maneiras de conhecer ou mesmo pontos de vista diferentes em relação à Música só tendem a oferecer, no domínio de uma educação apoiada na complexidade, resultados vivenciais ricos, ainda que simplesmente pelo próprio caráter de complementaridade e dialógica que essa visão propõe.

Este estudo, longe de ser um modelo, ele mesmo, para uma possível adoção das ideias dos pensamentos complexo e sistêmico no campo de estudos musicais, tende a favorecer o despertar para essa perspectiva recentemente aberta. A escolha de Schopenhauer para fundamentar um modelo nesse âmbito foi resultante da proximidade, realmente, existente entre as concepções schopenhauerianas e algumas das proposições sobre o pensamento complexo, embora entre elas exista mais de um século de história. Talvez Schopenhauer tenha mesmo lançado, no século XIX, um dos agentes do que, no final do século XX, resultou nas conscientizações das problemáticas que acabaram por dar origem às ideias da complexidade e do pensamento sistêmico.

Cabe, por fim, esperar que os preconceitos que sempre rondam a adoção de uma única forma de pensamento, conhecimento ou perspectiva, como os que permeiam a atual forma predominante de pensamento sobre a Música – sobretudo no meio acadêmico – sejam rompidos em função da abertura de horizontes oriunda do reconhecimento das propostas revisoras que os pensamentos da complexidade e sistêmico propõem.

REFERÊNCIAS

ARDOINO, Jacques. A Complexidade. In: MORIN, Edgar. (Coord.). **A religação dos saberes**: o desafio da século XXI. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 548-558.

BARBOZA, Jair. **A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.

_____. Apresentação. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. p. 7-21.

_____. Schopenhauer: ciência e filosofia. In: ARAÚJO, Inês Lacerda de; BOCCA, Francisco Verardi. (Orgs.). **Temas de Epistemologia**. Curitiba: Champagnat, 2006. p. 39-47.

BASTOS, Cleverson Leite; CANDIOTTO, Kleber B. B. **Filosofia da Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2007.

FERRARA, Lawrence. Schopenhauer on music as the embodiment of Will. In: JACQUETE, Dale. (Ed.). **Schopenhauer, philosophy, and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 183-199.

GARDNER, Howard. **O Verdadeiro, o belo e o bom**: os princípios básicos para um nova educação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **O corpo**: filosofia e educação. São Paulo: Ática, 2007.

GOEHR, Lydia. Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music. In: JACQUETE, Dale. (Ed.). **Schopenhauer, philosophy, and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 200-228.

GREEN, L. Dunton. Schopenhauer and Music. **The musical quartely**, Oxford, v. 16, n. 2, p. 199-206, abr. 1930.

JACQUETE, Dale. (Ed.). **Schopenhauer, philosophy, and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999.

MAIA, Muriel. **A outra face do nada**: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Arthur Schopenhauer. Petrópolis: Vozes, 1991.

MARIOTTI, Humberto. **Os cinco saberes do Pensamento Complexo**: pontos de encontro entre as obras de Edgar Morin, Fernando Pessoas e outros escritores. Comunicação. (Seminário apresentado na Terceira das Conferências Internacionais de Epistemologia e Filosofia. Instituto Piaget, Campus Acadêmico de Viseu, Portugal, abril de 2002). Disponível em: <http://www.comitepaz.org.br/Mariotti1_1.htm>. Acesso em: 13/11/2006.

MARTON, Silmara Lídia. **Música, filosofia formação**: por uma escuta sensível do mundo. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Sociais aplicadas, UFRN, Natal, 2005.

MATURANA, Humberto. **A Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **Emoções e Linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A Árvore do Conhecimento**. Campinas: Psy, 1995.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

MORIN, Edgar. (Coord.). **A religação dos saberes**: o desafio da século XXI. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005b.

MORIN, Edgar. **O Método 3**: O conhecimento do conhecimento. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005c.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RALPH, Robert. Schopenhauer and Music. **The musical times**, London, v. 54, n. 850, p. 792-794, dec. 1, 1913.

ROSSET, Clément. **L'Esthétique de Schopenhauer**. Paris: Universitaires de France, 1969.

SAFRANSKI, Rudiger. **Schopenhauer y los años salvages de la filosofía**. Tradução de: PUCHADES, José Planells. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Le Monde comme Volonté et comme Représentation**. 3. v. Paris: Felix Alcan, 1912.

_____. **Metafísica do belo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

_____. **O Mundo como Vontade e como Representação**. 1º Tomo. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

_____. **The World as Will and Representation**. v. 2. New York: Dover, 1958.

_____. **Obras**: la cuadruple raiz del princípio de razon suficiente y El Mundo como Voluntad y Representación. 2. v. Buenos Ayres: El Ateneo, 1950.

TINÔCO, Carlos Alberto. **O pensamento védico**: uma introdução. São Paulo: IBRASA, 1992.

TUKSAR, Stanislav. From Metaphysical irrationalism to contemporary empiricism: an aspect of music. **International Review of the aesthetics and sociology of music**. Zagreb, v. 2, n. 1, p. 77-87, 1971.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento sistêmico**: O novo paradigma da ciência. Campinas: Papirus, 2002.

WEISSMANN, Karl. **Vida de Schopenhauer**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

WICKS, Robert. **Schopenhauer**. Oxford: Blackwell, 2008.

YALOM, Irvin D. **A cura de Schopenhauer**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

YOUNG, Julian. **Schopenhauer**. New York, Routledge, 2005.