

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FABIO GABRIEL SEMENÇATO

**MÚSICA: A ARTE DE EXPRESSÃO DA VONTADE EM ARTHUR
SCHOPENHAUER**

TOLEDO
2025

FABIO GABRIEL SEMENÇATO

MÚSICA: A ARTE DE EXPRESSÃO DA VONTADE EM ARTHUR
SCHOPENHAUER

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Centro de Ciências
Humanas e Sociais da Universidade
Estadual do Oeste do Paraná para a
obtenção do título de Mestre em
Filosofia.

Área de concentração: Filosofia
Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Metafísica e
Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Libanio Cardoso
Neto

TOLEDO
2025

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Semençato, Fabio Gabriel

Música: a arte de expressão da Vontade em Arthur Schopenhauer / Fabio Gabriel Semençato; orientador Libanio Cardoso Neto. -- Toledo, 2025.
152 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2025.

1. Música. 2. Schopenhauer . 3. Vontade . 4. Estética. I. Cardoso Neto, Libanio , orient. II. Título.

FABIO GABRIEL SEMENÇATO

MÚSICA: A ARTE DE EXPRESSÃO DA VONTADE EM ARTHUR SCHOPENHAUER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, linha de pesquisa Metafísica e Conhecimento, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **LIBANIO CARDOSO NETO**
Data: 13/03/2025 11:17:53-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Orientador(a) - Libanio Cardoso Neto

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Documento assinado digitalmente
 **RENATO NUNES BITTENCOURT**
Data: 14/03/2025 14:08:08-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Renato Nunes Bittencourt

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Documento assinado digitalmente
 **ANNA MARIA LORENZONI**
Data: 14/03/2025 23:28:53-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Anna Maria Lorenzoni

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Documento assinado digitalmente
 **CELIA MACHADO BENVENHO**
Data: 14/03/2025 23:46:17-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Celia Machado Benvenho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Documento assinado digitalmente
 **STEFANO BUSELLATO**
Data: 22/05/2025 15:27:56-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Stefano Busellato

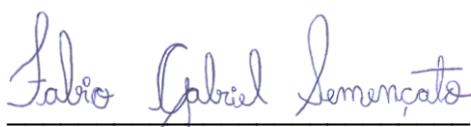
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Toledo, 27 de fevereiro de 2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, FABIO GABRIEL SEMENÇATO, pós-graduando do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este trabalho final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de trabalho elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 27/02/2025


Assinatura

RESUMO

SEMENÇATO, Fabio Gabriel. *Música: a arte de expressão da Vontade em Arthur Schopenhauer*. 2025. 152 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2025.

Este trabalho propõe uma investigação em torno da concepção filosófica dos termos musicais em **O Mundo Como Vontade e Como Representação** (1819) de Arthur Schopenhauer. Esse tema requer a tarefa correspondente de assimilar a sua compreensão de mundo a partir da dupla acepção observada no título da obra. O espaço de consideração filosófica que o autor destina à música permite-lhe, por conta de sua concepção estético-metafísica, compreender a arte musical como analogia da estrutura metafísica do mundo, escapando às mediações da forma de conhecimento humana. A música, na definição de mundo schopenhaueriana, consegue refletir o mundo em sua essência. O problema da dissertação consiste em indagar se e como, tecnicamente, desde a perspectiva da estrutura da música, a metafísica schopenhaueriana se sustenta. Para elucidar as concepções mencionadas e enfrentar o problema, o primeiro passo é esclarecer o conceito de mundo schopenhaueriano, tendo em vista clarificar sua concepção metafísica como Vontade, que sustenta a tese sobre a música. Em um segundo momento, no intuito específico de apreender a particularidade da música nessa concepção metafísica, deve-se analisar a maneira por que os conceitos técnicos da teoria musical, utilizados pelo filósofo, demonstrariam a analogia entre música e essência do mundo, sendo esta a questão-chave da investigação. O terceiro passo, por fim, consiste em aprofundar conceitualmente a noção de Vontade schopenhaueriana estabelecendo, com clareza formal, o nexos entre o âmbito físico (pelo qual se dá a sonoridade musical percebida) e o âmbito metafísico (âmbito estético, no qual está incluída a música como arte elevada). Parte-se da hipótese schopenhaueriana de que uma compreensão eficaz acerca do modo-de-ser da música é capaz de mostrar por *analogia* o que é a Vontade, raiz metafísica do Mundo. Este trabalho tem por objetivo esclarecer como as ocorrências físicas indicadas pela terminologia técnica da teoria musical em Schopenhauer conseguem demonstrar essa noção metafísica. Para obter êxito no desdobramento dessa relação se faz necessário: compreender com efetividade a estrutura da metafísica de Schopenhauer, e o que é, propriamente, a música e qual sua função metafísica nessa tese.

Palavras-Chave: Música; Vontade; Schopenhauer; Estética.

ABSTRACT

SEMENÇATO, Fabio Gabriel. *Music: the art of expression of Will in Arthur Schopenhauer*. 2025. 152 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2025.

This paper proposes an investigation into the philosophical conception of musical terms in Arthur Schopenhauer's **The World as Will and as Representation** (1819). This theme requires the corresponding task of assimilating his understanding of the world from the double meaning observed in the title of the work. The space of philosophical consideration that the author allocates to music allows him, because of his aesthetic-metaphysical conception, to understand musical art as an analogy of the metaphysical structure of the world, escaping the mediations of the human form of knowledge. Music, in Schopenhauer's definition of the world, manages to reflect the world in its essence. The problem of the dissertation is to find out if and how, technically, from the perspective of the structure of music, Schopenhauerian metaphysics is sustained. In order to elucidate the aforementioned conceptions and tackle the problem, the first step is to clarify Schopenhauer's concept of the World, with a view to clarifying his conception of metaphysics as Will, which underpins the thesis on music. Secondly, with the specific aim of grasping the particularity of music in this metaphysical conception, the way in which the technical concepts of musical theory used by the philosopher demonstrate the analogy between music and the essence of the world must be analyzed, this being the key question of the investigation. The third step, finally, consists of conceptually deepening the notion of Schopenhauer's Will by establishing, with formal clarity, the link between the physical sphere (through which musical sound is perceived) and the metaphysical sphere (the aesthetic sphere, which includes music as elevated art). It is based on the Schopenhauerian hypothesis that an effective understanding of the way of being of music is capable of showing by analogy what the Will is, the metaphysical origin of the World. The aim of this paper is to clarify how the physical occurrences indicated by the technical terminology of Schopenhauer's music theory are able to demonstrate this metaphysical notion. In order to successfully unfold this relationship, it is necessary: to effectively understand the structure of Schopenhauer's metaphysics, and what music actually is and what its metaphysical function is in this thesis.

KEY WORDS: Music; Will; Schopenhauer; Aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. A VONTADE DO MUNDO	21
1.1.Representação: o mundo conhecido.	21
1.1.1.Realidade: um constante fazer-efeito	24
1.2.Vontade: o mundo para além da Representação	36
1.2.1.Trajeto Vital: um constante vir-a-ser.....	40
1.3.Arte: a objetivação das Ideias.....	52
1.3.1.Gênio: uma forma de conhecimento desinteressado	58
1.4.Música: objetivação direta da Vontade.	71
2. A MÚSICA SCHOPENHAUERIANA	81
2.1.Música e linguagem: heranças no romantismo schopenhaueriano... 85	
2.2.Vibrações: as propriedades físicas dos sons.	91
2.3.Ritmo: a ordem e coesão do tempo na música.....	94
2.4.Harmonia: da figura trágica aos estudos pitagóricos	97
2.4.1.Acordes: a combinação de sons correlatos.....	103
2.4.2.Consonâncias e dissonâncias: simetria e assimetria	108
2.5.Melodia: movimento e sucessão	112
3. ANALOGIA ENTRE MÚSICA E MUNDO	121
3.1.Propriedade física dos sons: o teor análogo com a materialidade ... 122	
3.2.Instrumentos musicais: diferentes graus de objetividade	124
3.3.Harmonia: os estados de satisfação e insatisfação.	130
3.4.Melodia: o espelho dos desejos humanos	135
CONCLUSÃO	141
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

Quase todo ser humano, alguma vez na vida, já experimentou – mesmo que acidentalmente – a arte musical. Ao redor do planeta e na linha histórica da humanidade, é possível constatar a arte musical presente em quase todas as civilizações. De um lado, determinadas composições são capazes de fazer os corpos manifestarem disposição e entusiasmo, enquanto que outras causam sensação de calma, paz e tranquilidade. E isso se replica similarmente com inúmeras outras possibilidades sentimentais. Mesmo impactando de maneiras distintas, essas sensações possuem em comum sua forma de ação direta, imediata, mesmo que por vezes imperceptível, no ouvinte.

Poderia o hábito de ouvir música estar relacionado com o mais íntimo modo-de-ser do mundo? Para isso, seria necessário que a própria estrutura oculta (metafísica) do mundo viesse à tona com a música. Desde a antiguidade grega, berço da ciência musical do Ocidente, pensadores tentaram explicar a relação entre música e filosofia: os estudos de Pitágoras foram fundamentais para o entendimento do monocórdio e surgimento das escalas musicais; a harmonia já era figura presente nos poemas épicos **Odisseia** e **Ilíada**; Platão tematizava a harmonia musical, no que pesem as diferenças de concepção para o que hoje compreende-se como tal, e previa a educação para a música como necessária à *pólis* justa.

No trânsito para a contemporaneidade filosófica, Arthur Schopenhauer (1788-1860) ocupou-se com a relação entre filosofia e música: concebendo a noção de mundo a partir duas estruturas fundamentais, a saber, a estrutura do cognoscível e a do essencial-incognoscível, reservou à *música* lugar privilegiado no esclarecimento da essência do mundo. A primazia da música decorreria de que Schopenhauer considera seu objeto (seu conteúdo próprio), mais profundo que o objeto das demais artes. Isto é, aquilo que vem à tona, que se torna objeto, com a arte musical seria mais profundo que o que vem à luz em quaisquer outras manifestações artísticas.

Schopenhauer atribuiu à música o poder de revelar, mesmo que por analogia, isto é, de acordo com as nossas possibilidades, a estrutura metafísica do mundo. O poder de levar, sem mediações, até o sujeito um determinado

sentimento vital revelaria o traço metafísico da música: ser um *análogo* do fundo subjacente da totalidade, isto é, assemelhar-se ao ímpeto essencial do mundo. Por isso, a música significa, na filosofia do autor, a ferramenta humana privilegiada na tentativa de chegar ao que os filósofos almejavam desde a antiguidade: a *arkhé*, o fundamento oculto das aparências (fenômenos) – o essencial.

Nesse campo investigativo, emerge o problema da presente dissertação: como as ocorrências físicas, que se pode investigar em estudos de teoria musical, conseguiriam mostrar, privilegiadamente, ainda que por analogia, a raiz metafísica do mundo? De que modo uma representação efetiva *sobre* música – uma filosofia da música – daria conta de exprimir o que, por natureza, nunca poderá ser representável, a saber, essa mesma estrutura metafísica do mundo?

Responder a essas perguntas-chave requer a tarefa correspondente de elucidar conceitos filosóficos que tentam explicar a sensibilidade humana. Mais precisamente: deve-se esclarecer a relação entre alguns conteúdos que orientam a prática musical e conceitos filosóficos emergentes na modernidade os quais sistematizam o “sentir” humano como elemento estético-metafísico. Para tanto, é necessário clarificar, mediante esses dois elementos – música e conceito –, onde se visualizam suas respectivas semelhanças e relações. A Teoria do Conhecimento e a Metafísica põem em destaque esse assunto ao tratar da arte nos estudos da estética, analisando, sobretudo, a maneira como podem afetar a compreensão e a sensibilidade.

Partindo da breve elucidação temática apresentada, o objetivo desta dissertação consiste em investigar se há, e quais são, os fenômenos específicos da arte musical a partir dos quais poder-se-ia demonstrar essa relação *análoga* entre metafísica e música proposta por Arthur Schopenhauer. Mais especificamente, a resolução do problema consiste em esclarecer, frente à concepção de Mundo schopenhaueriana, a maneira pela qual os conceitos técnicos da teoria musical examinados pelo autor conseguem exprimir a semelhança entre o modo-de-ser da Vontade, fundo oculto do mundo, e o modo-de-ser da música.

Na seção primária deste trabalho, pretende-se analisar a compreensão de mundo própria à filosofia schopenhaueriana. Essa investigação será guiada pela

distinção entre mundo cognoscível e âmbito do incognoscível, conforme **O Mundo Como Vontade e Como Representação** (1819), obra capital do autor e centro das análises da presente dissertação. A partir da distinção Vontade/Representação, Schopenhauer estabelece a tese que sustentará o plano de compreensão metafísica da música.

Pretende-se, num primeiro momento, elucidar tal noção de mundo, bem como alguns de seus pressupostos epistemológicos, notadamente à base das noções de sensibilidade e entendimento, faculdades pelas quais o sujeito humano recebe a matéria (informação ou estímulo) da natureza, em favor de sua determinação para o conhecimento ou para a reflexão (estética). Assim, torna-se imprescindível abordar a definição e a relação dos conceitos Fenômeno, Coisa-em-si, Representação e Vontade. Os limites de apresentação formal desta dissertação não recomendam, porém, proceder a uma digressão histórica pela estética filosófica moderna ou pela filosofia crítica, por mais interessante e rica que pudesse ser. O foco deve permanecer nas teses schopenhauerianas sobre a música como manifestação privilegiada do mundo como Vontade.

Schopenhauer fez do par conceitual *fenômeno/númeno*, peculiar à terminologia de Kant, como um dos pilares de sua concepção filosófica. Valeu-se desses conceitos para sua definição de mundo, expressa sob a perspectiva de *pensado* ou *conhecido*, ou seja, como *Vontade* e como *Representação*. Assim, o primeiro momento do trabalho investigará esse par conceitual, analisando o modo como por ele se abre um campo de consideração artística e estética, correspondente ao conceito de Mundo proposto pelo autor. A interface artística da Coisa-em-si é exposta em sua obra capital, sendo mencionada com maior efetividade em seu terceiro livro, após o autor discorrer acerca dos campos que concernem ao “conhecimento”.

É a partir da concepção metafísica de mundo como Vontade que Schopenhauer estabelece sua tese, segundo a qual a música e suas estruturas formais possuem capacidade de manifestar o em-si do mundo. O autor classifica todas as artes de maneira hierárquica, em termos do conteúdo por elas expressas. Alegoricamente como em formato de pirâmide, inicia pela arquitetura (nível inferior) e termina na poesia (nível mais alto). Acima da pirâmide das artes estaria a música, pairando com soberania sobre as demais. O âmbito metafísico

será investigado, assim, com maior ênfase, distinguindo-o do meramente cognoscível (Representação) e apontando a espécie diferente de conhecimento proporcionada pela arte musical; daí advém os principais argumentos de sustentação, em Schopenhauer, do papel metafísico da música.

No momento final dessa seção, obras como **A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer** (2001), de Jair Barbosa, tradutor e comentador das obras schopenhauerianas, **A importância da música na filosofia de Arthur Schopenhauer** (2003), de André Eustáquio Melo de Oliveira, **A Música como vontade e representação** (2010), de Günter Zöller, e **Ilustrações para uma metafísica da música a partir de Schopenhauer** (2010) de Luan Correa da Silva, serão utilizadas como reforço da tese sustentada pelo filósofo contemporâneo.

Na segunda seção deste trabalho buscar-se-ão, na bibliografia específica do autor, os conceitos técnicos sobre teoria musical que demonstrariam a referida capacidade metafísica da música, sendo esta a questão-chave do presente trabalho.

Schopenhauer menciona, ao longo de **O Mundo Como Vontade e Como Representação**, um leque de conceitos técnicos sobre a música e sua história. Esses conceitos são apontados como demonstrativos da hipótese de que a natureza da música se encontra em paralelo com a Vontade, raiz oculta do mundo. Tais conceitos visam elucidar a maneira como se segue a composição de uma música e o modo como, de acordo com sua natureza melódica, harmônica e rítmica, ela possibilitaria revelar *por analogia* o *vir-a-ser* do mundo.

Trata-se, pois, de investigar *quais* são esses conceitos técnicos sobre a teoria musical mencionados pelo filósofo contemporâneo, destrinchando sua concepção física e artística, para, posteriormente, na terceira seção, perceber *onde e como* se dá sua relação e semelhança com o âmbito metafísico da Vontade.

Schopenhauer viveu a transição do classicismo para o romantismo. Embora estivesse circunscrito pelo meio artístico de sua época, sua concepção musical visa tratar desta arte filosoficamente, e não contextualmente. Em razão disso, sua filosofia da música propõe uma análise sobre o conteúdo e estrutura

harmônica, melódica e rítmica em sentido amplo e universal, estendendo-se à arte sonora em suas diversas formas e não se restringindo a algum gênero, compositor, movimento artístico ou tipo de música.

Em vista de fundamentar a investigação e dar rigor conceitual aos conteúdos da teoria musical, serão utilizados nesta seção manuais como **Harmonia & Improvisação** (1986), de Almir Chediak, **Teoria da Música** (1996), de Bohumil Med, **Harmonia mito e música na Grécia antiga** (2008), de Paula da Cunha Correa, **História da Música Ocidental** (2007), de Donald J. Grout e Claude V. Palisca, **A casca em si: Sobre a relação entre a filosofia da música de Schopenhauer e o pensamento musical romântico** (2015) e **A dor estética** (2021) de Márcio Benchimol Barros. Propõe-se, assim, a análise da filosofia da música schopenhaueriana à luz da conceituação técnica e histórica.

Tendo fundamentado conceitualmente o aspecto físico da música, e com base no que assim se obteve, na terceira seção deste trabalho terá lugar o aprofundamento da concepção estético-metafísica de Schopenhauer, retomando a consideração do conceito de mundo. Isso será feito mediante o esclarecimento do nexos entre o âmbito físico e o âmbito metafísico. Assim, lançando mão de pressupostos filosóficos, primeiramente, objetiva-se apresentar a passagem formal da compreensão da música, como ciência ainda física, para a sua compreensão abstrata e conceitual, isto é, filosófica, ou, dito de outro modo, trata-se de elucidar a maneira por que os conceitos técnicos musicais propostos por Schopenhauer permitem demonstrar a relação entre o *modo-de-ser* da música e o *modo-de-ser* da Vontade.

Na conclusão deste trabalho, será projetado um olhar atento para a hipótese schopenhaueriana de que uma definição sobre a estrutura formal da música poderia deixar intuir, por *analogia*, uma possível definição íntegra sobre a Vontade incognoscível.

A partir do panorama geral apresentado, a justificativa desta dissertação reside em desenvolver conceitos centrais da modernidade e contemporaneidade filosófica, em seus âmbitos epistemológicos, estéticos ou metafísicos, especificamente na obra de Schopenhauer – e mais: em fazê-lo desde a perspectiva da música. Estudar a filosofia schopenhaueriana à luz da música não é novidade no âmbito acadêmico. No entanto, o panorama geral do estado

da arte indica que as referências acerca desse tema, geralmente, propõem analisar a música tal como experienciada e desenvolvida por Schopenhauer, sem o exame técnico-musical que daria base para a argumentação metafísica. Podem-se mencionar trabalhos competentes, de iniciantes, como o de Damião Domiciano (2011), ou exames de comentários “profissionais” como os de Menegasse e De Almeida (2021) e Burnett (2012). Mesmo a importante tese de Aktas, de 2013 – “Schopenhauer’s philosophy of music and the possibility of self-transformation through aesthetic understanding of the world” – no entanto, não adentra a teoria musical para, desde ela, investigar a metafísica. O trabalho de maior profundidade consultado foi o de Barbara Hannan, de 2009. Em **The riddle of the world: a reconsideration of Schopenhauer’s Philosophy**, é outro o peso dado à teoria musical; não são, porém, novamente, os elementos estruturais da música – ritmo, harmonia, melodia – as bases para a análise. Pouco se encontra, nesse sentido, na literatura schopenhaueriana. Por esse motivo, é menos relevante discutir as teses acima mencionadas que proceder à execução propriamente projetada.

Assim, o caráter próprio a este trabalho consiste em realizar um exame da filosofia da música de Schopenhauer que, para além da obra **O Mundo como Vontade e como Representação**, investigue manuais de teoria musical e, *a partir da música em sua estrutura*, pense a metafísica do autor. Intenta-se abordar a música não contextualmente, nem de maneira apenas conceitual-filosófica (como interpretação da obra) mas, filosoficamente, esclarecendo essa metafísica desde seu fundamento formal – a teoria musical – extrapolando, nas fronteiras críticas de uma dissertação, os limites conjunturais schopenhauerianos.

1. A VONTADE DO MUNDO

Falar sobre *mundo*, para Schopenhauer, abre dois campos de sentido para sua significação. Para compreender a relação entre *mundo* e *música* segundo o autor, faz-se necessário, primordialmente, reconstruir a dupla acepção de mundo por ele proposta, explorando sobretudo sua crítica dos fundamentos modernos sobre o tópico. Para tanto, a fim de abordar o problema proposto, passo subsidiário consiste em clarificar o conceito de “mundo” para Schopenhauer.

Sua obra intitulada **O Mundo como Vontade e Como Representação** (1819) resgata o par conceitual kantiano – fenômeno/númeno – como um dos pilares de sua articulação interna e fundamentação. Schopenhauer valeu-se desses conceitos para exprimir a sua definição de um mundo, seja quando *pensado*, como númeno; seja quando *conhecido*, como os fenômenos: respectivamente, o mundo concebido como *Vontade (Wille)* e como *Representação (Vorstellung)*.

Aquilo que *aparece* e aquilo que *se esconde* passam a integrar de maneira direta aquilo que se entende por “mundo” em sua construção subjetiva. Para tanto, “além da Vontade e da Representação, absolutamente nada é conhecido, nem pensável” (Schopenhauer, 2005, p. 163). A concepção estabelece a noção de Mundo sob dois pilares antagônicos, ao passo que também se complementam em sua fundamentação.

1.1. Representação: o mundo conhecido.

Primeiramente, o mundo como *Representação (Vorstellung)* compreende o mundo natural percebido, que pressupõe epistemologicamente a evidente e necessária dualidade entre sujeito e objeto (o que conhece e o que é conhecido). O mundo não seria mundo sem sujeito e objeto. Não haveria mundo, nem tampouco a possibilidade de conceber o que é mundo, sem essas duas estruturas epistemológicas.

O estatuto de representação é aqui o que limita o sentido desse acesso ao mundo: a Representação é sempre e só, propriamente, puramente do *fenômeno*¹, portanto, advém por meio da sensibilidade (a capacidade receptiva do sujeito cognoscente). Isso pressupõe a necessidade intrínseca de haver duas estruturas epistemológicas para que haja mundo: uma cuja natureza é manifestar-se; e outra cuja natureza é perceber o manifesto. É necessário que haja a manifestação de um objeto que, por qualidade inerente, cruza e gera estímulos para a sensibilidade daquele que pode percebê-lo.

Acerca da intrínseca necessidade da existência da dualidade entre sujeito e objeto, Schopenhauer sustenta que:

“O mundo é minha representação.” Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como

¹ Immanuel Kant, ao início da primeira parte da obra **Crítica da Razão Pura** (1781), denominada *Estética Transcendental*, realiza considerações inovadoras acerca de um conceito já existente dentro da teoria do conhecimento: o conceito de Fenômeno. *Phaenomenon*, termo proveniente do idioma Grego, consiste na manifestação ou aparecimento da natureza e seus componentes. Kant descreveu esse conceito fazendo referência empírica e sensível, como sua manifestação que, por meio da representação do indivíduo, surge um conteúdo a ser “conhecido” pela consciência do sujeito. Já nos termos propriamente utilizados pelo autor, *Erscheinung*, do idioma alemão, é justamente o aparecimento ou manifestação de algo, isto é, refere-se exclusivamente àquilo que aparece, portanto, para um sujeito que lhe percebe. Como todo conteúdo manifesto pelo fenômeno deve, necessariamente, respeitar as regras da sensibilidade do sujeito, ao se ter acesso ao fenômeno, as intuições produzidas na sensibilidade do sujeito não indicam como os objetos são em si mesmos, mas sim em como eles aparecem para o sujeito e suas estruturas. Kant sustenta que “toda nossa intuição nada mais é do que a representação do fenômeno; que as coisas que intuimos não são em si mesmas tal como as intuimos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem [...]; pois, como fenômenos, não podem existir em si, mas unicamente em nós” (2001, p. 104). A sensibilidade é considerada a *porta de entrada* para o conhecimento. Toda a *matéria*, isto é, a informação empírica (a posteriori) proveniente do fenômeno têm de respeitar as regras da sensibilidade, a saber, a sua *forma*. Diante disso, a *condição formal* da sensibilidade - a condição subjetiva universal a qual todo sujeito corresponde intrinsecamente - são expostas por Kant sob a noção de Espaço (*condição formal* que configura todos os fenômenos dados pelo sentido externo) e o Tempo (*condição formal* que configura todos os fenômenos em geral: sendo condição imediata dos fenômenos internos, e condição mediata dos fenômenos externos). Essa constituição subjetiva é anterior a toda experiência a posteriori e determinam o modo como as coisas aparecem para o sujeito na sensibilidade; por isso são denominadas *intuições puras a priori*. Como implicamos ao fenômeno essas constituições internas e o nosso modo apriorístico de conhecer, atribuindo-lhes tais condições formais, não é possível afirmar que o que conhecemos é realmente a coisa como ela é *em si mesma*. “É-nos completamente desconhecida a natureza dos objetos em si mesmos e independente de toda esta receptividade da nossa sensibilidade. Conhecemos somente o nosso modo de os perceber [...]” (Kant, 2001, p. 105). Fora da sensibilidade, nada nos pode ser dado para o conhecimento.

representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo (Schopenhauer, 2005, p. 43).

Nota-se que o núcleo da representação está condicionado à manifestação, isto é, o *fenômeno*. Mas tão embora Schopenhauer esteja mencionando este conceito para fundamentar a porta de entrada para o conhecimento - e, portanto, da Representação – não foi ele o primeiro a utilizar-se deste termo com finalidades epistemológicas. Seu predecessor, Immanuel Kant, já havia o feito em sua filosofia moderna para estabelecer os limites e as condições do conhecimento. Apropriando-se desse termo, Schopenhauer o adota como pressuposto para compreender a Representação.

A Representação é o mundo conhecido através do Fenômeno (o que se mostra do mundo). O mundo é, portanto, vítima sequestrada por aquele que o representa: o sujeito possui seu próprio mundo, então, perante aquilo que é capaz de representar sobre ele. “Sujeito”, na filosofia schopenhaueriana, não significa este ou aquele sujeito capaz de representar o mundo desta ou daquela forma correspondente ao que a ele respectivamente se manifesta; mas sim uma estrutura epistemológica universal, para qual os objetos se manifestam e à qual todos os sujeitos particulares devem corresponder.

Assim, o mundo como *Representação* é a totalidade dos entes que se manifestam para alguém; o sujeito cognoscente (percipiente), neste caso, passa a organizar e constituir uma visão geral de mundo; objetos não perceptíveis são incognoscíveis. O contato sensível nos dá o fenômeno e é seguido por sua representação subjetiva e nela é organizada, dando forma e entendimento à intuição. É a isso que se denomina conceitualmente “mundo”, do ponto de vista da Representação: a totalidade do perceptível organizada formalmente no entendimento, e para o conhecimento. Representação pressupõe, pois, que o fenômeno aparece para um sujeito que o intui; sem isso, nenhum conhecimento seria possível.

O mundo como Representação não é, porém, tão somente a coletânea de representações que o sujeito adquire e compõe gradativamente, ou seja, não é somente uma soma das representações obtidas: é também o sustentáculo

próprio que permite o *mundo* ser concebido como tal. Representação é a *estrutura cognoscível* que permite – só assim – conceber a noção de *mundo*.

1.1.1. Realidade: um constante fazer-efeito

A dualidade sujeito/objeto é, sobretudo, o *sustentáculo* que permite conhecer qualquer coisa, independentemente de sua natureza (puro, empírico, intuitivo ou abstrato), de sua temporalidade (passado, presente ou futuro) e sua espacialidade (próximo ou distante).

Assim como em Kant, o mundo, para Schopenhauer, não assume mais o antigo papel de entidade isolada, dada e disposta passivamente, à disposição para o conhecimento. O mundo não se concebe mais, na filosofia schopenhaueriana, como dado factualmente e disponível ao sujeito como fonte de conhecimento. Em detrimento disso, mundo passa a ser fundamentalmente e mutuamente essas duas dimensões: sujeito que conhece e objeto que é conhecido, simultaneamente e inseparavelmente. Essa forma de conceber o mundo estabelece tal relação fundamental na medida em que o mundo, como emergente fruto da Representação, é sempre relação entre *quem intui* e *o que é intuído*.

Verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que esta: o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de que intui, numa palavra, representação (Schopenhauer, 2005, p. 43).

Percebe-se que o mundo é fruto relacional, sempre entre sujeito e objeto. Externamente à nossa representação, não é possível saber das coisas do mundo; não é possível saber *o que é* o mundo fora da Representação, pois o *ser-constituente* do mundo é a *própria* Representação. Contrariando a perspectiva realista de um mundo factual dado ao conhecimento, a concepção idealista de mundo schopenhaueriana exprime que a existência do sujeito, por si só, enquanto ser representante cuja natureza se distingue do objeto, é elementar para compreendê-lo ao passo que, caso ele (sujeito) deixasse de existir, deixar-se-ia de existir, concomitantemente, o mundo, pois o ser do mundo

é Representação (Schopenhauer, 2005, p. 46). Acerca disso, o autor complementa:

Aquele que tudo conhece mas não é conhecido por ninguém é o SUJEITO. Este é, por conseguinte, o sustentáculo do mundo, a condição universal e sempre pressuposta de tudo o que aparece, de todo objeto, pois tudo o que existe, existe para o sujeito. Cada um encontra-se a si mesmo como esse sujeito, todavia, somente na medida em que conhece, não na medida em que é objeto do conhecimento (Schopenhauer, 2005, p. 45).

Sem embargo, a Representação só pode ocorrer devido à existência concomitante de uma estrutura cuja natureza é conhecer (sujeito) e outra cuja natureza é ser conhecido (objeto).

A Representação é o resultado do nexos entre as qualidades essenciais de ambos. Os tipos de representações podem ser de duas espécies: noções provenientes e abstraídas intuitivamente a partir da experiência, isto é, adquiridas a partir da realidade – denominadas *representações intuitivas* –, ou noções propriamente humanas de conhecer provenientes da *razão*, isto é, produzidas intelectualmente a partir da abstração de uma intuição já dada (realizar representação a partir de outras representações) cujo fruto é o conceito – denominadas *representações abstratas*. Tão embora constituam maneiras distintas de produzir conhecimento, ambas as espécies de representações possuem mútua relação. A representação abstrata possui sua essência inteiramente em relação com a representação intuitiva, sendo esta o seu fundamento do conhecimento. Mesmo um conceito tendo origem em outro conceito, essa relação de representações abstratas tem de findar, em algum momento, em um conhecimento intuitivo, ou seja, a representação intuitiva serve, em algum momento, como fundamento da representação abstrata.

No que concerne à representação abstrata, o conceito, este também foi conhecido segundo seu conteúdo, na medida em que possui substância e significação exclusivamente em sua referência à representação intuitiva, sem a qual seria destituído de valor e consistência (Schopenhauer, 2005, p. 151).

Usando como pano de fundo a noção kantiana acerca das condições formais dos fenômenos, Schopenhauer sustenta a inseparabilidade entre sujeito e objeto para a Representação, e isso se deve justamente ao seu conteúdo formal. Acerca disso, o autor comenta:

Portanto, o mundo como representação, único aspecto no qual agora o consideramos, possui duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o OBJETO, cuja forma é espaço e tempo, e, mediante estes, pluralidade. A outra, entretanto, o sujeito, não se encontra no espaço nem no tempo, pois está inteiro e indiviso em cada ser que representa (Schopenhauer, 2005, p. 46).

Nota-se que, para o autor, o objeto é sempre percebido espaço-temporal (o que dá condições de possibilidade para intuir a pluralidade) ao passo que o sujeito, por sua vez, não se situa no espaço nem no tempo já que essas são suas respectivas condições de representação do objeto.

Inspirado em Kant, Schopenhauer também considera que a presença do objeto é regulada tão somente pelo sujeito, na medida em que o segundo imprime, no primeiro, as suas condições de recepção, a saber, as condições formais do conhecimento. Mas agora, juntamente com as estruturas *a priori* do entendimento advindas da Estética Transcendental kantiana², a bem dizer, o espaço e o tempo, Schopenhauer resgata um termo que, para Kant, correspondia a uma categoria *a priori* do entendimento – estruturas necessárias de apreensão do Fenômeno - e o inclui também como uma intuição pura *a priori* junto às primeiras: o conceito de *causalidade*.

Juntas, as condições de espaço, tempo e causalidade comporão uma noção importante na teoria do conhecimento schopenhaueriana. Trata-se do *Princípio de Razão*. Orbitando em torno deste assunto, Schopenhauer elaborou sua tese de doutorado, intitulada **Sobre a Quadrúplice Raiz do Princípio de Razão Suficiente** (1813). Posteriormente, em sua obra capital, a formula *Princípio de Razão* é recorrente e faz menção à filosofia kantiana para exprimir o *conteúdo formal* necessário de todo objeto.

Sobre as duas metades essenciais e inseparáveis para haver Representação, a saber, sujeito e objeto, Schopenhauer diz:

Tais metades são, em consequência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela. Elas se limitam imediatamente: onde começa o objeto, termina o sujeito. A comunidade desse limite mostra-se precisamente no fato de as formas essenciais e

² Cf. nota 01.

universais de todo objeto - tempo, espaço e causalidade - também poderem ser encontradas e completamente conhecidas partindo-se do sujeito, sem o conhecimento do objeto, isto é, na linguagem de Kant, residem a priori em nossa consciência. Ter descoberto isso é um dos méritos capitais de Kant, e bem grande. Afirmo, ademais, que o princípio de razão é a expressão comum para todas essas formas do objeto das quais estamos conscientes a priori, e que, portanto, tudo o que conhecemos a priori nada é senão exatamente o conteúdo do mencionado princípio, e do que se segue dele, no qual, pois, está propriamente expresso todo o nosso conhecimento certo a priori (Schopenhauer, 2005, p. 46).

Nessa passagem, Schopenhauer concebe a possibilidade de conhecer de maneira *apriorística* – assim como sustentado por Kant – as condições formais dos objetos, mesmo sem conhecê-los empiricamente, *a posteriori*. Essa parte formal das representações, e a intuição *a priori* de seu conteúdo, é denominada, como viu-se, *Princípio de Razão*. Schopenhauer afirma que o conteúdo do *Princípio de Razão* é a forma essencial de todo objeto e o precede como tal, ou seja, é a maneira universal de todo ser-objeto. Mas, desse modo, o objeto pressupõe em toda parte o sujeito como seu correlato necessário (Schopenhauer, 2005, p. 56).

Enquanto condição formal do objeto que, por si mesmo, pressupõe a existência do sujeito, o Princípio de Razão está para a Representação como fundamento da dualidade concomitante e necessária entre essas duas estruturas. Sendo assim, o conhecimento é guiado pelo seu conteúdo (do princípio). O autor afirma que: “o que há de mais certo, no entanto inexplicável, é o conteúdo do *Princípio de Razão*; pois este princípio, em suas diversas figuras, indica a forma geral de todas as nossas representações e de todos os nossos conhecimentos” (Schopenhauer, 2005, p. 127).

Considerando que o Princípio de Razão consiste na forma das representações ou intuições a priori – cujas figuras são o Espaço, Tempo e Causalidade -, isto é, compreendem também a condição formal de todo ser-objeto das quais o sujeito está consciente a priori, Schopenhauer relaciona a esse conceito outro termo importante. Trata-se da noção de *principium individuationis*.

O *principium individuationis*, que respeita necessariamente o Princípio de Razão, expressa a forma de conhecimento do indivíduo e possibilita a

pluralidade dos objetos que, por natureza, são fundamentados por condições necessárias de *unidade* em sua forma.

Sabemos que a PLURALIDADE em geral é necessariamente condicionada por tempo e espaço e só é pensável nestes, os quais, nesse sentido, denominamos principium individuationis. Todavia, reconhecemos tempo e espaço como formas do princípio de razão, no qual está expresso todo o nosso conhecimento a priori, que, contudo, como explicado antes, justamente como tal convém apenas à cognoscibilidade das coisas, não a elas mesmas, ou seja, é apenas forma de nosso conhecimento, não propriedade da coisa-em-si, que, enquanto tal, é livre de todas as formas do conhecimento, mesmo a mais universal, o ser-objeto para o sujeito (Schopenhauer, 2005, p. 188-189).

Sustentando ainda o fato de o Princípio de Razão jamais referir-se diretamente a uma propriedade imanente ao objeto, mas sim a uma condição formal subjetiva pela qual todo ser-objeto se manifesta para um sujeito, Schopenhauer avança seu raciocínio sobre o tópico exprimindo que a possibilidade de se conceber a pluralidade acessível pelas figuras do Princípio de Razão – todas elas necessariamente unas e indivisas no sujeito – é chamada de *principium individuationis*. O autor denomina as estruturas apriorísticas de tempo e espaço, já que só neles e por eles é possível a pluralidade do que é um e mesmo, de principium individuationis (Schopenhauer, 2005, p. 426). Sobre o emprego dessa expressão, afirma:

Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão principium individuationis, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem (Schopenhauer, 2005, p. 171).

A menção à Escolástica remete à apropriação da tradição aristotélica de um problema central: como o que é uno em essência ou forma pode manter essa mesma unidade formal em uma existência que admite pluralidade, multiplicidade? Em outros termos, como distinguir essência e existência, tomando a primeira como determinação da unidade (conceitos universais que significam um ente) e possibilitação de pluralidade de indivíduos singulares (este ou aquele ente, portanto, em pluralidade, que dão seu significado). A partir de Aristóteles, boa parte dos escolásticos entendia a matéria como princípio de

individuação. Este e aquele indivíduo seria, na forma ou essência, o mesmo, mas podem ser indivíduos distintos porque são determinados sob matérias diversas. Claramente, todo o conhecido problema dos Universais, que também remonta aos gregos, está em jogo aqui. Schopenhauer, porém, mesmo ligando-se a essa antiga tradição do problema metafísico, já o pensa tendo Kant no horizonte, e onde a matéria funcionava como maneira geral de viabilizar a individuação, vem à tona a modulação espaço-temporal.

Deste modo, Schopenhauer arremata o uso conceitual do *principium individuationis* em relação direta com o Princípio de Razão e suas figuras; determinando seu uso quando em referências distintas. Enquanto o Princípio de Razão refere-se exclusivamente à parte formal das representações, dadas a priori e de maneira universal e una para todo ser-objeto, o *principium individuationis* tange a possibilidade daquilo que é uno e indiviso no sujeito, enquanto sua constituição formal, aparecer como pluralidade na “existência” objetiva – que, para Schopenhauer, é aquela passível de ser representada.

Incluir a noção de *principium individuationis* foi uma tarefa importante para a noção de mundo schopenhaueriana na medida em que o autor buscou diferenciar o ser da realidade de sua concepção de Mundo. Considerando essa noção o argumento que permite conceber a individuação de cada coisa que existe e aparece como unidade no Princípio de Razão e suas figuras, Schopenhauer intenta elucidar de que modo a realidade possui uma característica intrínseca de provocar estímulos no sujeito que a percebe e que, só então, tornar-se-ia possível conceber Mundo. A *causalidade*, nesse instante, aparece como chave para essa questão, pois é a causalidade que permite ao sujeito constatar as relações de *causa* e *efeito* na realidade e, ademais, perceber que a realidade *causa efeitos nele mesmo*.

Não obstante, embora as figuras do Princípio de Razão consistam no tripé conceitual mencionado, a saber: espaço, tempo e causalidade, o último destes - diferencial frente à doutrina kantiana - é aquele que apresenta referência direta com o modo-de-ser da matéria³ e seu modo de provocar percepções no sujeito.

³ Em Kant, o fenômeno possui qualidade material que, por sua vez, é o que lhe permite provocar e causar estímulos na sensibilidade; ele dá o nome de *matéria* ao que, no fenômeno, corresponde à sensação (Kant, 2001, p. 88).

Para Schopenhauer, a condição formal da matéria, ou seja, a causalidade, é o argumento que sustenta sua noção de realidade, expressa por ele como um *fazer-efeito*⁴.

Quem reconheceu a forma do princípio de razão que aparece no tempo puro como tal e na qual se baseia toda numeração e cálculo, também compreendeu toda a essência do tempo. Este nada mais é do que justamente aquela forma do princípio de razão, e não possui nenhuma outra propriedade. Sucessão é toda a sua essência. Quem, ademais, conheceu o princípio de razão tal qual ele rege no mero espaço puramente intuído esgotou com isso toda a essência do espaço, visto que este é, por completo, tão-somente a possibilidade das determinações recíprocas de suas partes, o que se chama POSIÇÃO. A consideração pormenorizada desta, bem como a formulação dos resultados daí advindos em conceitos abstratos para emprego cômodo, constitui o conteúdo de toda a geometria. Do mesmo modo, quem compreendeu a figura do princípio de razão que rege o conteúdo daquelas formas (tempo e espaço), da sua perceptibilidade, isto é, a matéria, portanto a causalidade, também compreendeu a essência inteira da matéria como tal, pois esta é por completo apenas causalidade, do que cada um se convence tão logo reflita sobre isso. O ser da matéria é o seu fazer-efeito (Schopenhauer, 2005, p. 49-50).

Nessa passagem, em detrimento das duas outras figuras do Princípio de Razão mencionadas ao início, nota-se a ênfase dada à figura desse Princípio que conduz a *perceptibilidade da matéria*, a causalidade, tendo em vista esta ser, por sua vez, o *fazer-efeito* da matéria.

A causalidade é posta agora como a única figura do Princípio de Razão capaz de perceber, na realidade, as relações de *causa e efeito*. Entre essas relações, é a própria causalidade enquanto uma das figuras do referido Princípio que possibilita conceber que a matéria *causa* – dá ocasião para – *efeitos* na sensibilidade do sujeito. Por isso, o autor menciona que a essência do tempo é a sucessão tal como a essência do espaço é a posição, assim como a essência da matéria está em seu *fazer-efeito*, a saber, a causalidade. Schopenhauer considera a causalidade como a figuração do Princípio de Razão (2005, p. 287).

Embora seja evidente a influência kantiana sobre a concepção apresentada, em Kant matéria se restringe ao que, no fenômeno, corresponde à sensação, enquanto que, para Schopenhauer, uma apreensão meramente

⁴ A expressão, proveniente do idioma alemão, *Wirken*, significa efetuar, *fazer-efeito*.

sensorial destes elementos *materiais* dispostos na efetividade do mundo fenomênico não é suficiente para constituir a representação: trata-se de compreender como os eventos do mundo efetivo (dados *materiais* no fenômeno que causam a sensibilidade) possuem a capacidade de *estimular* certos aparatos sensitivos, produzindo neles um arquivo de sensações a serem guardados na memória.

Nesse instante, Schopenhauer parece indagar *de que modo* a qualidade material do fenômeno proposta por Kant⁵ consegue – e o que lhe confere as condições de possibilidade para - *afetar* a sensibilidade, e o que isso pode revelar sobre o modo-de-ser da realidade como um todo.

A ênfase dada por Schopenhauer à figura do Princípio de Razão que rege a matéria, como argumento que sustenta sua noção de realidade, reside justamente no fato de que a causalidade é a *condição formal da matéria* que lhe possibilita *causar efeitos* no sujeito cognoscente.

Tempo e espaço, entretanto, cada um por si, são também representáveis intuitivamente sem a matéria. Esta, contudo, não o é sem eles: a forma, que lhe é inseparável, pressupõe o ESPAÇO. O fazer-efeito da matéria, no qual consiste toda a sua existência, concerne sempre a uma mudança, portanto a uma determinação do TEMPO. Contudo, tempo e espaço não são apenas, cada um por si, pressupostos por ela, mas a essência dela é constituída pela união de ambos, exatamente porque a matéria, como mostrado, reside no fazer-efeito, na causalidade (Schopenhauer, 2005, p. 50-51).

Schopenhauer parece tentar apontar limites na doutrina kantiana, exprimindo a necessidade de introduzir a causalidade como fundamento para se conceber o que é a realidade material. “O *ser* da matéria é o seu *fazer-efeito*. Nenhum outro ser lhe é possível nem pensável. Apenas como fazendo-efeito ela preenche espaço e tempo.” (Schopenhauer, 2005, p. 50). Essa consideração busca mostrar que há um pressuposto que demonstra a capacidade dos objetos mutuamente se relacionarem e se afetarem na realidade, isto é, causarem efeitos entre si, modificando-se uns aos outros. É a partir desse “modo de convivência” pressuposto, existente entre os objetos materiais – na realidade -, que se pode, então, afirmar que a sensação é o primeiro passo pelo qual se

⁵ Cf. nota 03.

desdobrará o restante do conhecimento, ou seja, o uso do entendimento – a sua causa.

O entendimento, aqui, assume relevância para a teoria do conhecimento schopenhaueriana. A noção de mundo, integra somente o *efeito* do conhecimento. A *causa*, portanto, encontra-se unicamente no entendimento humano e para o entendimento humano, como figura do Princípio de Razão. A matéria para a construção do mundo no entendimento, a saber, os dados sensoriais, compreendem somente o ponto de partida (necessário) pelo qual se estabelece o início do processo de conhecer: a intuição do mundo efetivo, da *realidade*. Se a realidade é o *fazer-efeito*, a *causalidade*, também como estrutura a priori, é a nossa interpretação desse *fazer-efeito*: é o modo como percebe-se a relação efetiva entre as coisas que se afetam e se causam efeitos mutuamente. Por este motivo, Schopenhauer entende conhecimento como uma compreensão da causalidade do/no mundo.

Na *realidade* existem somente eventos materiais *afetando-se* mutuamente: o responsável por observar e imprimir nesses eventos a relação de *causa* e *efeito* é o entendimento do sujeito. Desse modo, o entendimento nunca seria usado se não houvesse algo de onde ele partir: o *fazer-efeito* da realidade que acaba provocando e estimulando aparatos sensitivos humanos. Desta maneira, o *fazer-efeito* da realidade expressa o ponto de partida para o conhecimento.

Para Schopenhauer, a realidade é uma constante efetividade, um *fazer-efeito* entre os objetos que se afetam mutuamente: a realidade é um grande movimento de coisas interagindo (afetando) umas com as outras, ou seja, a *efetividade*. Desse modo, a materialidade é sempre transitória e relacional; o “ser” da realidade material é o seu *fazer-efeito*.

O termo “realidade” pode traduzir duas palavras do idioma alemão, *Wirklichkeit* e *Realität*. Enquanto o termo *Realität*, proveniente do latim, expressa a totalidade do real tal como ele se apresenta, isto é, em certo sentido determinista e factual, *Wirklichkeit* deriva do termo alemão *Wirken* que, por sua vez, significa *fazer-efeito*. Desse modo, a palavra *Wirklichkeit* expressa a realidade efetiva, a *efetividade*: um fazer-efeito do sujeito conhecedor. Acerca dessa escolha terminológica, Schopenhauer comenta que:

Por conseguinte, o continente de qualquer coisa material é, de maneira bastante acertada, nomeado WIRKLICHKEIT, efetividade na língua alemã, palavra muito mais significativa que Realität. Aquilo sobre o que faz efeito é de novo sempre matéria. Seu ser, toda a sua essência, portanto, consiste apenas na mudança regular que UMA de suas partes produz na outra, por conseguinte é por completo relativa, conforme uma relação válida só no interior de seus limites, portanto exatamente como o tempo e o espaço (Schopenhauer, 2005, p. 50).

Nesse sentido, os eventos da realidade são inicialmente percebidos através do modo-de-ser da realidade – Wirklichkeit, o *fazer-efeito* – e, em seguida, relacionados com sua causa. A noção efetiva de mundo (como efeito) só é possível por meio do entendimento (como causa). A causa, por sua vez, é dada pelo entendimento, sem o qual não seria possível haver intuição e, por sua vez, noção de objeto algum. Trata-se do conhecimento pelo entendimento da causa partindo do efeito (Schopenhauer, 2005, p. 55). Frente a isso, o autor comenta também que: “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).

Essa afirmação faz com que a presença do objeto *intuído*, sem embargo, já pressuponha sempre a presença do sujeito. Pois é só no sujeito, e por meio do entendimento do sujeito, que se faz possível estabelecer a noção do que é propriamente um objeto – quando o entendimento passa do efeito à causa. Não há, todavia, entre essas “metades inseparáveis” nenhuma relação de causalidade, nem tampouco consequência. Caso contrário, haveria cisão entre objeto e sua representação. Fora da Representação *não resta algo* (acerca do objeto) para o conhecimento, o que não seguiria deste modo caso houvesse essa separação entre ambos. Por esse motivo, o autor sustenta que: “O mundo inteiro dos objetos é e permanece Representação, e precisamente por isso é, sem exceção e em toda a eternidade, condicionado pelo sujeito” (Schopenhauer, 2005, p. 57).

Após a apreensão intuitiva fornecida pelo contato imediato do entendimento, a razão assume então a sua parcela de responsabilidade. Sua faculdade, no processo do conhecimento, compreende a captação dos conhecimentos dados pelo entendimento, de sistematização de suas intuições sob o formato de conceitos, concentrando em uma palavra/nome/conceito todo

o significado atribuído nas etapas anteriores do conhecimento: o conhecimento abstrato por conceitos.

Desse modo, os conceitos tornam mais claros os significados do conhecimento fixados pela razão e, bem dizer, mais práticos e acessíveis para o ato de conhecer. Trata-se, metaforicamente, do percurso ao longo do diâmetro de um lago, que tivesse de ser feito a nado; a construção de uma ponte permite acesso muito mais rápido ao mesmo objetivo: o conceito reúne e entrega a unidade do conhecimento sem a necessidade de retomar, a cada vez, o longo percurso das intuições. Não obstante, a razão e o entendimento precisam ter natureza alinhada. Um conceito fixado pela razão que não possua referência para com a intuição fornecida pelo entendimento – e, consecutivamente, pelos dados sensoriais advindos da experiência – não possui consistência, ficando, desse modo, destituído de valor.

Embora entendimento e razão apoiem-se mutuamente, ambos apresentam limites bem definidos a respeito de seus modos de agir. A *realidade* é o objeto do *entendimento*, isto é, a passagem do efeito para sua causa; ao passo que a *verdade*, por sua vez, é o objeto da *razão*, ou seja, a correta fundamentação de um juízo abstrato. De maneira paralela, a realidade é para o entendimento o mesmo que a verdade é para a razão. Ao entendimento somente é permitido intuir; à razão só é permitido saber: um engano proveniente da faculdade da razão compreende um erro; já um engano do entendimento denomina-se ilusão:

Aquilo conhecido corretamente pela RAZÃO é a VERDADE, vale dizer, um juízo abstrato com fundamento suficiente [...]. Aquilo conhecido corretamente pelo ENTENDIMENTO é a REALIDADE, ou seja, a passagem precisa, no objeto imediato, do efeito para a sua causa. À VERDADE se opõe o ERRO como engano da RAZÃO, à REALIDADE se opõe a ILUSÃO como engano do entendimento (Schopenhauer, 2005, p. 68).

Seja para a *razão* (a verdade), seja para o *entendimento* (a realidade), o Princípio de Razão, com suas figuras – na medida em que lhe servem de fundamento – constitui a condição intrínseca de possibilidade e os limites do conhecimento. Todo fruto do conhecimento concerne, por sua vez, somente àquilo que é dado para o conhecimento efetivo, nunca à Coisa-em-si. Com isso, lê-se: o conhecimento, no mundo como representação, é sempre relativo àquilo

que pode ser dado para o conhecimento. É possível, então, esgotar a realidade somente com a Representação? A resposta à essa questão invoca a noção schopenhaueriana de que, em toda parte, o mundo como representação confere ao conhecimento, *em geral*, um grau de ilusão como um mundo puramente representativo, mas que nunca pode, por sua vez, acessar e esgotar a realidade por ela mesma.

Assim como havia proposto Kant, para investigar alguma espécie de princípio essencial do mundo que escapa ao raio de alcance da constituição formal subjetiva da sensibilidade – que na filosofia schopenhaueriana, agora, é apresentada enquanto Princípio de Razão e tomada como única espécie de conhecimento humanamente possível -, torna-se necessário buscar tal princípio em terras onde conhecimento nenhum possa atuar, a saber, fora da representação. Seria isso possível?

Em Schopenhauer, há uma notável distinção entre realidade e mundo. Mundo é uma noção daquilo que se pode conhecer pela representação, isto é, daquilo que o conhecimento intuitivo fornece a partir da *efetividade* da realidade – e isso só é possível dentro dos limites e das condições do Princípio de Razão. Tanto em Kant, quanto Schopenhauer, há a tentativa de afirmar os limites do conhecimento. Ao passo que Schopenhauer sustenta, como será abordado mais adiante, um ser-metafísico do mundo, seria possível concebê-lo tal como é em si-mesmo, a saber, fora dos limites do mundo como Representação? Para investigar essa possibilidade, Schopenhauer complementa:

Assim, o tempo nada mais é senão o fundamento de existência nele, isto é, a sucessão; o espaço nada mais é senão o princípio de razão nele, portanto a situação; a matéria nada mais é senão causalidade; o conceito (como logo mostraremos) nada mais é senão a referência ao fundamento de conhecimento. Essa relatividade completa e sem exceção do mundo como representação, tanto em sua forma mais universal (sujeito e objeto) quanto na subordinada a esta (princípio de razão), indica, como dito, que a essência mais íntima do mundo deve ser procurada num lado completamente outro, TOTALMENTE DIFERENTE DA REPRESENTAÇÃO [...] (Schopenhauer, 2005, p. 80).

A passagem do autor expõe o seguinte problema: o mundo não seria nada além de Representação? Soa um tanto estranho afirmar que toda espécie de conhecimento é proveniente da Representação de fenômenos – do que aparece

– e do próprio funcionamento da “mente” de um sujeito. Essa afirmação parece, em um primeiro momento, excluir o fato de que esse sujeito, anteriormente ao processo de conhecer, enraíza-se na realidade por intermédio de um corpo – corpo este que possui impulsos vitais, às vezes involuntários.

Investigar uma possível essência do mundo não seria possível excluindo, por sua vez, o corpo – que faz parte e, ao mesmo tempo, é mundo. Motivado a essa investigação, Schopenhauer expõe a existência de uma nova percepção de mundo para além das figuras do Princípio de Razão (e, portanto, da própria representação): o mundo como Vontade.

1.2. Vontade: o mundo para além da Representação

Para Schopenhauer, o mundo como *Representação* concerne tão somente ao modo de ser afetado e imprimir representações cognitivas sobre a realidade (*Wirklichkeit*), os fenômenos da natureza e seu *fazer-efeito*; essa noção não exprime, por natureza, a *essência* do mundo por completo. A dualidade inseparável entre sujeito e objeto, que fundamenta a noção de mundo como Representação, também reflete a *ilusão* (Maya) de um mundo puramente (e exclusivamente) representativo.

O que impede o conhecimento da raiz essencial do mundo, chamada Vontade, é a existência do que Schopenhauer nomeia “*Véu de Maya*”. Maya é uma figura mitológica hinduísta que se refere à sabedoria e poder sobrenatural, mas também representa a *ilusão*. Ela é a nuvem, a névoa; a *ilusão* provocada no entendimento quanto à concepção do mundo observado e representado. Por influência da filosofia indiana, Maya foi concebida por diversos campos da filosofia hindu, e sua concepção está mitologicamente ligada ao engano. Sua concepção é resgatada pela teoria do conhecimento do autor, e ilustra a maneira como o entendimento do sujeito concebe exclusivamente elementos fenomênicos. Nisso insere-se a névoa (o véu) de Maya que, na filosofia schopenhaueriana, representa a *ilusão* do mundo como Representação.

Desse modo, todos os sujeitos, na medida em que se encontram como sujeitos do conhecimento, encontram-se também como sujeitos à *ilusão*, isto é,

prisioneiros da Representação (do *modo representativo* de compreender o mundo) do qual não podem se livrar. Dito isso, a percepção se limita a ser percepção do fenômeno, não da essência íntima e absoluta do mundo⁶.

Assim, todos aqueles que estiverem cobertos sob esse nevoeiro de ilusão estarão presos à compreensão *causal* do mundo, tão somente *espaço-temporal*, como única realidade (*Wirklichkeit*) possível, portanto, sempre dependente do Princípio de Razão. O “Véu de Maya” torna-se a expressão do autor para dizer a maneira ilusória e limitada de compreender a realidade por parte do sujeito do conhecimento. Este, aprisionado pela maneira restrita de perceber e representar o mundo, não compreende diretamente a verdade metafísica que se esconde por trás dessa névoa (por trás de cada objeto). Esse véu indica a inacessibilidade do conhecimento objetivo para com essa outra dimensão da concepção de mundo.

O conceito de VONTADE, ao contrário, é o único dentre todos os conceitos possíveis que NÃO tem sua origem no fenômeno, NÃO a tem na mera representação intuitiva, mas antes provém da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência, destituído de todas as formas, mesmo as de sujeito e objeto, visto que aqui quem conhece coincide com o que é conhecido (Schopenhauer, 2005, p. 170-171).

Para além da Representação, pois, o mundo se apresenta também como *Vontade (Wille)*. Esta vigora fora do espaço, fora do tempo e fora da causalidade, intocável pelo conhecimento através do Princípio de Razão. Da mesma maneira, Vontade não é objeto. Isso porque, objeto, pela natureza da palavra, pressupõe uma representação decorrente da intuição de um sujeito. A *Representação* de todo objeto é *Fenômeno* previamente aparecido. A *Vontade*, por sua natureza, é análoga à *Coisa-em-si*⁷ kantiana.

⁶ Nota-se, de passagem, um procedimento análogo ao da filosofia kantiana quanto à sua tentativa de impor limites para o conhecimento através da sensibilidade.

⁷ Kant, no livro segundo da segunda parte (*Lógica Transcendental*) de sua obra **Crítica da Razão Pura** (1781), que leva o título *Analítica dos Princípios*, realiza a distinção de todos os objetos entre *fenômenos* e *númenos*. O autor exprime que “Chamam-se fenômenos as manifestações sensíveis na medida em que são pensadas como objetos, segundo a unidade das categorias. Mas, se admitirmos coisas que sejam meros objetos do entendimento e, não obstante, como tais, possam ser dados a uma intuição, embora não intuição sensível (por conseguinte, *coram intuitu intellectuali*), teremos de as designar por númenos (*intelligibilia*)” (Kant, 2001, p. 291, N.T.). Com isso, Kant intenta elucidar uma outra maneira de se produzir intuições, de realidade pura e origem que não seja proveniente da sensibilidade. Essa outra

Não obstante, como âmbito metafísico, a *Vontade* é autônoma em relação ao conhecimento objetivo, visto que essa espécie de conhecimento se limita aos fenômenos. A incognoscibilidade objetiva da *Vontade*, por si só, sustenta sua semelhança com a figura da *Coisa-em-si*: já que o mundo como *Vontade* expressa o ímpeto cego que *precede* e impulsiona a ocorrência de todo fenômeno. Acerca dessa relação conceitual com Kant, destaca-se a seguinte passagem schopenhaueriana:

Como a *Vontade* é a coisa-em-si, o conteúdo íntimo, o essencial do mundo, e a vida, o mundo visível, o fenômeno, é seu espelho; segue-se daí que este mundo acompanhará a *Vontade* tão inseparavelmente quanto a sombra acompanha o corpo. Onde

espécie de intuições é concebida puramente no entendimento e, por este motivo, ela não diz mais respeito às representações dos objetos tais como eles aparecem (no Fenômeno). Essa esfera de intuições é apresentada por Kant perante o conceito de *númeno* pois leva consigo a herança etimológica do termo grego *Noumenon*, que pode referir-se àquilo que deve ser conhecido através da mente, e deriva do termo *Nous*, que exprime a atividade do intelecto ou da razão: o pensamento. O pensamento, aqui, compreende uma faculdade unicamente da razão humana, não sendo proveniente de quaisquer elementos advindos da percepção ou do contato sensível. Deste modo, não é cabível a esse outro modo de intuir que esteja em referência para com atributos da representação sensível. Por este motivo, implica-se necessariamente a impossibilidade de conhecer o *númeno*, ao passo que ele não é, de forma alguma, dado ao conhecimento por meio da sensibilidade. Kant sustenta que o *númeno* é uma espécie de intuições “*extra-sensível*”. Por isso, o conceito de *númeno* nunca pode conter significado positivo em referência a algo do conhecimento empírico, isto é, esse conceito não é nada positivo e não significa um conhecimento determinado de uma coisa qualquer, mas apenas o pensar de algo em geral, no qual faço abstração de toda a forma da intuição sensível (Kant, 2001, p. 293, N.T). Se todo conhecimento possui, como ponto de partida, o estímulo da sensibilidade por parte do objeto, e sabendo-se que todo conhecimento humano é condicionado *formas apriorísticas da sensibilidade*, então a experiência inteira é somente conhecimento de fenômenos; as suas leis (dos fenômenos) não se aplicam à *Coisa-em-si*, cuja natureza nunca é fenomênica. O *númeno* é inatingível para o conhecimento, mas não para o pensamento. Em consonância a isso, a terminologia kantiana adota a palavra *Ding-an-sich* do alemão, que indica um elemento como ele é em si mesmo. Para tanto, a noção de *Coisa-em-si* refere-se diretamente a uma classe de intuição do puro pensamento; isto é, que se refere ao nível suprassensível (inteligível) de uma tarefa própria do sujeito. O *númeno* é uma Coisa tal como ela é em si mesmo, pois não há nada que torne o pensamento menos puro na mente humana. O pensamento é como ele é em si mesmo, o puro pensar na mente humana. Por este motivo, conceber o conceito de *númeno* é uma tarefa importante na filosofia kantiana a fim de clarificar os limites do alcance da sensibilidade e, portanto, implicar certos limites para o conhecimento em geral. O conceito de *númeno* não é, pois, o conceito de um objeto, mas uma tarefa inevitavelmente vinculada à limitação da nossa sensibilidade: a de saber se não haverá objetos completamente independentes desta intuição da sensibilidade, questão esta que só pode ter resposta indeterminada (Kant, 2001, p. 317). Assim, questionar a existência de intuições independentes de qualquer *condição formal da sensibilidade* é fundamental para elucidar, mesmo que de modo indeterminado e negativo, a existência de um modo de intuição cuja natureza não está nunca, e de modo algum, em referência aos objetos e, portanto, permanece sempre inacessível para o conhecimento. Partindo da premissa kantiana de que a *Coisa-em-si* é inacessível para o conhecimento objetivo, torna-se conveniente traçar um paralelo entre os conceitos modernos e contemporâneos, a saber, *Noumenon* e *Vontade*, tendo em vista que ambos se referem à uma instância que escapa às leis do conhecimento, às condições apriorísticas do sujeito do conhecimento, às condições formais da sensibilidade, e por isso não é conhecida através do fenômeno.

existe Vontade, existirá vida, mundo (Schopenhauer, 2005, p. 358).

Neste momento, cabe resgatar efetivamente a noção schopenhaueriana do Princípio de Razão. A Vontade, por sua natureza, escapa ao domínio do conhecimento e de sua condição formal como unidade fundamental *a priori*. Portanto, a noção de Vontade não pode ser abstraída das figuras deste mencionado Princípio: escapa do raio de alcance do conhecimento e, portanto, da relação sujeito-objeto, natureza do fenômeno. Considerando a Vontade como Coisa-em-si, a essência do mundo, o autor expõe que essa noção: “jamais pode ser encontrada pelo fio condutor do princípio de razão, mas tudo a que conduz é sempre dependente e relativo, sempre apenas fenômeno, não coisa-em-si” (Schopenhauer, 2005, p. 78).

Por conseguinte, também não se encontra em acordo com as informações permitidas pelo *principium individuationis*, já que a Vontade, por si mesma, consiste na raiz unitária desprovida de pluralidade e não conhecida através da multiplicidade: por isso, é distinta da condição de possibilidade de pluralidade.

Noutros termos, a coisa-em-si é completamente diferente da representação. Se a coisa-em-si, como acredito ter demonstrado de modo claro e suficiente, é a VONTADE, então esta, considerada nela mesma e apartada de seu fenômeno, permanece exterior ao tempo e ao espaço; por conseguinte não conhece pluralidade alguma, portanto é UNA. Mas, como já disse, una não no sentido de que um indivíduo, ou um conceito é uno, mas como algo alheio àquilo que possibilita a pluralidade, o *principium individuationis* (Schopenhauer, 2005, p. 189).

Escapando, portanto, ao domínio da Representação, a noção de Vontade expressa por Schopenhauer traduz uma outra dimensão de mundo, inalcançável ao conhecimento objetivo. Para ele, incluir essa instância metafísica em sua compreensão de mundo também expõe uma série de limites para o conhecimento humano. Não obstante, frente a essa instância inacessível para a Representação, Schopenhauer citará vias de acesso momentâneo ao cômodo da discussão cujas portas estão sempre trancadas para o conhecimento, entre os quais ele destacará a arte. Para tanto, cabe agora aprofundar a noção de Vontade, a fim de constatar seu nexos com a música, clarificando sua realidade metafísica na filosofia schopenhaueriana.

1.2.1. Trajeto Vital: um constante vir-a-ser

A noção de Mundo como *Vontade* sustenta o lugar da música na filosofia de Schopenhauer. Para esclarecê-lo é imprescindível abordar a crítica schopenhaueriana a Kant, mediante a qual o autor incluirá na discussão um elemento importante para o tópico: o papel da arte, mais especialmente da música, para a compreensão conceitual de *Vontade*.

Compreender o conceito de *Vontade* é, em primeiro plano, compreender que até mesmo os pilares das estruturas *a priori* do entendimento (espaço, tempo e causalidade), isto é, as estruturas que constituem o *Princípio de Razão*, não são suficientes e não cabem à esfera desse conceito. Schopenhauer sustenta que o referido Princípio, por sua vez, consiste no modo-de-ser de todo conhecimento que determina tanto a experiência como lei de causalidade e motivação quanto o pensamento como lei de fundamentação dos juízos (Schopenhauer, 2005, p. 48); todo dado que cruza a percepção (representação) do sujeito, obedece ao Princípio como sua forma. As figuras do Princípio de Razão são *formas do conhecimento* pelas quais a Representação dos fenômenos inclui a matéria, dando-lhes conteúdo final. Dito isso, o autor afirma que a *Vontade* se encontra fora do domínio do Princípio de Razão (Schopenhauer, 2005, p. 172).

Embora não se possa constituir conhecimento objetivo sobre ela, a *Vontade* é, antes de tudo, imediatamente, conhecida direta e internamente pelo indivíduo que, por si só, é também *Vontade* – objetivada em corpo.

Contudo, o termo VONTADE que, como uma palavra mágica, deve desvelar-nos a essência mais íntima de cada coisa da natureza, de modo algum indica uma grandeza desconhecida, algo alcançado por silogismos, mas sim algo conhecido por inteiro, imediatamente, e tão conhecido que, aquilo que é vontade, sabemos e compreendemos melhor do que qualquer outra coisa (Schopenhauer, 2005, p. 170).

No entanto, falar sobre algo exterior à Representação sabendo que o indivíduo está sempre subordinado à forma “representativa” de conhecer faz com que não se possa descrever a *Vontade*, porque ele teria que o fazer de seu modo próprio: um modo fenomênico de ser que, em toda parte, é limitado ao conceito (às palavras e à linguagem discursiva).

Cabe agora exercitar a faculdade de imaginação por meio de uma alegoria: imagina-se, pois, que toda humanidade foi circundada por uma gigante esfera opaca e que a todos os indivíduos fosse solicitado que descrevessem aquilo que estão *vendo* fora dessa esfera. É notável que a barreira física constituída pela esfera impediria que os sujeitos observassem seu conteúdo externo. O que está por detrás da esfera, pode-se assimilar à *Vontade*⁸. O que está ao alcance fenomênico para o conhecimento, dentro da esfera, são os elementos internos a ela entre os quais o corpo do sujeito se inclui. Schopenhauer sugere o corpo como via para se conhecer *apresentações* da Vontade; o autor afirma que “o corpo é condição de conhecimento da minha vontade, logo, propriamente dizendo, não posso de modo algum representar a Vontade sem representar meu corpo” (Schopenhauer, 2005, p. 159).

A Vontade é *una*. Esse conceito traduz a essência mais íntima de cada coisa da natureza e todos seus componentes. Vale ressaltar que a *Vontade* traduz também a mais íntima substância de vida humana, na medida em que o homem, por si, também é natureza em forma de *corpo*. Não se trata, portanto, de se debruçar sobre a forma dos movimentos de um corpo, assim como fariam algumas ciências naturais e biológicas. O ponto-chave para compreender o conceito de *Vontade* está em compreender que, antes mesmo dos movimentos de um corpo aparecerem como representação intuitiva (o que ocorre nas áreas de estudo não filosóficas), eles *acontecem*, eles são. Há um *impulso anterior* que os ocasiona – que os faz acontecer.

Existe, logo, esse *impulso vital* anterior e de maior profundidade que é, aqui, o responsável pela origem do movimento: a ação do corpo, portanto, nada mais é senão o ato da *Vontade* objetivado, isto é, que apareceu na intuição (Schopenhauer, 2005, p. 157), seja ela oriunda de um motivo, seja inconsciente (cega). O corpo é o modo pelo qual a *Vontade* se manifesta fenomenicamente. Por isso, o autor afirma que, em certo sentido, também se pode dizer: “a *Vontade* é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da *Vontade*” (Schopenhauer, 2005, p. 157).

⁸ Nesse exemplo, vale ressaltar a ênfase no uso da palavra “vendo” que, pela natureza semântica do verbo, já indica um tipo de contato sensível e intuitivo (logo, fenomênico) que não se faz possível quando se trata da Vontade.

Dessa maneira, os fenômenos do corpo constituem uma possibilidade de constatar a intuição efêmera da *Vontade*. “Assim posso proceder porque meu corpo é o único objeto do qual não conheço apenas um lado, o da representação, mas também o outro, que se chama VONTADE” (Schopenhauer, 2005, p. 186). Porém, como o corpo se manifesta de forma fenomênica, com ele só se pode conhecer uma determinada “manifestação parcial” (fenomênica) da *Vontade*, e não a *Vontade* como um todo, em sua unidade essencial. A essa manifestação de atos isolados da *Vontade* que se tornam representação, Schopenhauer dá o nome de *Objetidade da Vontade*⁹. Desse modo, o autor afirma que o “corpo é a objetividade da minha vontade” (Schopenhauer, 2005, p. 160).

Anteriormente aos impulsos vitais do corpo, há essa estrutura metafísica que os faz *vir-a-ser* e que, precedendo a intuição de sua visibilidade, dá-lhes ocasião. Acerca da *Vontade*, “o corpo que a consuma, conseqüentemente o processo no e pelo qual o corpo subsiste, não são outra coisa senão o fenômeno da vontade, o tornar-se-visível, a objetividade da *Vontade*” (Schopenhauer, 2005, p. 167). Jair Barbosa, especialista e tradutor das obras schopenhauerianas, comenta sobre o reconhecimento da *Vontade* como essa força atuante em sua obra **A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer** (2001):

Esta objetividade da vontade significa, na verdade, o sujeito empírico que se enraíza no mundo, o indivíduo não meramente “cabeça de anjo alada”, puro sujeito que conhece destituído de corpo, mas dotado de um cujo núcleo é sentido, na exteriorização das suas ações, como uma força atuante, que, a princípio, poderia permanecer incompreensível tanto quanto o íntimo dos outros corpos e respectivas ações, mas, depois de uma especial intelecção (*Einsicht*), o indivíduo a reconhece como um fato da consciência e o traduz na palavra do enigma: vontade (Barbosa, 2001, p. 31).

No entanto, muito embora o indivíduo tenha essa “especial intelecção”, e reconheça, na consciência, que os atos isolados do corpo são frutos de uma força-originária anterior, Barbosa adverte que esses atos não podem ser tomados como separados de sua origem. Ele expõe que: “O ato da vontade e a

⁹ Jair Barbosa sugere a utilização do termo “Objetidade” em lugar de “Objetividade” na tradução do vocábulo *Objektität*. Essa sugestão é baseada na expressão “*Objektität des Willens*”, um neologismo schopenhaueriano. A tradução de *Objektität* por “Objetividade” levaria a perder o caráter inconsciente e imediato da *Vontade*; *Objetidade*, por sua vez, conserva a noção de que a *Vontade* é anterior à sua manifestação quando objetivada e, portanto, anterior à consciência no entendimento do sujeito (Cf. Schopenhauer, 2005, p. 157 a nota do tradutor).

ação corporal não são dois estados díspares relacionados mediante causa-efeito, mas são um e mesmo dados de duas maneiras distintas: numa, imediatamente sentido, noutra, na intuição do entendimento” (Barbosa, 2001, p. 32).

Essa dualidade na concepção schopenhaueriana de mundo coloca o indivíduo como capaz de interligar a *Vontade* e a *Representação* traduzindo o que é o mundo em sua dupla acepção: o encontrar-se a si mesmo como sujeito conhecedor do mundo que, ao mesmo tempo, só o pode fazer na medida em que está sustentado por um impulso vital interior que o torna, assim como os outros elementos da natureza, parte do mundo, pois “o mundo, tanto quanto a pessoa mesma, é absolutamente Vontade e absolutamente Representação, e nada mais” (Schopenhauer, 2005, p. 229). Acerca da mútua coexistência dessas duas acepções de mundo para o sujeito, o autor também comenta:

Cada um se encontra a si próprio como essa Vontade, na qual consiste a essência íntima do mundo, e cada um também se encontra a si mesmo como sujeito que conhece, cuja representação é o mundo inteiro, que só tem existência em relação à sua consciência como seu sustentáculo necessário. Cada um, portanto, é o mundo inteiro nessa dupla acepção, é o microcosmo que encontra as duas partes do mundo completa e plenamente em si mesmo (Schopenhauer, 2005, p. 229).

O meu corpo é, então, a *Vontade* tornando-se visível para mim. Ao retirar-se os elementos representáveis de questão, é apenas possível apreender sinais de manifestação da Vontade através do corpo. Os movimentos corporais, quando executados, passam a compreender uma forma visível e, portanto, cognoscível, dos atos isolados da Vontade, tornando-se Representação. Por estar no mundo em um corpo sensível, os fenômenos do corpo são a primeira via de contato a partir da qual o indivíduo pode constatar a existência dessa outra “dimensão” de mundo não representável pelos sentidos e pela razão.

Contudo, cabe a ressalva de que, embora seja possível constatar atos objetivados da Vontade através do corpo, a Vontade, em sua essência íntima, não se faz visível; apenas sua manifestação por meio do corpo é constatada. Ela não aparece em sua completude por meio da Representação. De modo semelhante, ela *não se torna conhecimento* parcial por meio da Representação na medida em que se manifesta somente pelo corpo humano. Perceber esses

atos, por sua vez, revela ao conhecimento somente o que se mostra pelos seus fenômenos; a Vontade, raiz oculta desses fenômenos, não se deixa conhecer por eles.

Tem-se diante desse pressuposto que, não se restringindo aos impulsos do corpo humano, a força vital subjacente que move seus atos isolados, acessíveis e conhecíveis pela intuição enquanto fenômenos é a mesma que move outros elementos da natureza, portanto é *una*. Desse modo, o ímpeto cego que impulsiona a ocorrência de um fenômeno corpóreo humano é o mesmo que rege e impulsiona as manifestações da natureza como um todo. Todo e qualquer particular, bem como a totalidade, são Vontade; o que caracteriza a diferença entre os entes é apenas seu grau de objetividade de sua mesma raiz metafísica.

Toda representação, não importa seu tipo, todo OBJETO é FENÔMENO. COISA-EM-SI, entretanto, é apenas a VONTADE. Como tal não é absolutamente representação, mas *toto genere* diferente dela. É a partir daquela que se tem todo objeto, fenômeno, visibilidade, OBJETIDADE. Ela é o mais íntimo, o núcleo de cada particular, bem como do todo. Aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente, na ação ponderada do ser humano: se ambas diferem, isso concerne tão-somente ao grau da aparição, não à essência do que aparece (Schopenhauer, 2005, p. 168-169).

Tudo isso: o corpo, a natureza e, por conseguinte, o mundo, é *Vontade* que, ao se manifestar, transforma-se em fenômeno, isto é, um *ato objetivado* da Vontade, em diferentes graus. Assim como o ser humano, uma pedra também é Vontade. No entanto, o que distingue a pedra do homem, em relação à Vontade, são apenas seus graus de objetividade, “que na pedra tem o seu grau mais fraco e no homem o seu grau mais forte de visibilidade, de objetividade” (Schopenhauer, 2005, p. 187).

Schopenhauer atenta-se a distinguir a natureza dos mais diversos graus de objetividade da Vontade. Para isso, o autor destaca que, primeiramente, há de se compreender que esses graus de objetividade não existem em razão de uma menor ou maior parte da Vontade que reside em cada um, por exemplo, na comparação entre o homem e uma pedra. Não é possível haver partes diferentes de Vontade em cada um destes, ao passo que ela é sempre *una* e indivisa. Ademais, a própria noção de parte e todo existem apenas mediante a intuição de espaço; como a Vontade escapa do domínio do Princípio de Razão, parte e

todo em nada lhe confere significado. Os seus graus de objetividade não se tratam, portanto, de ser mais ou menos Vontade. O autor sustenta:

Mais e menos concernem tão-somente ao fenômeno, isto é, à visibilidade, à objetivação: esta possui um grau maior na planta que na pedra, um grau maior no animal que na planta, sim, o aparecimento da Vontade na visibilidade, sua objetivação, possui tantas infinitas gradações como a existente entre a mais débil luz crepuscular e a mais brilhante luz solar, entre o tom mais elevado e o eco mais baixo (Schopenhauer, 2005, p. 189).

Com isso, Schopenhauer delimita os graus de objetividade como a qualidade do aparecimento da Vontade no fenômeno – e nunca como a quantidade de seu ser-vontade. O autor visualiza no reino inorgânico, as forças originárias universais da natureza, os graus mais baixos de sua objetividade. Isso porque “elas aparecem sem exceção em toda matéria como gravidade, impenetrabilidade; em parte se distribuem na matéria existente em geral [...]” (Schopenhauer, 2005, p. 192). Esses graus mais baixos de objetividade consistem nas leis e relações materiais, e traduzem suas forças como rigidez, fluidez, elasticidade, eletricidade, entre outras, a saber, suas propriedades e qualidades químicas e físicas.

Em contrapartida, nos compostos orgânicos, o autor visualiza os mais altos graus de objetividade da Vontade, em especial, no reino animal – entre os quais destaca-se o homem, onde a visibilidade da Vontade é mais perceptível – . Isso porque, no homem o impulso vital, força originária, da Vontade deixa-se reconhecer com mais nitidez que outros animais; os quais, por sua vez, também a demonstram com maior êxito que as plantas. O autor afirma:

Nos mais altos graus de objetividade da Vontade, especialmente no homem, vemos aparecer significativamente a individualidade em grande diversidade de caracteres individuais, noutros termos, como personalidade completa, expressa já anteriormente por fisionomia individual fortemente acentuada que abarca toda a corporização (Schopenhauer, 2005, p. 193).

Embora divididas quanto aos seus graus de objetividade da Vontade, todas essas estruturas que demonstram fenomenicamente a Vontade (dentro de suas respectivas capacidades) necessitam umas das outras para existirem. Mesmo que no homem a Vontade encontre seu maior grau de objetivação, este sozinho

jamais poderia expressar sua essência. Todos os graus são mutualmente dependentes um dos outros.

A Idéia de homem, para aparecer na sua atual significação, não podia se expor isolada e separadamente, mas tinha de ser acompanhada por uma sequencia decrescente de graus em meio a todas as figuras animais, passando pelo reino vegetal e indo até o inorgânico. Todos esses reinos se complementam para a objetivação plena da Vontade. A Idéia de homem os pressupõe, assim como as flores das árvores pressupõem folhas, ramos, tronco e raiz. Os reinos da natureza formam uma pirâmide, cujo ápice é o homem (Schopenhauer, 2005, p. 218-219).

Diante de todo o exposto acerca de seus múltiplos graus de objetividade e sua coexistência, nota-se que *o mundo todo não é outra coisa senão uma manifestação fenomênica da Vontade*: são seus atos objetivados que se tornaram Representação - objeto para um sujeito. Fazendo referência à filosofia kantiana e os termos nela empregados, Schopenhauer comenta:

Assim como uma lanterna mágica mostra muitas e variadas imagens, porém aí se trata de uma única e mesma flama que confere visibilidade a elas, assim também em todos os diversos fenômenos que um ao lado do outro preenchem o mundo ou se rechaçam como acontecimentos sucessivos, trata-se apenas de UMA VONTADE que aparece. Tudo é sua visibilidade, objetividade. Ela mesma, no entanto, permanece imóvel em meio a essa mudança. Só a Vontade é a coisa-em-si; todo objeto, ao contrário, é, para falar na linguagem de Kant, aparição, fenômeno (Schopenhauer, 2005, p. 218).

Assim, a Vontade não é conduzida pelo conhecimento: ela é *anterior* ao conhecimento, ao passo que não precisa haver conhecimento para que aconteça.

Todavia, que a Vontade também atue lá onde conhecimento algum a conduz, podemos vê-lo sobretudo no instinto e no impulso industrioso dos animais. [...] Eis por que sua ação acontece aqui sem motivo, sem ser conduzida pela representação, mostrando-nos da maneira mais nítida como a Vontade também é ativa sem nenhum conhecimento (Schopenhauer, 2005, p. 173).

Não somente o corpo humano é Vontade manifestando-se como Fenômeno, mas também todos os fenômenos da natureza. A Vontade é a origem, a *arkhé*, do fenômeno. E, por isso, “todas as forças da natureza inorgânica e em todas as figuras da natureza orgânica, é uma única e mesma

Vontade que se manifesta, noutros termos, que entra na forma da representação, na objetividade” (Schopenhauer, 2005, p. 207). É possível averiguar o mesmo ímpeto cego poderoso na luz solar que fornece iluminação aos seres, na transformação metabólica da luz em alimento feita pelos vegetais, na poderosa força transformadora da chuva, na incidência de cristais em formação dentro do solo, na atração ou repulsão magnética dos corpos, na transposição entre os três estados da matéria, na força gravitacional que orienta o plano terrestre assim como mantém hediondas órbitas dos astros no universo; assim como também é possível fazer essa verificação mediante os desejos e excitações humanas. Em paralelo com a figura numênica, a Vontade é a *raiz metafísica* do mundo. Em razão disso, Schopenhauer fornece demonstrações exemplares desse ímpeto:

[...] a força que vegeta e palpita na planta, sim, a força que forma o cristal, que gira a agulha magnética para o polo norte, que irrompe do choque de dois metais heterogêneos [...] tudo isso é diferente apenas no fenômeno, mas conforme a sua essência em si é para se reconhecer como aquilo conhecido imediatamente de maneira tão íntima e melhor que qualquer outra coisa e que, ali onde aparece do modo mais nítido, chama-se VONTADE (Schopenhauer, 2005, p. 168).

Com isso, Schopenhauer deixa evidente que, ao falar de todo e qualquer fenômeno do mundo, aponta-se, portanto, para atos objetivados da *Vontade* que se tornaram *Representação*. O autor afirma que, “em conformidade com isso, nomeamos o mundo visto como representação, tanto em seu todo quanto em suas partes, objetividade da Vontade, ou seja, Vontade que se tornou objeto, isto é, que se tornou representação” (Schopenhauer, 2005, p. 235).

Por sua vez, essa concepção que, ao final, complementa o Mundo como *Representação*, trata de que a essência de tudo (a essência do eu, da natureza e do mundo) é a *Vontade*. Por ser exteriorização de uma força anterior ao *Princípio de Razão*, a Vontade é sem fundamento, é infundada, *incondicionada*¹⁰. E, autônoma em relação à própria razão, ela é o *impulso vital anterior* e despercebido que mantém o ordenamento do mundo em vigor.

Ao passo que a Vontade consiste no *impulso vital anterior* que lança – *projeta* – o mundo e seus elementos, ocasionando seus acontecimentos, e que

¹⁰ Nesse aspecto, escapa às *condições formais* do conhecimento (e da representação).

essa *efetividade* é um fator constante, tem-se que o ímpeto ocasionado pela Vontade é algo permanente, sem fim. É, portanto, um *esforço sem ultimação*, um constante *impulsionar* da natureza, do homem, e do mundo: consiste em um eterno *vir-a-ser*, fluxo sem fim (Schopenhauer, 2005, p. 231).

Para Schopenhauer, esse esforço sem ultimação ocasionado pela Vontade também se caracteriza pela luta por dominação de matéria por parte dos fenômenos. Em todos os graus de objetivação da Vontade, persiste incessantemente essa luta. O autor sustenta que “a lei de causalidade determina os limites conforme os quais os fenômenos das forças naturais se distribuem na posse pela matéria” (Schopenhauer, 2005, p. 197). Nesse conflito essencial sem ultimação, um fenômeno busca arrancar matéria de outro para sua manutenção. Nesse sentido, há a busca constante por dominação da matéria entre os elementos. Acerca desse conflito, Schopenhauer afirma:

Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo. Constantemente a matéria que subsiste tem de mudar de forma, na medida em que, pelo fio condutor da causalidade, fenômenos mecânicos, químicos, orgânicos anseiam avidamente por entrar em cena e assim arrebatam uns aos outros a matéria, pois cada um quer manifestar a própria Ideia. Esse conflito pode ser observado em toda a natureza. [...] Tal conflito, entretanto, é apenas a manifestação da discórdia essencial da Vontade consigo mesma. E a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais – o qual tem por alimento o mundo dos vegetais – em que cada animal se torna presa e alimento de outro, isto é, a matéria, na qual uma Ideia se expõe, tem de ser abandonada para a exposição de outra, visto que cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua de outro (Schopenhauer, 2005, p. 211).

Na passagem, Schopenhauer faz menção direta ao ocorrido no reino animal, onde a busca por alimento é, em suma, busca por roubar matéria de outros fenômenos. O autor também menciona alguns exemplos para demonstrar esse fato, como é o caso das forças naturais que perduram nos movimentos das peças de ferro de uma máquina industrial. Neste caso, a rigidez, gravidade e impenetrabilidade desempenham primariamente sua dominação de matéria, o que deixaria imediatamente de acontecer caso lhes fossem colocadas diante de um ímã e decorreria que tais forças sutilmente cederiam lugar à força de atração magnética e, com efeito, também a mesma mudança – do elemento que possui

dominação pela matéria – decorreria caso as mesmas peças fossem colocadas diante de placas de zinco e banhadas com soluções ácidas, instante que todas sofreriam ação galvanizadora. Em cada uma destas circunstâncias, uma força distinta exerce sua dominação pela matéria. Entre um caso e outro, há a disputa por essa dominação: “O cenário e o objeto dessa batalha é a matéria, que eles se empenham por arrebataram uns dos outros” (Schopenhauer, 2005, p. 228).

Nos mais diversos e possíveis casos onde perdura essa luta essencial pela matéria, cada fenômeno batalha pela sua consolidação na exposição de sua Ideia (como, por exemplo, a Ideia da rigidez e impenetrabilidade que cedem lugar ao domínio da Ideia do magnetismo, no caso da máquina mecânica). No final das contas, a luta por matéria manifesta a busca por expressão de uma Ideia de cada fator existente na multiplicidade de eventos do mundo fenomênico. Ao passo que a Ideia é a objetividade direta da Vontade e que a luta por matéria é o escopo de todos fenômenos da natureza, esse conflito essencial é a plena afirmação da Vontade. Nesse sentido, a luta pela matéria também é a expressão da essência do mundo. Schopenhauer complementa o tópico:

A diversidade de Ideias (platônicas), ou seja, a gradação da objetivação, a multidão de indivíduos em que a Vontade se expõe, a luta das formas pela matéria: tudo isso não lhe concerne, mas é apenas a forma de sua objetivação, por meio da qual tudo tem uma relação mediata com a Vontade, sendo a expressão da sua essência para a representação (Schopenhauer, 2005, p. 218).

Não obstante, esse conflito, por ser conduzido pelo ímpeto essencial do mundo, a saber, a Vontade, nunca encontra sua ultimação. “E assim pode-se acompanhar, ao infinito, a mesma e permanente matéria, e ver como ora esta ora aquela força natural adquire direito sobre ela e o exerce inexoravelmente, irrompendo e manifestando a sua essência” (Schopenhauer, 2005, p. 198-199). Naturalmente, a Vontade como eterno vir-a-ser, fluxo sem fim, garante à luta pela matéria sua sucessão infinda.

O esforço da matéria, conseqüentemente, pode apenas ser travado, jamais concluído ou satisfeito. O mesmo se verifica em relação a todos os esforços de todos os fenômenos da natureza. Cada fim alcançado é por sua vez início de um novo decurso, e assim ao infinito [...] Sim, como simples fenômeno desse ímpeto e mudança contínuos deve-se também ver a constante

renovação da matéria de cada organismo (Schopenhauer, 2005, p. 230-231).

Schopenhauer considera que há, por este motivo, uma espécie de *ciclo vital* ocasionado pela Vontade. O fim de um percurso, quando alcançado, é o que dá início a um novo percurso. Alegoricamente, uma árvore vem-a-ser desde sua semente, cresce, desenvolve-se, gera frutos e, a partir desses frutos, inicia uma nova semente – que estará submetida ao mesmo *trajeto vital*. O mesmo segue-se com os animais que nascem, crescem e se desenvolvem, até reproduzirem-se e darem início a uma prole que estará submetida ao mesmo ciclo. A todos esses fenômenos observa-se um fator comum: a constante renovação de matéria levada a cabo pelo conflito essencial.

A mesma ocorrência pode ser identificada nos desejos humanos. Com isso, tem-se que a satisfação, sentimento humano de completude, ao atingir um objetivo e/ou aspiração logo dá lugar ao sentimento de vazio e, portanto, provoca (invoca) o início de um novo objetivo, aspiração ou desejo. Assim, engendra-se esse jogo de passagem constante entre desejo e satisfação e, após a última, o impulso de um novo desejo que se inicia. Por ser constante *vir-a-ser*, a Vontade é uma espécie de “*querer viver*” essencial.

O mesmo também se mostra, por fim, nas aspirações e nos desejos humanos, cujo preenchimento sempre nos acena como o fim último do querer; porém, assim que são alcançados, logo são esquecidos, tornam-se caducos e, propriamente dizendo, embora não se admita, são sempre postos de lado como ilusões desfeitas. Suficientemente feliz é quem ainda tem algo a desejar (Schopenhauer, 2005, p. 231).

Assim, é possível verificar como a Vontade, enquanto força vital subjacente, apresenta-se existencialmente na figura de *dor e sofrimento*. Na medida em que compreende aquilo que move (provoca o movimento, acontecimento, a ação), *Vontade* também compreende a plena insatisfação e, portanto, a *permanente busca*, desejo infindo, pela qual é guiada a existência humana. Em vista disso, a existência humana concerne à Vontade na medida em que consiste exclusivamente um *ciclo vital* ordenado pelo constante vagar entre o desejo e o tédio: a *angústia* de perseguir o que não se possui, e o *sofrimento* e vazio existencial de se conquistar o que se pretendia, ocasionando assim um novo objeto de desejo. O percurso essencial da vida humana é o ciclo

vital fundamentado pelo *eterno “querer”*, isto é, o vagar entre o desejo e a satisfação.

A Vontade é a raiz metafísica do mundo, portanto, ela é a fonte de todo o sofrimento. Justamente por compreender um esforço sem ultimação, constante *querer-viver*, Schopenhauer afirma que a Vontade entrega ao homem a impossibilidade de alcançar uma satisfação plena e duradoura.

Tudo o que essa consideração pretendia deixar claro, a saber, a impossibilidade de alcançamento da satisfação duradoura, bem como a negatividade de qualquer estado feliz, encontra sua explanação no que foi mostrado na conclusão do livro segundo, ou seja, que a Vontade, cuja objetivação é tanto a vida humana quanto qualquer outro fenômeno, é um esforço sem alvo e interminável. Essa marca da ausência de fim está impressa em cada parte de todos os fenômenos da Vontade, desde a sua forma mais universal, tempo e espaço infintos, até o mais acabado de todos eles, a vida e a labuta do homem (Schopenhauer, 2005, p. 413).

Em conformidade com as palavras do autor, a Vontade atua como força vital subjacente ao mundo e, em relação à perspectiva da insaciabilidade do desejo, apresenta-se nessa figura traduzida pela dor e sofrimento: todo sofrimento constitui o si mesmo de cada um e, dessa forma, está presente em todos, na medida em que o desejo não se sacia de modo nenhum. Sendo essa Vontade a unidade do mundo, a insatisfação é, de modo irrestrito, por ela sustentada. Partindo desse pressuposto, Melo de Oliveira, em **A importância da música na filosofia de Arthur Schopenhauer** (2003), afirma:

A Vontade é a raiz metafísica do mundo. É o próprio poder da vida universal, anterior ao princípio da razão. Ela tem a característica de ser sem finalidade, irracional e inconsciente, além de possuir um poder cego e irresistível que gera a dor. A Vontade é, sobretudo, o substrato de todos os fenômenos. Ela é um Noumenon, mas ao se mostrar, torna-se fenômeno. A partir daí, é possível dizer que o homem age porque é movido pela Vontade, que, por sua vez, nada tem de racional (Oliveira, 2003, p. 90).

Acerca da irracionalidade da dor que toma o homem, Oliveira ainda complementa: “A Vontade gera a dor e o sofrimento [...]. Se a Vontade gera a dor, fazendo do viver um sofrer, a única forma de superar essa dor é eliminando a Vontade” (Oliveira, 2003, p. 90). Ocupado em justificar o papel das artes - entre as quais, diga-se de passagem, se destaca a música – frente à concepção de

Vontade schopenhaueriana, o comentador em questão afirma que a consciência de si traz ao sujeito a consciência de sua condição de sofrimento; esse será o ponto de partida que abrirá, na perspectiva de Schopenhauer, a questão por *vias de fuga* da Vontade.

Considerando o percurso do idealismo alemão que transcorre até culminar na dupla acepção de *Mundo* proposta por Schopenhauer – mais especialmente o Mundo como Vontade – e tendo em vista o ciclo vital ocasionado pela *Vontade* que mantém a existência humana oscilando entre sofrimento e tédio, qual via pode ser incluída nesse contexto que servisse como possível *fuga momentânea* a essa dor e sofrimento advindos da Vontade, e o que lhe confere legitimidade para proceder de tal modo?

A resposta a essa questão, que também visa dar conta de clarificar como se dá essa possibilidade, recorre a uma investigação não somente correspondente ao âmbito do conhecimento, mas ao âmbito da *estética*.

Nesse sentido, caberá investigar, a partir daqui qual é a via estética apontada pelo autor como alternativa para silenciar momentaneamente o ímpeto engendrador de sofrimento, bem como elucidar e caracterizar o que lhe confere a capacidade de assim o fazer. Aqui, a crítica a Kant toma forma mais concreta. A noção do mundo como Vontade é o argumento central que sustenta o papel da arte na filosofia schopenhaueriana. Para elucidar a chave desta questão, será necessário reconstruir a crítica mencionada e elucidar o potencial artístico nesse papel de silenciamento momentâneo da Vontade.

1.3. Arte: a objetivação das Ideias

O ponto-chave da divergência entre Kant e Schopenhauer é a possibilidade de acessar essa dimensão metafísica do mundo. Schopenhauer considera o *Númeno* como um ímpeto cego, a essência íntima do mundo, irracional e sem-fundamento; tal noção é abarcada pelo conceito de *Vontade*. Se, para Kant, não é possível conhecê-lo, Schopenhauer conduz seus esforços teóricos na tentativa de dar um passo adiante: mesmo que de maneira metafórica e limitada, *assume* a possibilidade de *acessá-lo*.

No núcleo da crítica a Kant, o filósofo consegue encontrar uma maneira de transpor a ilusão do *Véu de Maya*, e isso se dá por meio da contemplação *artística*. Realizar essa transposição, portanto, compreende também adotar vias de *fugir* da Vontade “natural” despercebida que, por sua vez, é a fonte do sofrimento.

Se a Vontade, por si só, é a força vital que ocasiona no indivíduo dor e sofrimento, a única forma de *evitar a dor* cíclica da existência humana é *eliminar* a vontade individual/subjetiva¹¹. E essa tentativa se faz eficiente mediante a *contemplação artística* causada pelo *gênio*, que possibilita ao homem o *esquecimento de si mesmo* em prol da pura contemplação das *Ideias*, conferindo-lhe a capacidade de libertar-se momentaneamente da dor e do sofrimento.

Em termos do conceito de Ideia, há, pois, um possível paralelo traçado por Schopenhauer entre a doutrina kantiana e a platônica, relacionando a *Coisa-em-si* de um à *Ideia* de outro. Barbosa comenta que “Ao falar das Ideias, Schopenhauer identifica um parentesco teórico entre Platão e Kant, e é levado a tratar a distinção kantiana entre caráter inteligível e empírico pela lente da relação Ideia/fenômeno [...]” (Barbosa, 2001, p. 48).

A percepção da realidade, em ambas as doutrinas, limita-se à percepção de coisas aparentes, cujo conteúdo essencial se esconde, não sendo acessível para o conhecimento mediado pela sensibilidade. Kant entende o aparecimento na ordem do sensível como Fenômeno, cuja apreensão se delimita pelas formas do tempo e do espaço, condições unicamente pelas quais se inicia a experiência. Essas *condições formais* da sensibilidade não são, porém, determinação da *Coisa-em-si*; esta permanece incognoscível para o finito intelecto humano, cujo entendimento opera apenas sobre o que recebe da sensibilidade. Platão, por sua vez, consideraria que tal fenômeno manifesto (embora não empregue esse termo) é um ente, embora apenas sombra projetada em formato de cópia da verdade (a qual consiste unicamente na sua forma), ou seja, os “fenômenos”

¹¹ Nesse sentido, adota-se a palavra Vontade com inicial minúscula, a fim de diferenciá-la de sua referencial, quando esta for a vontade subjetiva, que age diretamente sobre o homem como causa de sua dor fundamental. Ao referir-se à noção ampla de Vontade como raiz metafísica do mundo, adota-se o termo com inicial maiúscula.

são, para ele, entes com “menos ser”. Platão afirma que o mundo aparente, ou seja, o mundo sensível, consiste em “*mé ónta*” – semi-entes, entes de pouco ser, “não entes”¹². Os seres do âmbito sensível, misturados a elementos sujeitos à mudança e ao perecimento, não podem ser ditos puro não ser, ou o oposto de ser, mas algo como não-inteiramente-ser, cuja consistência depende de sua figura (Ideia, Forma) una e verdadeira. Mutabilidade e dependência ontológica marcam o “fenômeno”; somente as Ideias são, plena e propriamente: eternas, imutáveis. Acerca desse paralelismo entre Kant e Platão, Schopenhauer complementa:

Ora, como toda pluralidade, nascer e perecer só são possíveis por meio de tempo, espaço e causalidade, segue-se que estas formas cabem exclusivamente ao fenômeno, de modo algum à coisa-em-si. E, como o nosso conhecimento é condicionado por tais formas, a experiência inteira é apenas conhecimento do fenômeno, não da coisa-em-si: por conseguinte, as leis do fenômeno não podem ser válidas para esta. O que foi dito se estende ao nosso próprio eu, e o conhecemos apenas como fenômeno, não segundo o que possa ser sem si. - Esse é, em seu aspecto mais significativo e fundamental, o sentido e o conteúdo da doutrina de Kant. - Platão, por sua vez, diz o seguinte. ‘As coisas deste mundo percebidas pelos nossos sentidos não têm nenhum ser verdadeiro. ELAS SEMPRE VÊM-A-SER, MAS NUNCA SÃO. Têm apenas um ser relativo’ (Schopenhauer, 2005, p. 237).

Em Platão, a *Ideia* é já conhecida antes da existência corporal; é a reminiscência que permite retomar a noção do visto, na esfera do saber. Todo efetivo conhecimento é somente recordação daquilo que foi visto pela alma. Essa memória *do que propriamente é* – as *Formas*, cuja visão está presente à mente do homem (a quem cumpre apenas relembra-las, afastando as armadilhas do mundo aparente) – permite uma analogia com a estrutura das categorias kantianas do entendimento. Trata-se de esferas originárias, ontológicas e epistemológicas, estruturas essenciais, que possibilitam e explicam a experiência. A distinção, porém, é que as categorias, em Kant, não indicam conhecimento intuitivo da *Coisa-em-si*, porque isso implicaria haver este ser

¹² “[...] embora Platão fale do não-ser em outras obras – como por exemplo, na **República** (Rep. 476 c -479 d) – é no **Sofista** que ele expõe sua doutrina mais completa sobre esse tema” (RACHID, 2024). Apesar dessa posição taxativa, a passagem 597 a 1-10, da **República**, parece eloquente: ela obriga os tradutores a falar de objetos produzidos, como uma cama que, no entanto, “não existem” – o que o texto grego afirma como “semiexistência”, existência dependente.

estrutural, fora do entendimento e da sensibilidade. Mas não é o caso. Em contrapartida, as *Ideias* platônicas são entes eternos, causadores do saber como reminiscência; a intuição anterior das *Ideias* as determina como o ‘conhecido’ (mesmo que em termos metafísicos), e, portanto, como representação¹³.

Projetando este olhar schopenhaueriano sobre as duas teorias, tem-se que, em Platão, haveria “representação” da *Coisa-em-si* (a *Forma* ou *Ideia*): ela é cognoscível, desde que afastada a esfera sensível. Mas em Kant a experiência humana é finita e mediada (pelas formas da sensibilidade e categorias do entendimento), e a representação é sempre e em toda parte representação do fenômeno: a *Coisa-em-si* é incognoscível e inacessível. Acessa-se o múltiplo da representação sensível e conhece-se o que o entendimento discursivo permite elaborar, sobre a matéria recebido pela sensibilidade. Como resumo dessa interpretação schopenhaueriana: para Platão, as *Formas* são o em-si, mas da ordem da representação, (do saber) segundo Schopenhauer; em Kant, a *Coisa-em-si* é incognoscível e inacessível como tal. Barbosa complementa:

A distinção kantiana, por sua vez, deriva de uma anterior, entre coisa-em-si e fenômeno, só que, em Schopenhauer, a presença desta distinção tem por tarefa gerenciar a concordância entre o filósofo de Königsberg e Platão, ou seja, a coisa-em-si (Kant), tomada como Vontade, tem os seus atos originários; cada um destes adquire um caráter inteligível, justamente as *Idéias* (Platão), e estas pluralizam-se fenomenicamente em caráter empírico (Barbosa, 2001, p. 50).

Considerando a Vontade como *Coisa-em-si*, Schopenhauer aproxima o conceito kantiano ao referido termo platônico, em vista de explicitar o papel da arte em sua tese. Apropriando-se puramente da concepção platônica de *Ideia*, Schopenhauer também a considera como unidade originária do múltiplo, sem a qual não se verificaria a semelhança entre os correspondentes.

Na medida em que a Vontade é completamente e em toda parte inacessível para o conhecimento, ou seja, nunca é nela mesma objeto para um sujeito, são necessárias formas de objetivação parciais que, portanto, se apresentam em diferentes graus: os graus de objetivação da vontade, entre os quais, inclui-se, como visto anteriormente, o corpo, e também, a *Ideia*.

¹³ Para o tema da Reminiscência em Platão, conferir **Mênnon** 81a-86b; **Fédon** 72e-73a; **Filebo** 39a (discutível); **Teeteto** 183a-187a; os livros VI e VII da **República**.

Menciono aqui de passagem a palavra IDEIA para doravante poder usá-la neste sentido. Ela deve, em minha obra, ser entendida na sua significação autêntica e originária, estabelecida por Platão. De modo algum se deve pensar com ela nas produções abstratas da razão escolástica dogmatizante, para cuja descrição Kant usou tão mal como ilegítimamente a referida palavra, apesar de Platão já ter tomado posse dela e a ter utilizado de maneira apropriada. Entendo, pois, sob IDEIA, cada fixo e determinado GRAU DE OBJETIVAÇÃO DA VONTADE, na medida em que esta é coisa-em-si e, portanto, é alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos (Schopenhauer, 2005, p. 191).

Entre as doutrinas kantiana e platônica, a disparidade entre os conceitos se dá porque, para a filosofia de Schopenhauer, a *Ideia* é entendida como objetividade imediata da *Coisa-em-si*. Acerca desse paralelo, Schopenhauer sustenta que “só a *Ideia* é a mais ADEQUADA OBJETIDADE possível da Vontade ou coisa-em-si; é a própria coisa-em-si, apenas sob a forma de representação: aí residindo o fundamento para a grande concordância entre Platão e Kant [...]” (2005, p. 242).

Günter Zöller, comentador das obras schopenhauerianas, complementa a discussão em **A Música como vontade e representação** (2010):

Assim como em Platão e nos escolásticos realistas, as Ideias em Schopenhauer não são conceitos discursivos, mas objetos de tipo superior, conservados de maneira imediata, puras visões de uma realidade superior e não-sensível. E assim como no platonismo ontológico, as Ideias desempenham em Schopenhauer o papel de quintessência dos princípios da determinidade objetiva das coisas individuais, as quais somente através das Ideias – nas quais participam, na medida em que estas as instanciam – são o que são: coisas individuais com propriedades universais (Zöller, 2010, p.62).

Frente ao exposto, torna-se imprescindível compreender o paralelismo traçado por Schopenhauer entre *Coisa-em-si* e *Ideia*, dado que seu intuito é elucidar a capacidade artística no processo de silenciamento momentâneo da Vontade. Isso porque a arte é vista pelo autor como objetividade das *Ideias*; o objeto imediato revelado por todas as artes são as próprias *Ideias*. Levando em consideração o emprego schopenhaueriano das Ideias platônicas, Zöller sustenta que “Mediante as Ideias, como objetos do conhecimento exclusivos da arte, tanto na produção como na recepção, Schopenhauer ampliou o princípio kantiano de sua filosofia transcendental neo-metafísica com um elemento

platônico” (2010, p. 62). Oliveira também comenta sobre isso, e expõe uma consequência que merece ser investigada com maior atenção:

Toda arte tem como fim estimular o conhecimento das idéias. Ademais, estas não experimentam pluralidade nem mudança, portanto, para elas, o princípio de razão (espaço, tempo, causalidade) não possui significado algum. As idéias se localizam totalmente fora da esfera do conhecimento do sujeito como tal, As idéias eternas são formas imutáveis, ou seja, o em-si do mundo. O mundo é o fenômeno delas em multiplicidade (Oliveira, 2003, p. 90-91).

Diante dessa passagem, emerge o seguinte questionamento: como poderia o sujeito conceber pura e unicamente as *Ideias* por meio da arte, estando ele sempre condicionado pelas formas do conhecimento (Princípio de Razão)?

Como as *formas do conhecimento* humano, ou seja, esse Princípio de Razão (expresso pelas suas três figuras: espaço, tempo e causalidade) limitam-no unicamente ao conhecimento fenomênico do mundo, este corresponde exclusivamente à maneira fenomênica de apreender algo, portanto, à *única* maneira digna de ser considerada humanamente possível. Dito isso, pode-se fazer a ressalva: só é possível um conhecimento que seja determinado – e esteja de acordo com – as *formas do conhecimento*. Essas formas, por sua vez, são uma constituição subjetiva. Não é possível conhecer *puramente* o objeto, na medida em que tal conhecimento requer, necessariamente, as estruturas do sujeito cognoscente como sua *forma*. A *ideia* enquanto estrutura una e imutável não pode ser concebida por uma estrutura de conhecimento pela qual não se pode conhecer de maneira pura o objeto.

Conforme já fora constatado, o ser humano é um ser fenomênico, isto é, seu modo de conhecer se limita ao fenômeno. Como o sujeito é destituído de outro modo de conhecer senão esse submetido ao *Princípio de Razão* e, portanto, concebido na pluralidade pelo *principium individuationis*, a sua forma de conhecimento exclui a possibilidade de conhecer as *Ideias*: um conhecimento (puro) das *Ideias* somente seria possível se o sujeito, no instante em que as conhecesse, *não fosse mais sujeito* – e com isso não aplicasse, nelas, a sua forma subjetiva de conhecer.

Dada a condição humana que limita o modo de conhecimento racional a considerar unicamente suas relações para com os objetos e para com a Vontade,

de acordo com o *Princípio de Razão*, recorrendo à natureza do fenômeno – suas relações, conexões e leis –, faz-se necessária a busca por *outro modo de conhecer*, expresso pelo *gênio*, o qual deverá agora ter sua natureza elucidada.

1.3.1. Gênio: uma forma de conhecimento desinteressado

A noção de *gênio* tem sua origem no idioma latim, na qual expressava uma característica espiritual intrínseca à pessoa, designada em seu nascimento, a qual se imaginava ser uma espécie de guardião ou condutor que determinava o conjunto de traços que moldavam o temperamento e o caráter do indivíduo. Nesse aspecto, os antigos acreditavam que o *gênio*, como essa orientação espiritual e/ou do caráter, regia o destino individual. Também era o *gênio* o responsável por distinguir e tornar característico aquilo de próprio de uma civilização ou cultura.

Para a filosofia schopenhaueriana, o *gênio* consiste em uma orientação do espírito que possibilita ao sujeito a “capacidade de conhecer independentemente do princípio de razão, não mais as coisas isoladas, que têm a sua existência apenas na relação, mas as suas Ideias [...]” (Schopenhauer, 2005, p. 264). Portanto, ao passo que o conhecimento humano conhece, na existência, apenas os fenômenos em pluralidade, em virtude do *principium individuationis*, o mundo todo é fenômeno das Ideias em multiplicidade. Um conhecimento puro das Ideias não seria naturalmente possível. Nesse sentido, pode-se subsumir que o *gênio* schopenhaueriano é um atributo do caráter do indivíduo, que o conduz distintivamente para longe do conhecimento a serviço da Vontade, a saber, aquele que é regido pelo Princípio de Razão, e expõe diante dele a possibilidade de contemplar as Ideias em unicidade.

O autor afirma que, nos instantes em que prevalecem a forma de conhecimento genial – cuja natureza se restringe a contemplações artísticas, como será visto a seguir – o indivíduo não é mais indivíduo, mas *puro sujeito do conhecer*, onde o que prevalece é não mais a forma de conhecimento subjetivo/individual, mas apenas o seu conteúdo objetivo. A capacidade de proceder de maneira *genial* é inerente a todos os homens, sem a qual eles

“seriam tão incapazes de fruir as obras de arte quanto os são de produzi-las” (Schopenhauer, 2005, p. 264).

Diante do exposto, a concepção de gênio na filosofia schopenhaueriana denota uma exceção à forma de conhecimento que, por sua natureza, se liberta a serviço da Vontade: trata-se de um *desprendimento do intelecto* em relação à Vontade. Por não ser mais conduzido pelo ímpeto da Vontade (que serve ao conhecimento científico, por exemplo), Schopenhauer afirma que “o gênio consiste no *fazer-efeito livre do intelecto emancipado do serviço da vontade*, segue-se daí que as suas produções não servem a fim utilitário algum” (2015, p. 465, grifos nossos). Ademais, o modo de conhecimento genial não cumpre seu papel de utilidade na produção de conhecimento científico, tampouco de respeitar o fluxo ocasionado pela Vontade, já que sua finalidade está em si mesmo: na pura contemplação, sem fins utilitários, cujo valor está em si mesmo, das Ideias.

Jair Barbosa sustenta em sua interpretação que o gênio procede tal como uma emancipação, a saber, uma separação do intelecto do sujeito sobre a Vontade, ao passo que se desvincula (e nega) sua constituição subjetiva e até mesmo sua vontade individual.

O gênio em sentido privilegiado é um excesso de intelecto sobre a vontade. Tanto é que, vez ou outra, um indivíduo comum produz um belo poema e autênticos celerados conseguem se emocionar diante de uma estátua ou pintura. No suplemento 31 de *O Mundo...*, Schopenhauer fala de uma *Sonderung des Intellekts vom Willens* (separação do intelecto da vontade), de um *emancipierten Intellekt* (intelecto emancipado), no gênio. Ora, é esta separação, é esta emancipação (evidência de uma força de conhecimento em tal grau que em muito ultrapassa aquela exigida para a servidão do querer) que possibilita a ele, constantemente, dar as costas aos interesses, aos fins imediatos e perder-se na Ideia, negando a Vontade. Se no homem comum encontra-se um primado da vontade sobre o intelecto, no gênio verifica-se exatamente o contrário, a preponderância do intelecto sobre a vontade (Barbosa, 2001, p. 66).

Diante da condição apresentada como via de escape da Vontade, a única maneira de se desvincular do *conhecimento fenomênico* e atingir uma compreensão pura das *Ideias* é o *conhecimento puramente objetivo*,

possibilitado pelo *gênio*, a partir do qual o sujeito se desliga da constituição subjetiva do conhecimento.

Tão-somente quando, de acordo com a maneira descrita, o indivíduo que conhece se eleva a puro sujeito do conhecer e precisamente por aí o objeto considerado se eleva a Idéia é que o MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO aparece pura e inteiramente, ocorrendo a objetivação perfeita da Vontade, uma vez que só a Idéia é a sua OBJETIDADE ADEQUADA (Schopenhauer, 2005, p. 247).

Essa forma de conhecimento da Ideia se dá quando este se liberta do serviço da vontade individual e, por aí, o sujeito cessa de ser meramente subjetivo/individual e, agora, é *puro sujeito do conhecimento* destituído de Vontade (Schopenhauer, 2005, p. 245). Assim, ele fica *somente* à critério daquele conteúdo oferecido pelo *objeto*, isto é, das *Ideias*, contemplando-as unicamente, na medida em que, durante esse processo *silencia sua individualidade* – subjetividade, a saber, a sua condição formal expressa pelo Princípio de Razão. Desse modo, o conhecimento das Ideias é necessariamente intuitivo, e não abstrato.

Quanto mais estamos conscientes do objeto, tanto menos estamos do sujeito [...]. Pois só aprendemos o mundo de maneira puramente objetiva quando não mais sabemos que pertencemos a ele; e todas as coisas apresentam-se tanto mais belas quando mais estamos conscientes meramente delas e tanto menos de nós mesmos (Schopenhauer, 2015, p. 440).

Conforme se constata pela passagem, essa mudança na forma da percepção intuitiva faz com que o sujeito contemplador não esteja mais consciente de *si mesmo* no momento da intuição, mas sim do *objeto contemplado*. Há uma suspensão da subjetividade em prol da primazia pelo conteúdo objetivo. O puro sujeito do conhecimento faz com que a ausência momentânea da consciência de si seja, por si mesma, o *silenciamento* momentâneo da vontade individual – porquanto silenciam-se também as dores advindas dela. Passa-se, então, à contemplação desinteressada dos objetos: sem estabelecer ou atribuir qualquer *relação subjetiva* para com o objeto contemplado, dado o fato de que a apreensão agora é somente e puramente objetiva.

Quando, por assim dizer, o objeto é separado de toda relação com algo exterior a ele e o sujeito de sua relação com a Vontade, o que é conhecido não é mais a coisa particular enquanto tal, mas a Ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade neste grau. Justamente por aí, ao mesmo tempo, aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim atemporal PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO destituído de Vontade e sofrimento (Schopenhauer, 2015, p. 246).

Zöller (2010), complementa:

A contribuição específica da arte para a dupla teoria transcendental schopenhaueriana da experiência do sofrimento e da libertação do sofrimento, reside na emancipação cognitiva da individualidade como condição fundamental do sofrimento. O conhecimento de tipo superior que penetra na produção e recepção artística das Ideias além-individuais afasta, através da orientação para objetos ideais, além e supraindividuais, o sujeito cognoscente do aprisionamento no espaço e no tempo e do princípio do sofrimento da individuação. O sujeito esteticamente deslocado torna-se, para além da correlação com os objetos além-individuais (Ideias), ele próprio um sujeito puro e além-individual. Isso o separa numa dupla distância do sofrimento: objetivamente, pela distância das coisas individuais – provocadoras de sofrimento – que infligem entre si sofrimento e, subjetivamente, pela distância com relação àquilo que é responsável por todo o sofrimento: a vontade cega de viver (p. 65).

O *conhecimento puramente objetivo* que ocorre no instante de uma fruição estética – isto é, a diminuição da presença do *sujeito* (que é uma presença que traz consigo a dor) e a maximização da presença do *objeto* (que nesse caso é de natureza artística) – é a forma indicada por Schopenhauer como método para suspender momentaneamente a dor produzida pela Vontade, suspendendo por instantes sua individualidade em prol de uma contemplação desinteressada das *Ideias*, conforme o termo platônico referido anteriormente. Sobre isso, Melo de Oliveira, destaca:

A Vontade gera a dor e o sofrimento. Este, por sua vez, é a unidade do mundo, justamente por estar presente em todas as pessoas [...] Se a Vontade gera a dor, fazendo do viver um sofrer, a única forma de superar essa dor é eliminando a Vontade. E isto pode dar-se pela contemplação artística (Oliveira, 2003, p. 90).

Em consonância com o exposto, partindo dessa premissa que afirma ser a Vontade o si mesmo de cada indivíduo, e que toda dor e sofrimento que

consomem o espírito humano são provenientes da Vontade, então, a partir do instante em que há essa paralização da consciência de si por meio do conhecimento objetivo, há também suspensão momentânea do sofrimento – tendo em vista que este provém do constante *vir-a-ser* dos desejos humanos. Isto é: se toda dor e sofrimento são provenientes das condições exclusivas do *sujeito*, ao *retirar-se* o *sujeito* de primeiro plano, retiram-se também a própria dor e o sofrimento, dados por sua *constituição subjetiva* proveniente da Vontade. Melo de Oliveira também destaca:

É importante ressaltar que existe em todos os homens a capacidade de conhecer as Idéias nas coisas, exteriorizando-se momentaneamente de sua personalidade. É inerente a todas as pessoas essa faculdade, sem a qual não teriam receptividade para o belo. Esquecendo-se de si mesmo através da música, o Homem se liberta do sofrimento a serviço da Vontade (Oliveira, 2003, p. 90).

No entanto, esse silenciamento das dores da vontade individual não há de perdurar para além do instante de pura intuição. Oliveira explica que, para Schopenhauer “[...] todas as artes são libertadoras, porém sempre em caráter momentâneo, nunca definitivamente” (Oliveira, 2003, p. 90). Schopenhauer afirma que o conhecimento puramente objetivo não é capaz de negar por completo a Vontade e salvar o indivíduo de seu sofrimento, tal como decorre na via do santo ou asceta¹⁴: somente o suspende momentaneamente das

¹⁴ Para Schopenhauer, há duas formas de promover a suspensão da Vontade: a via Estética, e a via do Asceta (aquele que se detém ao autocontrole espiritual e autodisciplina). Enquanto que a primeira via é possibilitada pelo *gênio*, através da contemplação artística, e permite apenas o silenciamento momentâneo da Vontade Individual, a segunda consiste na santidade, *negação voluntária* do querer individual, capaz de promover uma auto-supressão completa do querer-viver essencial, a única maneira de cessar o ímpeto da Vontade de modo absoluto. Para o autor, essa negação da Vontade “mostra-se quando aquele conhecimento leva o querer a findar, visto que, agora, os fenômenos particulares conhecidos não mais fazem efeito como MOTIVOS do querer, mas o conhecimento inteiro da essência do mundo, que espelha a Vontade, e provém da apreensão das IDEIAS, torna-se um QUIETIVO da Vontade e, assim, a Vontade suprime a si mesma livremente” (Schopenhauer, 2005, p. 369-370). Isso porque essa espécie de conhecimento do asceta configura uma renúncia voluntária da busca por satisfação (e, em certo sentido, pela busca por matéria) do impulso originário: “trata-se de uma auto-supressão voluntária do querer mediante a entrada em cena de um conhecimento que atua como QUIETIVO (Schopenhauer, 2005, p. 428). A negação do próprio corpo, e das necessidades de satisfação por ele trazido a cabo, é um exemplo dessa espécie de auto abnegação. Para o autor, a castidade consiste no movimento primário em vista da ascese; caso em que se nega a afirmação íntima dos desejos do corpo. Ao findar o querer do corpo, estingue-se também a Vontade, da qual o corpo é fenômeno. Por este motivo, a santidade expressa a essência da auto-abnegação, da ascese, como negação do querer-viver essencial. Schopenhauer afirma que essa verdadeira redenção voluntária do querer a serviço da Vontade proporciona um tipo de contentamento que não seria novamente perturbado: “O Asceta sabe que com a negação do querer nega, ao mesmo

condições subjetivas que lhe causam sofrimento. Imediatamente após essa suspensão, o sujeito retorna para o jogo, a serviço da Vontade. Enquanto que a via da ascese orienta o indivíduo para o único e possível “meio de cura da doença contra a qual todos os outros meios são anódinos, meros paliativos” (Schopenhauer, 2005, p. 462), a arte conduz a um estado contemplativo onde a Vontade apenas deixa de preponderar sobre os motivos humanos de modo momentâneo: eis a diferença entre a suspensão impermanente, e a supressão completa da Vontade.

Aquele conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele. Eis por que um tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não o salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente, contrariamente (como logo veremos no livro seguinte) ao santo que atinge a resignação. Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela; até que sua força aí incrementada, finalmente cansada do jogo, volte-se para o sério (Schopenhauer, 2005, p. 350).

Pode-se constatar que, já que toda sensação corporal (portanto, subjetiva) é um estímulo da Vontade, a subjetividade toma preponderância novamente a partir do momento em que o corpo começa a retomar a consciência de si. Concomitantemente a esse ato de “tornar-se *sensível* novamente” ocorre gradativamente a retomada da Vontade, que devolve à subjetividade os seus desejos, paixões e afetos.

Logo, é a partir desse modo de percepção intuitiva, limitada à duração de um estado de pura objetividade, que se consegue transpor o véu de Maya, acessando provisoriamente uma concepção puramente objetiva das *Ideias*. E a

tempo, a fonte dos sofrimentos.” (Schopenhauer, 2005, p. 15). Porquanto, o ato de auto suprimir a Vontade própria de vida provém do exercício difícil e doloroso de ir em contramão aos desejos, e por isso orientam a conduta do indivíduo ao *summum bonum* (o bem absoluto), fonte de onde emerge toda a bondade, amor, virtude e nobreza do caráter do indivíduo, e também de onde nasce a negação da Vontade de vida (Schopenhauer, 2005, p. 480). Há de se considerar que a auto-abnegação da Vontade conduza a bondade e a compaixão extremada pois tal feito produz, no caráter do indivíduo, a perfeita bondade e amor universal à humanidade que permite reconhecer, em todas as partes do mundo, seu sofrimento íntimo correspondente. Em ares conclusivos, Schopenhauer encerra a abordagem deste tema em sua obra capital sustentando que “De tudo que foi dito até agora segue-se que a negação da Vontade de vida, ou – é o mesmo – a resignação completa, a santidade, sempre procede do quietivo da Vontade que é o conhecimento do seu conflito interno e da sua nulidade essencial, a expressarem-se no sofrer de todo vivente [...]. Salvação verdadeira, redenção da vida e do sofrimento, é impensável sem a completa negação da Vontade” (Schopenhauer, 2005, p. 503).

resposta para a equação que visa encontrar um modo de intuição *puramente objetiva* que escape do Princípio da Razão é a *arte*: obra do *gênio*. Por essa razão, Schopenhauer afirma que é possível, “por conseguinte, definir a arte como o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão” (Schopenhauer, 2005, p. 254).

Deve-se à *genialidade* a possibilidade de o conhecimento puramente objetivo ser a via pela qual se torna possível o *silenciamento* momentâneo da *vontade individual*, afastando a subjetividade e o modo de conhecimento originariamente a serviço dela, restando finalmente o puro sujeito do conhecimento (ou *conhecimento puramente objetivo*). Sobre a capacidade de proceder de modo completamente intuitivo, a tal ponto em que se ausenta momentaneamente a subjetividade, Schopenhauer complementa:

Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins –, fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o PURO SUJEITO QUE CONHECE, claro olho cósmico (Schopenhauer, 2005, p. 254).

O *gênio*, por sua vez – visto que sua essência compreende justamente a capacidade para a contemplação objetiva, procedendo de maneira exclusivamente intuitiva –, escapa ao modo de consideração racional, deixando assim de seguir o Princípio de Razão, pois “O conhecimento estético tem por objeto o que está fora do tempo, do espaço e da racionalidade suficiente, sem por isso coincidir com a vontade” (Zöller, 2010, p. 61). A forma de apreensão do conteúdo artístico é imprescindivelmente *genial*.

Por consequência, tem-se que o modo de consideração das coisas na arte é estritamente diferente do modo de consideração das coisas na ciência (modo que serve ao conhecimento), visto a última estar diretamente subordinada e dependente do Princípio de Razão como sua condição formal.

O modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, único que vale e ajuda na vida prática e na ciência; já o modo que prescinde do conteúdo deste princípio é o genial, único que vale e ajuda na arte. [...] O primeiro é comparável a uma tempestade violenta que desaba sem princípio e fim, a tudo

verga, movimenta e arrasta; o segundo, ao calmo raio de sol que corta o caminho da tempestade, totalmente intocado por ela (Schopenhauer, 2005, p. 254).

Como o conhecimento *genial* não segue o Princípio de Razão, opõe-se à ciência nesse aspecto; os indivíduos geniais estarão sujeitos a carências associadas à negligência dessa forma de conhecimento, a saber, a ciência, em que se reconhecem a prudência e racionalidade como condições de possibilidade (Schopenhauer, 2005, p. 257). Por essa razão, arte e ciência são disciplinas que se diferenciam necessariamente entre seus meios e finalidades para o conhecimento e, por isso, necessariamente diferem quanto aos modos de proceder. Não apenas isso, mas também o modo de conhecimento genial, como visto, não possui a mesma característica utilitária que o conhecimento teórico-científico que segue o Princípio de Razão. Schopenhauer complementa de forma poética:

A ciência segue a torrente infinda e incessante das diversas formas de fundamento a consequência: de cada fim alcançado é novamente atirada mais adiante, nunca alcançando um fim final, ou uma satisfação completa, tão pouco quanto, correndo, pode-se alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte. A arte, ao contrário, encontra em toda parte seu fim. Pois o objeto de sua contemplação ela o retira da torrente do curso do mundo e o isola diante de si (Schopenhauer, 2005, p. 253).

Portanto, se a *arte* é o modo de consideração das coisas independente do Princípio de Razão, o *gênio*, atributo do caráter ou orientação do espírito, é a forma pela qual essa consideração é possível.

Apenas pela pura contemplação (antes descrita) a dissolver-nos completamente no objeto é que as Ideias são apreendidas. A essência do gênio consiste justamente na capacidade preponderante para tal contemplação. Ora, visto que só o gênio é capaz de um esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações, segue-se que a GENIALIDADE nada é senão a OBJETIVIDADE mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito, em oposição à subjetiva que vai de par com a própria pessoa, isto é, com a vontade (Schopenhauer, 2005, p. 254).

Por ser obra do *gênio*, a arte produz uma espécie de conhecimento unicamente essencial e permanente, objetivo, reproduzindo diretamente, então, as *Ideias* apreendidas por pura contemplação, o que não é possível a partir do conhecimento fenomênico. O objeto da *arte* é a essência individual do objeto,

isto é, a *Ideia*. Ou seja, a arte expressa um modo de conhecimento capaz de objetivar um conteúdo mais essencial e imutável (a *Ideia*), livre de qualquer relação restritiva do conhecimento fenomênico, isto é, escapa ao Princípio de Razão e suas figuras.

Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as IDÉIAS, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-sem-si, a Vontade? - Resposta: é a ARTE, a obra do gênio. Ela repete as Idéias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que, conforme o estofo em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Idéias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento (Schopenhauer, 2005, p. 253).

Nota-se que, através da objetivação das *Ideias*, o conhecimento *genial* possibilitado pela arte permite que a característica essencial (ideal) e permanente dos fenômenos seja exposta e traduzida pela arte plástica, poesia, música ou outras formas artísticas. Ela (a arte) se torna uma manifestação mais privilegiada que o próprio fenômeno, na medida em que expõe um conteúdo mais essencial do que aquele outro manifesto pelo fenômeno. Fazendo uma referência à concepção kantiana de *Ideia* e, a bem dizer, a mudança dessa concepção proposta em Schopenhauer, Zöller comenta sobre o modo como essa concepção de Kant serviu a seu predecessor:

Para Schopenhauer, a arte consegue num instante e em cada uma de suas obras (bem-sucedidas), aquilo que a filosofia pode apenas aspirar e alcançar somente de maneira aproximada: o conhecimento dos princípios do mundo como representação. De resto, o próprio Kant – com o conceito de *Ideias* estéticas como intuições que escapam por princípio à articulação conceitual (“intuições inexponíveis”) – forneceu a Schopenhauer um modelo para a capacidade de a arte expor coisas que não podem ser transmitidas discursivamente (Zöller, 2010, p. 67).

Barbosa complementa essa ideia, mostrando que a contemplação da *Ideia*, mediante o conhecimento estético *genial*, difere do conhecimento científico a serviço da Vontade:

Em suma: se na existência encontramos fenômenos pluralizados relações entre eles que envolvem de roldão a

vontade individual; se a experiência é um complexo interligado de condicionado a condição, o indivíduo atando-se a uma corrente efeito-causa/ causa-desta-causa, e assim por diante, num movimento infindo; se o que administra o domínio fenomenal é a orientação teórico-científica, ao lado dos interesses da vida prática; pelo contrário, no modo de conhecimento estético, no estado estético, na contemplação da Ideia platônica, ocorre um corte na linha horizontal do conhecimento dos fenômenos, passa-se para uma verticalidade cognoscitiva em que não importa mais o *por que* (*Warum*), mãe de todas as ciências, sim o *que* (*Was*), o *puro como* (*reine Wie*) da coisa. Em vez de ser insatisfatória, a orientação estética apresenta-se plenamente reconfortante, porque encontra em toda parte seu fim; a vontade deixou de desejar e o intelecto de inquirir. Ao contemplar uma árvore, o claro olho cósmico não procura sua explicação, deixa-a tranquila diante de si, perde-se na sua imagem, fruindo-a; alça-se acima da linha horizontal das relações que conduzem para o infinito, sem saída da efetividade. Quer dizer: Schopenhauer, após afirmar que as Ideias são atos originário e adequados da Vontade, expondo-se em toda a natureza, agora as afirma não enquanto exposições fenomênicas, manifestações que afirmam a Vontade, sim como Idéias contempláveis esteticamente, implicando isso a negação da Vontade, pois na *contemplação estética da Idéia* desaparecem os sinais da luta pela matéria, característica da afirmação da Vontade, somem os impulsos de vida e os interesses conectados a eles, e a própria Vontade, ao contemplar-se (pois as Idéias não passam de suas objetividade as mais adequadas possíveis, imagens perfeitas de si, projetadas no espelho da representação, independente do princípio de razão), deixa de querer a vida (Barbosa, 2001, p. 63-64).

Nota-se, na passagem, que Jair Barbosa assume que durante a orientação estética do conhecimento genial também somem os sinais de luta pela matéria – fator constante dos fenômenos a serviço da Vontade e que retrata sua afirmação –, isto é, desaparecem os impulsos de vida, a orientação teórico-científica, os interesses da vida prática, a busca pelo por que (*Warum*), e todos os sintomas característicos da afirmação da Vontade; resta apenas a reconfortante e satisfatória emancipação do intelecto que decorre da pura contemplação.

Em consonância a isso, Schopenhauer propõe a seguinte analogia: “Ora, se todo o mundo como representação é a visibilidade da Vontade, a arte é o clareamento dessa visibilidade, a *camera obscura* que mostra os objetos mais puramente, permitindo-nos melhor abarcá-los e compreendê-los [...]” (2005, p. 349). Por esse motivo, o autor sustenta que o modo de conhecimento genial, apartado do Princípio de Razão e sua finalidade para o conhecimento e para a

ciência, expõe ao homem um modo elevado de intuição da vida tal como ela aparece, essencialmente, no puro sujeito de conhecimento – o que ele comenta ser a “florescência da vida”:

Todavia, meu objetivo tornou tal procedimento indispensável e serei tanto mais escusado quanto a importância e o valor dessa arte, raramente reconhecidos de maneira suficiente, se tornarem patentes, tendo-se em conta que, segundo nossa visão, todo o mundo visível é apenas a objetivação, o espelho da Vontade que a acompanha para o seu autoconhecimento, sim, como logo veremos, para possibilidade de sua redenção. Concomitantemente, caso se considere em separado o mundo como representação, abstraído do querer, sendo permitido apenas àquele tomar conta da consciência, então o que se tem é o lado mais apazível, único inocente, da vida. Devemos considerar a arte como a grande elevação, o desenvolvimento mais perfeito de tudo isso, pois realiza em essência o mesmo que o mundo visível, apenas mais concentrada e acabadamente, com intenção e clareza de consciência e, portanto, no sentido pleno do termo, pode ser chamada de florescência da vida (Schopenhauer, 2005, p. 349).

Portanto, considerando que o objeto da arte, a *florescência da vida*, é a *Ideia* – a arte é a *objetividade imediata da Ideia* –, Schopenhauer ordena a arte em graus de objetividade, a fim de sistematizar em graus de possibilidades a forma dessa objetivação. Quanto maior a aproximação das *Ideias*, maior deve ser, portanto, a emancipação (independência) da matéria. As artes são hierarquizadas metaforicamente, como em uma figura piramidal, onde os degraus mais altos correspondem às artes com maior grau de objetivação das *Ideias* e os degraus mais baixos, às artes com menor grau de objetivação das *Ideias*, isto é, que dependem em maior grau da matéria.

A matéria, enquanto tal, não pode ser exposição de uma *Idéia*, pois, como vimos no primeiro livro, é por inteiro causalidade. Seu ser é o puro fazer-efeito. A causalidade é figuração do princípio de razão; o conhecimento da *Idéia*, todavia, exclui radicalmente o conteúdo desse princípio (Schopenhauer, 2005, p. 287).

Considerando a necessidade da independência da matéria para maior grau de objetividade das ideias, o primeiro e mais baixo degrau desse ordenamento é ocupado pela arquitetura. Esta ocupa a base da figura piramidal estabelecida pelo filósofo, porque depende exclusivamente da matéria; o arquiteto se ocupa de uma pura transformação material. Essa dependência sustenta, para Schopenhauer, a inferioridade da arquitetura em relação às

demais artes. Isso se dá porque, conforme exprime o autor, as *Ideias* trazidas à intuição pela arquitetura são os graus mais baixos de objetividade da Vontade e, por consequência, a significação objetiva daquilo que a arquitetura nos manifesta é relativamente pequena (Schopenhauer, 2005, p. 291). Gravidade, Coesão, Rigidez, Dureza, Luz, todas são *Ideias* trazidas à intuição pela arquitetura. Consistem, por sua vez, em forças naturais que agem, necessariamente, na matéria (por isso, são graus mais baixos de objetividade).

Se, agora, considerarmos a ARQUITETURA simplesmente como bela arte, abstraída de sua determinação para fins utilitários, nos quais ela serve à Vontade, não ao puro conhecimento e, portanto, não é mais arte em nosso sentido, então não lhe podemos atribuir nenhum outro fim senão aquele de trazer para a mais nítida intuição algumas das *Idéias* que são os graus mais baixos de objetividade da Vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza, qualidades universais da pedra, essas primeiras, mais elementares, mais abafadas visibilidades da Vontade, tons baixos da natureza, e, entre elas, a luz, que em muitos aspectos é o oposto delas. Já nesses graus mais baixos de objetividade da Vontade vemos a sua essência manifestar-se em discórdia, pois a luta entre gravidade e rigidez é propriamente o único tema estético da bela arquitetura (Schopenhauer, 2005, p. 288).

Nota-se que, embora sejam *Ideias* expressas pela arquitetura sempre em relação à efetividade material, as forças naturais que agem sobre ela também são providas de Vontade. Em sequência, Schopenhauer complementa o caráter dinâmico¹⁵ da luta entre as forças mencionadas:

Todo o exposto demonstra precisamente que a arquitetura faz efeito não apenas matemática mas também dinamicamente, e que aquilo a falar-nos por ela não é meramente a forma e a simetria, mas antes as forças fundamentais da natureza, as *Idéias* primeiras, graus mais baixos de objetividade da Vontade (Schopenhauer, 2005, p. 290).

Diante das passagens do autor, tendo esclarecido o que confere à arquitetura determinada posição na hierarquia das artes, cabe mencionar que entre os dois polos extremos da metáfora schopenhaueriana situam-se as artes plásticas: a jardinagem, a escultura, a pintura e seus mais diversos gêneros. O

¹⁵ Aqui, se refere a “*Dýnamis*” que, segundo Bailly (2020, p. 700), apresenta um significado geral, a saber, “potência”, “poder”, “poderio” (no francês, *puissance*) e quatro significados básicos, ao longo do tempo – de Homero a Heródoto: a capacidade (faculdade ou poder de realizar, fazer); a possibilidade de ser ou tornar-se; força (natural, física, moral, etc.); poder (o poder de Deus, por exemplo).

último degrau da figura, isto é, o cume da pirâmide, é onde se situa a poesia trágica, visto corresponder a um exercício racional e conceitual, portanto, exclusivo das *Ideias*. Acerca da poesia enquanto arte conceitual, Schopenhauer expõe:

As Idéias são essencialmente intuitivas. Na poesia, contudo, apenas os conceitos abstratos são comunicados imediatamente por palavras; porém a intenção é manifestamente permitir ao ouvinte intuir as Idéias da vida nos representantes desses conceitos, o que só pode ocorrer com a ajuda da própria fantasia (Schopenhauer, 2005, p. 320-321).

A poesia, como arte, pode falar sobre tudo; tudo pode ser seu objeto. Por isso, seu grau de objetividade pode ser tão maior que as demais artes a depender do conteúdo material por ela expresso. Por sua universalidade do material, é conferido à poesia esse lugar elevado na pirâmide das artes¹⁶. No entanto, por ser exclusivamente conceitual, a depender do conteúdo a que se refere, o objeto artístico da poesia pode conferir-lhe graus de objetivação da Vontade maiores ou menores; ela pode rebaixar-se ou mesmo, situar-se, ao nível inferior na hierarquia piramidal.

Todavia, a versatilidade poética atinge sua maior eficácia na objetivação das *Ideias* quando retrata o homem. Diversamente das demais artes, a poesia pode acompanhar e expor o tempo dos eventos; a sequência dos acontecimentos, diferente da imobilidade nas demais artes. Por isso, Schopenhauer sustenta que, no ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização, deve-se estar a tragédia, pois seu não é outro senão a exposição do sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente (Schopenhauer, 2005, p. 333).

Todavia, na exposição dos graus mais baixos de objetividade da Vontade, a poesia, na maioria das vezes, é superada pelas artes plásticas, porque a natureza destituída de conhecimento e também a simplesmente animal manifesta quase toda a sua essência num único momento apropriado. O homem, ao contrário, na medida em que se exprime não apenas mediante a simples figura e a expressão do rosto, mas por uma cadeia de

¹⁶ “devido à universalidade do material, os conceitos, de que se serve a poesia para comunicar as Idéias, a amplitude do seu domínio é imensa. Toda a natureza, as Idéias de todos os graus são exponíveis pela poesia” (Schopenhauer, 2005, p. 322).

ações acompanhadas por pensamentos e afetos, é o tema principal da arte poética. Nenhuma outra arte se lhe equipara nesta realização, porque a poesia tem o que falta às artes plásticas, ou seja, o desenvolvimento progressivo dos eventos. O objeto da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Idéia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações (Schopenhauer, 2005, p. 322)¹⁷.

Tendo feito o esclarecimento do grau inferior e superior da hierarquia piramidal das artes (cujo conteúdo restante não é tarefa correspondente ao presente trabalho), nota-se de passagem que uma arte acabara ficando de fora das considerações feitas até então. Não obstante, trata-se de uma arte que assume um papel fundamental para Schopenhauer em sua tentativa de elucidar a noção de mundo como Vontade.

Após termos considerado até aqui todas as belas artes na generalidade adequada ao nosso ponto de vista, [...] notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecê-lo, visto que, no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes (Schopenhauer, 2005, p. 336).

Sendo assim, o foco da investigação, neste momento, será guiado pela tentativa de compreender o que garante à música esse caráter de exclusividade frente às demais artes parceiras.

1.4. Música: objetivação direta da Vontade.

A *música* não está incluída na figura piramidal. Suprema em relação às demais artes, a música não se encontra na figura, mas, por seu possível modo-

¹⁷ Schopenhauer, nessa passagem, não deixa claro qual seria o maior grau de objetividade da Vontade entre a Poesia e outra arte (como poderia ser mencionada a pintura ou as artes plásticas, por exemplo), a depender dos conteúdos (as *Ideias*) por elas objetivados. Isso abre um problema: qual delas conteria um maior grau de objetividade, uma pintura (arte inferior) sobre o homem (cujo grau de objetividade da Vontade é o mais elevado), ou uma poesia (arte superior) sobre uma pedra (cujo grau de objetividade é menor)? Outra situação a ser comentada acerca deste mesmo problema, embora condicionada pelas limitações da época onde Schopenhauer escreve **O Mundo como Vontade e Representação**, publicada em 1819, é o surgimento de outra arte capaz de se equiparar à poesia trágica no que diz respeito a retratar o desenvolvimento progressivo dos eventos e a exposição do homem; trata-se do cinema, arte não conhecida pelo autor, que agora pode ser trazida à discussão como arte elevada assim como a poesia.

de-ser *metaforicamente semelhante* à própria Vontade, paira acima dela. “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. 337). Zöller também comenta sobre a diferença da música em relação às demais artes

Para Schopenhauer, a diferença entre a música e as outras artes não é meramente exterior, que pudesse se esgotar na diferença do meio e do material. Pelo contrário, a criação e a consumação da música devem ser de natureza inteiramente diferentes do que a produção e a recepção estética nas outras artes (Zöller, 2010, p. 71).

A maneira íntima como a *música* é capaz de tocar o *ser humano* faz com que ela se diferencie fundamentalmente das demais artes. E isso ocorre na medida em que a *música* deixa de ser meramente uma reprodução, isto é, uma *objetivação das Ideias*. “Se, para Schopenhauer, toda arte representa já a ‘atividade propriamente metafísica’ do homem, então a música, enquanto arte excepcional, é ao mesmo tempo a arte *par excellence* ou a arte propriamente metafísica” (Zöller, 2010, p. 73).

Aqui pode-se perceber a maneira como essa premissa complementa o paralelismo traçado anteriormente entre o conceito de *Vontade* para Schopenhauer e o conceito de *Ideia* para Platão¹⁸. Barbosa complementa a discussão nesse tópico, sustentando que:

À música cabe o destaque maior na Metafísica do Belo schopenhaueriana. Ela não é incluída na pirâmide hierárquica das artes, mas, suprema, paira sobre todas elas. Não é a exposição de Ideias, de representações independentes do princípio de razão, sim uma arte que fala a linguagem direta da coisa-em-si (Barbosa, 2001, p. 215).

Zöller também assume a posição schopenhaueriana de que a música parece ultrapassar o poder de objetivação das demais artes, o que gera uma

¹⁸ Para Platão, as *Ideias* residem em um plano metafísico exterior ao mundo sensível, o que gera a consequência de que toda produção sensível se limita a ser somente uma cópia da *Ideia*. A arte, para Platão, não compreende uma cópia da *Ideia*: toda produção artística é uma reprodução de um objeto já existente no plano material. Portanto, toda *arte* é a *cópia* de uma *cópia* de uma *Ideia* una e perfeita; e deturpa o ente original e perfeito (*Ideia*) na medida em que se desenvolvem essas cópias. Nesse contexto, nasce o conceito de *mimese* (**República**, 597a - 603a).

relação não mais entre música e Ideia – e, portanto, Ideia como unidade do múltiplo do mundo –, mas sim entre música e a Vontade mesma:

Todas as outras artes relacionam-se imitativamente às Idéias, como princípios que estruturam objetivamente o mundo. Com isso, elas se referem indiretamente ao mundo, por meio das Ideias. Somente a música contorna as Ideias e, com isto, também o mundo estruturado pelas mesmas, para adentrar numa relação de cópia com algo inteiramente diferente do mundo e de suas Ideias, a saber: com a própria vontade (Zöller, 2010, p. 72).

Diferentemente do pensador grego, Schopenhauer parte da premissa de que as artes se limitam, por sua natureza representativa, a *objetivar* diretamente as *Ideias* que, por sua vez, são objetivações da própria *Vontade*. Contudo, isso não cabe à música. Sendo assim, ela compreenderia uma objetivação *direta*, e não *indireta* – com intermédio das *Ideias* – da Vontade?

A objetivação adequada da Vontade são as Idéias (platônicas). Estimular o conhecimento delas pela exposição de coisas isoladas (que as obras de arte ainda sempre são) é o fim de todas as demais artes (o que só é possível sob uma mudança correspondente no sujeito que conhece). Todas, portanto, objetivam a Vontade apenas mediatamente, a saber, por meio das Idéias. Ora, como o nosso mundo nada é senão o fenômeno das Idéias na pluralidade, por meio de sua entrada no *principium individuationis* (a forma de conhecimento possível ao indivíduo enquanto tal), segue-se que a música, visto que ultrapassa as Idéias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo - algo que não pode ser dito acerca das demais artes (Schopenhauer, 2005, p. 338)¹⁹.

Percebe-se com a passagem schopenhaueriana que há um nível “acima” das *Ideias* platônicas em termos de objetivação da Vontade – numa escala metafísica de conceitos – o qual somente pode ser acessado por meio da

¹⁹ Nessa outra passagem, destaca-se que a música é “*independente do mundo fenomênico*”, o que pode gerar uma problemática significativa acerca da independência material da música como arte, considerando a impossibilidade de sua execução sem as ondas sonoras propagadas pelo ar. Ar, aqui, é entendido como elemento material e, portanto, fenomênico, que possibilita à música existir como arte sonora. Porém, pode-se perguntar: seria possível realizar música sem o ar (ou outros elementos materiais utilizados na música, como as cordas vocais, as cordas dos instrumentos, os metais que são chocados na percussão, entre outros) como estofo necessário para sua propagação? As *propriedades físicas dos sons* seriam parte da música mesmo sem esse elemento material? Ou estaria Schopenhauer considerando a música como elemento puramente matemático, tal qual o fizeram outros pensadores, como Pitágoras, Platão, Proclo, entre outros? Ademais, essa problemática será abordada com maior ênfase na seção secundária deste trabalho, e sinalizada nas considerações finais.

música. Ao passo que todas as demais artes objetivam as *Ideias*, a música pode objetivar, portanto, a própria *Vontade*?

De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as *Idéias* o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de *Idéias*, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as *Idéias* (Schopenhauer, 2005, p. 338).

Tendo esclarecido a discrepância entre as concepções platônica e schopenhaueriana de *Ideia* quanto à sua aplicabilidade na teoria metafísica da música, conclui-se: não se trata de compreender a maneira como acessar a *Ideia*, mas, para além disso: como acessar a própria *Vontade*. Mesmo que os conceitos apresentem similaridades para o conhecimento, há divergências quando aplicados à música. Para Platão, a música é somente a cópia artística de uma cópia material imperfeita de uma *Ideia* metafísica. Para Schopenhauer, a música é a própria tradução da *Vontade* metafísica do mundo, e acessa-a sem intervenção da *Ideia*, que seria por sua vez, objetivação da *Vontade*.

Considerando também que a *Vontade* escapa do raio de alcance das formas necessárias do conhecimento, a saber, do Princípio de Razão multifacetado em suas três figuras de intuições puras *a priori*, e considerando que o mundo como Representação manifesto através dos fenômenos que, por sua vez, são a pluralidade das *Ideias* no *principium individuationis*, então a música, visto ultrapassar o nível das *Ideias*, emancipa-se totalmente do mundo fenomênico.

Deste modo, pode-se constatar que a música é um tipo único de linguagem que traduz a complexidade metafísica do *em-si do mundo* – algo como uma linguagem universal, já que é passível de ser compreendida por todos os homens, na medida em que não precisa de nenhuma palavra, *Ideia* ou conceito, para mediar sua efetividade de objetividade – por ser uma *objetivação direta* da *Vontade* mesma. Ademais, ao assumir essa espécie de objetividade direta, seria ela composta por graus de objetivação, tal como ocorre com os entes do mundo?

Luan Corrêa da Silva, comentador de Schopenhauer, complementa:

Tudo isso porque a música é uma linguagem universal, e se há uma, é ela. É linguagem porque a compreendemos (a música revela o sentido mais íntimo do mundo a partir de uma compreensão imediata), e é universal pois é a própria essência do mundo que se apresenta diretamente a nós, a manifestação mais imediata da essência do mundo [...] (Silva, 2010, p. 125-126).

Nesse sentido, é pertinente associar, em *analogia*, o ser da música ao aspecto inapreensível e puro do impulso vital da *Vontade*, na teoria filosófica de Schopenhauer, pois “a música é a arte que fala a linguagem direta da coisa-em-si” (Barbosa, 2001, p. 125). Em consonância com as últimas premissas levantadas por Barbosa e Silva, ainda permanece em suspensão o questionamento: que linguagem musical seria essa?

Schopenhauer sustenta sua tese de que a música consiste em uma *manifestação artística privilegiada* em termos de aproximação da noção de *Vontade*. Não só produzindo uma espécie de conhecimento genial – o que também se constata nas demais artes – a música ultrapassa as *Ideias* e se torna independente do mundo do fenômeno em sua pluralidade (*principium individuationis*). Sobre isso, Melo de Oliveira comenta:

Visto que todas as artes estimulam o conhecimento das idéias, a música possui particularidades que a diferenciam de todas as outras artes. Isso porque ela segue além das idéias, ganhando assim independência do mundo aparente. [...] A *Vontade* é a coisa em-si, logo, a idéia é a objetividade imediata da *Vontade*. As artes reproduzem as idéias. A música é a reprodução da própria *Vontade* [...] (Oliveira, 2003, p. 91).

Se a música é uma manifestação imediata da *Vontade*, assim como a *Ideia*, pode-se traçar um paralelo entre as duas: a música é, para os mais diversos tipos de sonoridades, a mesma coisa que a *Vontade* é para as mais diversas *Ideias*.

Ora, já que é a mesma *Vontade* que se objetiva tanto nas *Idéias* quanto na música, embora de maneira bem diferente em cada uma delas, deve haver entre música e *Idéias* não uma semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia, cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível (Schopenhauer, 2005, p. 339).

É possível traçar a via inversa para concluir esse evento: de fato, não é somente a *música que traduz a Vontade*, mas sim a *Vontade que se objetiva na*

música, como se objetiva nas *Ideias* (embora de modo e natureza bem distintos da primeira). Quanto ao seu diferencial frente às demais artes parceiras, Schopenhauer comenta: “Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência.” (Schopenhauer, 2005, p. 338-339).

O estabelecimento dessa relação, por sua vez, aponta para a capacidade da música residir em uma esfera de consideração metafísica, o que explica como esse fato, por consequência, abarca os conceitos filosóficos apresentados, fazendo com que a música atinja um papel metafísico importante ao traduzir e objetivar imediatamente, sem dependência das *Ideias*, o ímpeto cego que mantém o mundo em vigor, a saber, a Vontade mesma, raiz metafísica.

Zöller afirma que “A música tem seu “objeto” [*Objekt*] ou seu assunto [*Gegenstand*] na vontade que nela se manifesta, de modo que ela pode ser considerada como sua “cópia” [*Abbild*] imediata” (2010, p. 73). Diante desses pressupostos constata-se que a música, por sua natureza artística, consegue refletir *analogamente* (imediatamente, sem descrição, mesmo que por instantes) um aspecto inapreensível e puro, que aqui se pode identificar com a figura *numênica*, pois a música não é cópia de nada (enquanto que, como já se disse, as demais artes objetivam as *Ideias*); ela fala por si só e reflete um impulso vital anterior e de maior profundidade que a representação cognitiva do mundo.

Para o ouvinte, mesmo em sonoridades onde não exista sequer uma palavra, é possível sentir um impulso, seja de alívio, seja de tensão, contido na transição entre os acordes que compõem a estrutura de uma música. É facilmente possível constatar a alteração de afetos e sentimentos provocada no ouvinte pela música, afinal, o conteúdo abarcado por ela *objetiva* diretamente a raiz metafísica comum do mundo e de seus sentimentos. Acerca disso, Schopenhauer comenta:

Visto que a música, diferentemente de todas as demais artes, não apresenta as *Ideias* ou graus de objetivação da Vontade, mas a VONTADE MESMA imediatamente, explica-se daí que semelhante arte atue tão diretamente sobre a vontade, isto é, sobre os sentimentos, as paixões e os afetos do ouvinte, de forma que os intensifica rapidamente ou os altera (Schopenhauer, 2015, p. 538).

Partindo desse pressuposto, o caráter próprio à arte musical torna-a capaz de objetivar de maneira mais próxima aquilo que é a *Vontade*, justamente por sua natureza conseguir se expressar assim como o *em-si*, núcleo do mundo. Assim, para Schopenhauer, “a música é certamente a cópia da vontade como tal e, neste sentido, a arte propriamente metafísica” (Zöller, 2010, p. 76). Embora o ser humano esteja essencialmente limitado a conhecer de modo fenomênico, não podendo assim *conhecer* a Vontade – cujo modo-de-ser não é fenômeno – Schopenhauer aponta para a arte como uma *via temporária* para que se liberte das prisões do Véu de Maya; nessa via, a música recebe papel de destaque. Sendo assim, embora a Vontade permaneça incognoscível ao sujeito, a música possibilita uma via temporária, por *analogia*, de conceber a Vontade.

Sem embargo, como também já fora constatado, a *Vontade* traduz a compreensão da dor e do sofrimento. A música, assim como as demais artes, devido ao puro sujeito do conhecimento, apresenta-se como remédio para o peso da existência humana, aliviando de maneira momentânea a dor produzida pela *vontade individual*, na medida em que a suspende durante a intuição puramente objetiva.

Não servindo apenas como ferramenta de suspensão momentânea da vontade individual e todo sofrimento por ela trazido, a música também demonstra ser uma ferramenta imprescindível na tarefa de “compreender”, por força de seu caráter de analogia, o mundo como Vontade.

Schopenhauer desenvolve sua decidida interpretação metafísica da música como manifestação da vontade paralela ao mundo a partir da perspectiva geral da experiência estética e em especial lançando mão, em termos fenomenológicos, do modo de agir particular da música (Zöller, 2010, p. 74).

Assim como se pode afirmar que o mundo é o Fenômeno da Vontade, pode-se dizer, paralelamente, que o mundo é o Fenômeno da música, tendo em vista a semelhança entre o modo-de-ser de ambas. Não é à toa que Schopenhauer afirmava que uma filosofia sobre a música compreenderia a “verdadeira filosofia”. Quanto à analogia de que um conhecimento acerca da música compreenderia um conhecimento mais aproximado e assertivo sobre o mundo em essência, Schopenhauer afirma:

Pois a música, como dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada (Schopenhauer, 2005, p. 344-345).

Schopenhauer utilizou com adequação a concepção de conhecimento puramente objetivo, ocasionado pela contemplação artística, como forma de exprimir a relação de expressão que a música possui para com a Vontade. Com isso, lê-se: a música constitui-se como um tipo de intuição cujo modo-de-ser, o mais semelhante à Vontade, se põe, se objetiva na música frente ao sujeito, que assim a concebe puramente. A música permite uma intuição momentânea do que parece ser semelhante à Vontade: objeto sem sujeito, a Ding-an-sich. Diante da problemática emergente da posição que a música assume na metafísica de Schopenhauer, Zöller afirma:

A solução que desenvolve do problema estético da música é, por sua vez, exposta por Schopenhauer tal como toda a sua filosofia e suas partes principais, não de maneira apodítica e com pretensão a uma certeza completa, mas no modo deliberativo de uma intelecção originária, que lhe foi concedida, e que se distingue por meio de sua eficácia explicativa diante de outras eventuais explicações do modo de ser e de fazer efeito da música (Zöller, 2010, p. 71).

Deste modo, é possível realizar uma equiparação entre a *música* e o *núcleo* de tudo que há: se a *música* é a *incorporação metafísica da Vontade*, logo uma explicação que seja capaz de conceituar com completude a música, seria uma explicação capaz de conceituar com completude o mundo. Acerca desse paralelismo, ou comparação, entre esses dois elementos, cabe mencionar as palavras do autor:

Para os que apreciam comparações, também se pode dizer que os fenômenos desses reinos acompanham o do homem tão necessariamente quanto todas as inumeráveis gradações da penumbra acompanham a plena luz do dia, e pelas quais esta se perde na escuridão. Ou ainda se pode chamá-los ecos do homem e dizer: animais e plantas são a quinta e a terceira inferiores do homem, enquanto o reino inorgânico é a oitava baixa. Toda a verdade desta última **metáfora** só nos será clara quando, no livro seguinte, investigarmos a profunda significação da música. Ali se nos mostrará como a melodia encadeada em notas altas, ágeis, deve em certo sentido ser vista como expondo a vida e o esforço do homem encadeados pela reflexão; por

outro lado, as vozes soltas e o baixo que se move gravemente, do qual procede a harmonia, necessária para a plenitude da música, estampam o restante da natureza animal e da natureza destituída de conhecimento (Schopenhauer, 2005, p. 219, grifo nosso em negrito).

Destaca-se nessa passagem a seguinte *analogia* ou *metáfora*: os componentes da melodia, do ritmo e da harmonia, bem como a concatenação dos instrumentos, tanto quanto as notas e acordes, e tantos demais fatores que constituem a música, todos estes “estampam metaforicamente” aquilo que procede da raiz oculta da natureza, onde conhecimento nenhum pode operar. Porquanto, embora não se possa efetivamente *conhecer* a Vontade (que em parte alguma é posta como objeto de conhecimento), a música parece ser sua mais assertiva *metáfora*. Porém, o que confere à música a capacidade de proceder deste modo?

Após ter considerado a Música nos presentes parágrafos, bem como no texto, apenas do lado metafísico, portanto em referência à significação interior de suas realizações, é apropriado agora também submeter a uma consideração geral os meios pelos quais ela, agindo sobre o nosso espírito, leva a bom termo tais realizações, por consequência, demonstrar a conexão entre aquele lado metafísico da música e o seu suficientemente investigado e conhecido lado físico (Schopenhauer, 2015, p. 541).

Tendo elucidado a capacidade da música de *objetivar* diretamente a Vontade, e tendo também constatado que, diante disso, uma explicação eficiente sobre a música forneceria também uma possível explicação de mesma profundidade do mundo como Vontade, a tarefa remanescente consiste em investigar a concepção de música schopenhaueriana. Esta seção primária deixa suspensa uma questão elementar: qual é o caráter próprio da música (e suas devidas especificidades) que lhe possibilita objetivar diretamente a Vontade? Como Schopenhauer sustentou a elevação metafísica desta arte mediante conceitos físicos?

Para isso, será necessário reconstruir a filosofia do autor, destacando as passagens que contenham elementos da teoria musical, ou seja, o que Schopenhauer falou sobre a música. A partir destes elementos, poder-se-ia realizar um aprofundamento conceitual sobre a natureza da Vontade e analisar como se dá sua relação com a música.

2. A MÚSICA SCHOPENHAUERIANA

Embora diretamente influenciado pela circunstância e cenário musical da época, Schopenhauer não pretende limitar as considerações filosóficas sobre a música aos grandes compositores mencionados em sua obra capital. Como será visto nesta seção, sua intenção não foi, em nenhum momento, limitar suas concepções às composições musicais de seu tempo. Os argumentos destacados por Schopenhauer para sustentar o papel metafísico da música aplicam-se, ou pretendem aplicar-se, a “[...] arte dos sons nas suas variadas formas [...]” (Schopenhauer, 2005, p. 337), mirando justamente a estrutura formal da música em totalidade, considerada em seu sentido universal. Trata-se, por isso, de expor o que de mais íntimo toda música comporta em sua natureza, por *ser música*.

No entanto, para os fins introdutórios desta seção, é mister expor brevemente o ambiente musical da época em que viveu Schopenhauer. Essa passagem visa criar um melhor entendimento de quais ares musicais o autor respirava durante sua vida e, também, perceber quais características da época influenciaram sua noção sobre a música.

Schopenhauer publicou **O Mundo Como Vontade e Como Representação** em 1819, mas sua vida percorreu o final do século XVIII até a segunda metade do século XIX. Nesse período, ele pôde acompanhar a transição artística do classicismo para o romantismo.

Na época em que prevalecia o movimento classicista da música, Schopenhauer viveu a euforia das composições de Haydn, Bach e Mozart. O movimento buscava o equilíbrio, a lógica e a simetria dos momentos musicais e era pautado pela concisão. O filósofo demonstrava grande admiração por Mozart e suas composições.

O classicismo, na música, era característico por evidenciar regras e padrões fundamentados pela simetria racional da melodia. Aspirava-se o caráter de universalidade nas composições, que deveriam respeitar métodos e padrões. Esse ambiente musical, porém, logo cedeu lugar a outro, estritamente diferente, e essa transição marcou o olhar schopenhaueriano.

Em todos os cantos do planeta, quem se dispusesse a compor deveria obedecer a regras imutáveis e em conformidade com certos padrões musicais. Conhece-se a música clássica não pelo compositor e sim pelos métodos usados nas composições, os quais dão ao clássico um caráter de universalidade que, no entanto, se opõe mediante prestigiosíssima etapa de transição ao individualismo romântico. Foram esses ares de transição que Schopenhauer respirou (Oliveira, 2003, p. 86).

No romantismo, prevalecia o sentimento sobre a razão, a imaginação sobre a crítica, a emoção sobre o pensamento; sobretudo, priorizava-se a subjetividade dos sentimentos. Donald J. Grout e Claude V. Palisca, em **História da Música Ocidental** (1988), afirmam que “por oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro de limites bem definidos, o romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível” (2007, p. 572).

Esse período de transição influenciou diretamente o modo como Schopenhauer concebeu a música. A entrada do romantismo e o destaque dado à *pura subjetividade do sentir* diz muito sobre a concepção de *Gênio*, uma noção romântica da elevação egocêntrica dos sentimentos subjetivos já existente antes das obras schopenhauerianas. Grout e Palisca complementam:

Se a distância e o ilimitado são românticos, então a música é a mais romântica de todas as artes. O seu material – sons e ritmos sujeitos a uma determinada ordem – está quase completamente desligado do mundo concreto dos objetos, e esta característica confere, por si só, à música uma especial capacidade de evocar o fluxo das impressões, dos pensamentos e das emoções que é o domínio próprio da arte romântica (Grout; Palisca, 2007, p. 573).

Circunscrito a esse contexto, Schopenhauer viu surgirem as obras de Ludwig van Beethoven e Gioachino Rossini que traduziam essa nova forma de compor. A música romântica de Beethoven apresenta com clareza essa marca fundamental, a saber, a afirmação individual do compositor. É uma música sentimental e profunda, cujas composições ligam-se diretamente às paixões, sentimentos e afetos humanos (Oliveira, 2003, p. 86), não se restringindo, decerto, às paixões e afetos *do compositor*, nem tampouco a um determinado sentimento. Schopenhauer carrega em sua filosofia a visão romântica de que a música expressa os sentimentos em si mesmos, em essência: o *puro sentir*,

destituído de razão, isto é, a universalidade dos sentimentos mesmos, em sentido abstrato, possibilitados pelo gênio.

Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência Íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranqüilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranqüilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos (Schopenhauer, 2005, p. 343)²⁰.

O filósofo ficou reconhecido por analisar a música com olhares correspondentes aos ideais do romantismo. “Schopenhauer afirmou que a música era a viva imagem e encarnação da mais íntima realidade do mundo, a expressão imediata dos sentimentos e impulsos da vida numa forma concreta e definida” (Grout; Palisca, 2007, p. 573). Poder-se-ia mesmo dizer que Beethoven é um músico schopenhaueriano, considerando que suas composições são uma linguagem universal imediatamente compreendida por todos, sem o *medium* da explicação racional com palavras (Silva, 2012, p. 213). Isso porque sua sinfonia instrumental não carrega consigo uma explicação lírica – a linguagem conceitual que compõe o canto e forneceria ao conjunto da obra sua explicação racional – e, mesmo destituída de canto com palavras, consegue traduzir a linguagem universal de todas as paixões e afetos de maneira abstrata.

Lancemos agora um olhar à música puramente instrumental; então uma sinfonia de Beethoven mostra-nos a maior confusão,

²⁰ Nesse aspecto, considerando que o autor adota o uso de *Ideia* tal como Platão houvera feito, quando Schopenhauer menciona que a música é capaz de exprimir A Alegria, A Tristeza, A Aflição, etc., em si mesmos, não em sentido singular, mas sim universal, *in abstracto*, ele estaria afirmando, então, que a música expressa a *Ideia* de Alegria, de Tristeza, e assim por diante? Se a resposta à essa questão for afirmativa, o argumento que eleva a música entre as demais artes – já que esta não é a objetividade das Ideias, mas sim, diretamente, da própria Vontade – entra em contradição. Em um primeiro olhar, a passagem parece contrariar o estatuto de superioridade da música que Schopenhauer vinha consolidando até o momento, em sua obra capital. No entanto, o destaque merecido para essa dúbia afirmação schopenhaueriana está ao final de sua última frase, onde diz: “portanto também sem os seus motivos”. Há de se considerar que a *Ideia* não é objeto de conhecimento, mas unicamente objeto da arte. Em todos seus graus de objetividade, as artes expressam Ideias junto de seus motivos (na arquitetura, a rigidez; na pintura, a profundidade; etc.). Já na música, é como se a *Ideia* fosse dada para o gênio destituído de motivos, pois a origem deles está unicamente na Vontade. Nesse sentido, reafirma-se a condição da música schopenhaueriana em que tal arte ultrapassa as ideias e fala a linguagem da Vontade. Destarte, a música também pode sofrer a depreciação dessa mencionada capacidade, e rebaixar-se ao patamar de objetividade das Ideias, caso faça do seu canto, isto é, da lírica, o canto com palavras, sua coisa principal, tal como será abordado pouco mais adiante.

à qual, no entanto, subjaz a ordem mais perfeita; a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a *rerum concordia discors*, uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda num redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição. Ao mesmo tempo, entretanto, todas as paixões e os afetos humanos falam a partir dessa sinfonia: a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o horror, a esperança etc. em inumeráveis nuances, todavia isso tudo, por assim dizer, *in abstracto* e sem qualquer especificidade: trata-se da sua mera forma sem o estofo, como um puro mundo espiritual sem matéria (Schopenhauer, 2015, p. 540).

Schopenhauer destaca a importância (e, em certo sentido pode-se quase dizer, o dever) de a música traduzir os sentimentos e as paixões *in abstracto*, isto é, livre da explicação racional e, portanto, livre da representação: ela apresentaria a forma, sem estofo. “Daí também que, se uma música é demasiado dependente da letra, se abusa do libreto, estará corrompendo sua índole, seu fim específico, e querendo tornar-se arte representativa, poesia” (Barbosa, 2001, p. 129).

Por esse motivo, Schopenhauer criticou as composições de Wilhelm Richard Wagner. Em um episódio em que o autor recebe uma cópia autografada do libreto da tetralogia do Anel dos Nibelungos (**Der Ring des Nibelungen**), ele escreve:

Agradeça em meu nome a seu amigo Wagner pelo envio de seus 'Nibelungos', mas também lhe diga que ele deveria pôr a composição musical de lado, pois seu gênio é muito maior para a poesia! Quanto a mim, Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart... (Hübscher apud Safranski, 2012, p. 640).

Nesse comentário, Schopenhauer mostra recusa à música de Wagner. Para ele, as palavras interferem na linguagem pura *in abstracto* dos sentimentos e paixões, cuja natureza somente a “linguagem musical” pode traduzir. Quanto à manifesta fidelidade às obras de Rossini e Mozart, Jair Barbosa comenta: “a palavra, para eles, é mero apoio nas suas óperas, às vezes até supérflua, com total predominância dos instrumentos, da melodia” (Barbosa, 2001, p. 130). A

preponderância das palavras e da explicação em uma composição musical rebaixa-a ao grau de objetividade da Vontade, tal como ocorre na poesia²¹.

A música deve ser autônoma em relação à palavra; a segunda deve adequar-se à primeira, jamais o contrário. É somente desta maneira, correspondente à influência romântica da época, que a música poderia adquirir sua configuração de linguagem universal capaz de traduzir a raiz dos sentimentos mais íntimos do homem, e não seu mero fenômeno. Cabe, porém, projetar um olhar mais atento sobre a universalidade da música em relação à lírica.

2.1. Música e linguagem: heranças no romantismo schopenhaueriano

A linguagem lírica de uma música, isto é, o canto realizado com palavras que acompanham os demais componentes musicais, é comum a inúmeras composições. A ópera é apontada por Schopenhauer como exemplo. Em contrapartida, alguns compositores se dedicaram a elaborar obras puramente instrumentais. Não há, todavia, discrepância entre a música cantada e a música instrumental quanto à capacidade de expressar os sentimentos *in abstracto*. Há, no entanto, um risco a ser considerado pelo compositor.

A autonomia da música em relação à linguagem lírica deve prevalecer durante toda a composição. Caso contrário, como visto no caso da recusa schopenhaueriana às obras de Wagner, a música se deixa rebaixar ao grau de objetividade da poesia. O resultado desse risco, se não for bem examinado pelo compositor, pode ser a depreciação daquilo que é mais elevado e característico na música, propriamente dita: a capacidade *genial* de ser uma linguagem universal. O risco que reside em composições onde há o canto lírico é sustentado pela necessidade de este subordinar-se à estrutura musical. Em vista disso, não é o canto que deve determinar o caminho percorrido pela música, mas o contrário: o canto deve respeitar e deixar-se adequar ao caminho musical.

²¹ Na seção anterior, também fora constatado que o mesmo acontece nas demais artes. Como foi citado no caso das artes visuais, por exemplo, uma pintura que retrata uma pedra e outra que retrata um homem distinguem-se quanto aos graus de objetividade da Vontade.

Schopenhauer afirma que, nesses casos, as palavras do canto “nunca devem abandonar a sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música mero meio de sua expressão, o que se constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa [...]” (Schopenhauer, 2005, p. 343).

Em razão disso, Schopenhauer menciona um compositor que se ocupou em elaborar músicas puramente instrumentais e que, mesmo assim, provocam totalmente o seu efeito de linguagem universal, autônoma em relação a qualquer palavra ou linguagem racional. Livrou-se, portanto, do risco de rebaixar a música à poesia. É o caso de Rossini.

Nesse sentido, quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e amoldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua. De um semelhante erro ninguém melhor se livrou do que ROSSINI. Por isso sua música fala tão distinta e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras e, por conseguinte, provoca todo o seu efeito mesmo se executada só com instrumentos (Schopenhauer, 2005, p. 343-344).

Schopenhauer destaca a capacidade da música instrumental de Rossini falar puramente com linguagem própria, totalmente independente da linguagem racional ou discursiva. Por serem puramente instrumentais, as composições de Rossini conseguem escapar desse risco de a música deixar-se subordinar à letra, o que seria correspondente à música falar uma linguagem imprópria para si. Diante das obras de Rossini, Schopenhauer percebe que a música causa todo seu efeito apenas com os instrumentos; ela não precisa de palavras, logrando falar por si mesma algo mais profundo do que elas. Grout e Palisca reforçam o pensamento romântico sobre o assunto: “a música instrumental torna-se, assim, o veículo de expressão de pensamentos que, embora possam ser sugeridos por palavras, extravasam, em última análise, o poder expressivo das palavras” (Grout; Palisca, 2007, p. 574).

Como visto na seção precedente, todas as artes são objetividade das *Ideias* e a música, por sua vez, é objetividade da Vontade. Agora, servirá resgatar essa premissa para sustentar o argumento em questão: a música que se deixa adequar pela sua letra, seu canto, fala não a linguagem universal da Vontade, mas sim uma mera abstração da realidade (*Wirklichkeit*) nas *Ideias*.

Schopenhauer sustenta que, nesse caso, a música expressa apenas a casca do mundo, e não seu interior:

Pois em certo sentido as melodias são, semelhantemente aos conceitos universais, uma abstração da realidade efetiva. Esta, portanto o mundo das coisas isoladas, de fato fornece o intuitivo, o particular e individual, o caso isolado, tanto para a universalidade do conceito quanto para a das melodias, universalidades que, em certo aspecto, são opostas uma à outra, em virtude de os conceitos conterem tão-somente as formas primeiramente abstraídas da intuição, algo assim como a casca exterior, retirada das coisas, logo, são abstrações no sentido integral do termo; já a música, por sua vez, fornece o núcleo interior que precede todas as figuras, fornece o coração das coisas (Schopenhauer, 2005, p. 345).

Nesse sentido, música e *Ideia* são paralelas: ambas são objetividade da Vontade. O diferencial da música garantido em detrimento às outras artes reside justamente no fato de que ela não precisa das *Ideias* para objetivar a Vontade. Caso a música seja dependente do conceito, do canto com palavras, ela se submete a ser objetividade *mediata*, e não *imediata*; perde assim seu caráter exclusivo.

A música e a *Ideia* são expressões diversas da mesma raiz metafísica. Diferem, porém, em sua linguagem. “Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão” (Schopenhauer, 2005, p. 341). Por esse motivo, o compositor deve levar em conta essa noção fundamental, a fim de evitar que a sua obra se torne uma “imitação intermediada por conceitos” incapaz de expressar a essência.

Que, entretanto, seja em geral possível a relação entre uma composição e uma exposição intuitiva reside, como já dito, no fato de as duas serem apenas expressões diversas da mesma essência íntima do mundo. Quando, portanto, num caso particular, uma tal relação de fato está presente, logo, o compositor soube expressar na linguagem universal da música os estímulos da Vontade constitutivos do núcleo de um evento: então a melodia da canção, a música da ópera são plenamente expressivas. A analogia encontrada pelo compositor entre aquelas duas, entretanto, tem de provir do conhecimento imediato da essência do mundo, inconsciente para a sua razão, e não pode, com intencionalidade consciente, ser imitação intermediada por conceitos. Do contrário a música não expressa a essência íntima, a Vontade mesma, mas apenas imita de maneira inadequada o seu fenômeno (Schopenhauer, 2005, p. 345-346).

A passagem schopenhaueriana também expõe a premissa: a música não pode se tornar a auxiliar da poesia. Deve ser tomada como arte autônoma e alcançar sua finalidade por meios próprios, sem o *medium* dos conceitos abstraídos pela razão e, nesse sentido, das *Ideias*. Ela não precisa das palavras do canto (Schopenhauer, 2015, p. 538).

Nesse sentido, Grout e Palisca defendem que, para o pensamento romântico, “só a música instrumental – música pura, livre do peso das palavras – pode atingir de forma perfeita este objectivo de comunicar emoções. A música instrumental é, por conseguinte, a arte romântica ideal” (2007, p. 573).

A linguagem racional do canto lírico, a abstração da efetividade em palavras, corresponde à intuição fenomênica daquilo cuja natureza é singularidade e particularidade. A linguagem da música é o extremo oposto, na medida em que fala o idioma da Vontade universal. Por esse motivo, Schopenhauer sustenta que “talvez seja mais apropriado que o texto seja escrito para a música, em vez de a música ser composta para o texto” (Schopenhauer, 2015, p. 539).

Embora o autor defenda que deva existir essa prevalência dos demais componentes musicais sobre as palavras do canto, ele assume que esse tipo de linguagem lírica possa existir nas composições. O grande detalhe, como visto, é que não pode constituir o fator principal da obra, e sim um elemento subordinado. Nesse aspecto, o adendo das palavras à obra é bem-vindo, desde que respeite o conjunto da articulação musical. Schopenhauer comenta que a música “consegue de fato expressar com seus próprios meios cada movimento da vontade, cada sensação; no entanto, com o adendo das palavras obtemos ademais os objetos destas, os motivos que ocasionam as sensações” (Schopenhauer, 2015, p. 539).

Assim, a conjunção das palavras à música expõe, junto à linguagem universal desta última, o conjunto de motivações particulares que visam explicar o sentir através das palavras do canto.

Que, de resto, seja-nos tão bem-vindo o adendo da poesia à música e um canto com palavras compreensíveis nos alegre tão intimamente, isso se deve ao fato de aí serem estimulados ao mesmo tempo e em união os nossos modos de conhecimento mais imediato e mais mediato: o mais imediato é aquele para o

qual a música expressa as agitações da vontade mesma, o mais mediato entretanto é aquele dos conceitos denotados por palavras (Schopenhauer, 2015, p. 539).

Havendo essa conjunção, o autor afirma que a música revela sua capacidade elevada. Assim, o estímulo musical põe em união as duas formas de conhecimento mencionadas, o *imediato* e o *mediato*, a saber, a expressão da linguagem universal da música e a explicação efetiva das palavras do canto. Com isso, a arte dos sons “[...] para além da sensação expressa em palavras ou da ação apresentada na ópera, fornece o seu sentido último, mais profundo e misterioso, exprime a essência própria e verdadeira delas [...]” (Schopenhauer, 2015, p. 539).

Em complemento a isso:

A música enquanto tal conhece tão somente os tons e não as causas que os produzem. Em conformidade com isso, também a *vox humana* é para ela originária e essencialmente apenas um tom modificado, tanto quanto o de um instrumento e, como qualquer tom, tem as vantagens e desvantagens próprias do instrumento que o produz. No presente caso, é uma circunstância casual que justamente esse instrumento sirva, além do mais, como órgão da linguagem para a comunicação de conceitos, o que secundariamente pode levar a música a procurar uma ligação com a poesia; todavia, nunca deve fazer desta a coisa principal nem ser unicamente destinada à expressão de versos (como o quer Diderot em *O sobrinho de Rameau*), que na maioria das vezes são essencialmente insossos. As palavras são e permanecem para a música um adendo estranho, de valor subordinado, pois o efeito dos tons é incomparavelmente mais poderoso, infalível e rápido que o das palavras; estas, por conseguinte, caso sejam incorporadas à música, têm de assumir uma posição totalmente secundária e adequar-se por completo a ela (Schopenhauer, 2015, p. 538-539).

Na passagem, onde reforça o argumento precedente, também se percebe que Schopenhauer menciona o instrumento como órgão da linguagem musical. Nesse sentido, o instrumento serve, para a música, como o “órgão de fala” de sua linguagem musical, assim como a voz humana serve como o órgão de sua linguagem racional.

Sabe-se que a linguagem racional usa as palavras e conceitos como via de falar a linguagem da efetividade (*Wirklichkeit*). Mas quais seriam os componentes musicais que permitem a essa arte falar, com os seus instrumentos

a linguagem da Coisa-em-si? Para esgotar o entendimento da realidade, as palavras são usadas como *medium*. E para esgotar o entendimento da música? Qual é o *medium* de sua linguagem? E qual seria, propriamente, a natureza de sua linguagem?

Caberia, nesse instante, investigar quais são os elementos musicais que respondem aos questionamentos levantados, e que conferem à música a possibilidade de falar, em *analogia*, sobre o em-si do mundo. Embora não sejam apenas um ou dois elementos “linguísticos” que permitem à música falar a linguagem da coisa-em-si, o presente trabalho visa percorrer de maneira geral algumas de suas características destacadas por Schopenhauer.

Ainda de acordo com essa metáfora entre a voz e os instrumentos musicais, ao se considerar as cordas vocais do homem o órgão que lhe permite a vocalização ordenada das palavras – cada qual com caracteres próprios de seus fonemas e *vibrações* distintivas para cada palavra que se fala – também se teria, na música, instrumentos distintos que provocam *vibrações*.

Do mesmo modo que as palavras precisam de um ordenamento específico de *vibrações* sonoras para que possam ser vocalizadas e transmitir um conceito, a música também precisa da estrutura proposta pelo *ritmo*, *harmonia* e *melodia* para transmitir a sua linguagem.

Em sua obra intitulada **Harmonia & Improvisação**, Almir Chediak sustenta que a música consiste na arte dos sons, sendo essa constituída de melodia, ritmo e harmonia (1986, p. 41). Pode-se dizer que, juntas, a *harmonia*, a *melodia* e o *ritmo* estão para a música como a combinação de fonemas, prosódia e duração de sílabas está para as palavras²². Portanto, cabe investigar com maior atenção o que caracteriza as *vibrações* musicais, e como serviram para pensadores antigos no estudo sobre *harmonia*, *melodia* e *ritmo*.

²² Na música, a harmonia consiste na combinação de sons tocados simultaneamente que criam uma base sonora, o que, na fonética, está em paralelo à forma como os fonemas se combinam para formar sílabas e palavras. Na arte mencionada, a melodia consiste na sequência de notas tocadas sucessivamente, o que, na fonética, pode ser comparada aos padrões de acentuação, entonação e prosódia na fala. Na música, o ritmo organiza a duração e a cadência de sons e, na fonética, pode ser associado a maneira como a fala é temporizada e organizada pela duração de fonemas e sílabas.

2.2. Vibrações: as propriedades físicas dos sons.

Schopenhauer atribui à noção de *vibração* uma parcela de responsabilidade no ato musical quanto à sua condição de afetar o sujeito por meio da audição. O autor sustenta que a característica íntegra da música reside em sua capacidade de propagação sonora através de *vibrações*. Tais *vibrações* consistem em ondas que causam perturbações, percorrendo um meio, e se propagam no ar e, quando estimulam a sensibilidade do ouvinte, provocam a audição. Acerca disso, Bohumil Med em sua obra denominada **Teoria da Música** (1996) expõe:

SOM é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de som. Consequentemente, o som só é decodificado através do cérebro (Med, 1996, p. 11).

Schopenhauer parece concordar com esse aspecto ao mencionar que a música, por natureza de seus elementos, encontra-se fundamentalmente condicionada pelo *tempo*. O *tempo*, por sua vez, é a condição *a priori* da sensibilidade que, na música, é provocada através da *audição*.

As percepções da AUDIÇÃO estão exclusivamente no TEMPO: por conseguinte, o ser inteiro da música consiste na medida de tempo, na qual se baseia tanto a qualidade ou o timbre dos tons através das vibrações, quanto a quantidade ou duração destes através do compasso (Schopenhauer, 2015, p. 33).

O autor afirma que a audição é fundamentada pela condição formal da percepção interna, assim como Kant propusera, a saber, o *tempo*²³. Schopenhauer sustenta que é a partir dessa condição formal que a música pode ser mensurada. Isso porque é o tempo que determina o timbre²⁴, a frequência

²³ Cf. nota 01.

²⁴ É notadamente mais fácil constatar o sentido determinante que o Tempo possui para as demais propriedades físicas dos sons (duração, intensidade, frequência, altura), tal como será elucidado pouco mais adiante. No entanto, a determinação do timbre a partir do tempo parece um tanto dúbia. Em um primeiro momento, há de considerar que a mudança de um timbre para outro provém do material do agente que produz as vibrações, ou do modo como os sons são produzidos e ressoam. No entanto, a passagem schopenhaueriana visa tratar esse tópico à luz da doutrina kantiana sobre o tempo, na qual este consiste em uma condição *a priori* da

das ondas sonoras propagadas, e a duração desses sons durante um período de tempo demarcado.

Schopenhauer menciona esses três termos para reafirmar a condição apriorística do tempo como determinante do ser-inteiro da música. Almir Chediak complementa esse assunto afirmando que, juntos, os elementos do *timbre*, *frequência* de vibração e *duração* compõem algumas das *propriedades físicas dos sons* (1986, p. 41). A eles, valeria acrescentar também a *intensidade* e a *altura*.

A mais importante característica do som é a altura. Até o século XI a altura era a única característica grafada. No século XII inicia-se a definição da duração. O timbre começa a ser indicado a partir do século XVI e a intensidade a partir do século XVII (Med, 1996, p. 13).

O *timbre* consiste na qualidade do som a ser propagado, que nos permite reconhecer sua origem; através dele, se diferencia o som dos vários tipos de instrumentos e/ou vozes humanas (Chediak, 1986, p. 42). O som emitido por um instrumento de sopro difere, por exemplo, de um instrumento de cordas, em virtude de possuírem qualidades sonoras distintas, isto é, distinguem-se quanto aos seus timbres. Para Med, o timbre é a “combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a ‘cor’ do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais” (Med, 1996, p. 12). Ademais, as características do agente que produz essas vibrações, o material de que é feito, a maneira como os sons são produzidos (toque, atrito, sopro, entre outros) e o modo como ressoam, são os fatores determinantes do *timbre*. Entretanto, o timbre não altera a frequência do som (Med, 1996, p. 95).

A *frequência* se refere aos movimentos de vibração em uma onda, ou o número de ciclos vibratórios por segundo (cuja unidade de medida é o Hertz, que determina a *altura* e a tonalidade dos sons). “Quanto maior ou menor o número de vibrações por segundo, mais agudo ou grave será o som. E quanto maior a amplitude do movimento vibratório, maior será a intensidade do som produzido”

sensibilidade. Com isso, lê-se: o tempo determina o timbre porque toda vibração sonora, para ser percebida pela sensibilidade de um sujeito, precisa de antemão de uma estrutura formal a priori que torne isso possível.

(Chediak, 1986, p. 41). À essa capacidade do som poder caracterizar-se como um som grave, médio ou agudo, denomina-se *altura*. A *altura* é determinada pela *frequência* em que o corpo elástico produz vibrações; quanto maior a velocidade da vibração, mais agudo é o som (Med, 1996, p. 12).

A *intensidade*, por sua vez, tange não à frequência das ondas sonoras propagadas, mas à amplitude da onda vibratória; trata-se da “propriedade do som ser fraco ou forte [...]”. Por exemplo, quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e conseqüentemente o volume do som também será maior” (Chediak, 1986, p. 41).

Por fim, a *duração* é a “extensão de um som; é determinada pelo tempo de emissão das vibrações” (Med, 1996, p. 12). Esse conceito se refere exclusivamente ao período de tempo em que vigoram as vibrações, geralmente determinadas por trechos musicais com partes de duração com séries regulares de tempo, denominados *compassos* (Chediak, 1986, p. 41). Os *compassos* estruturam e dividem os elementos sonoros dentro de um período de tempo, o que lhes confere, como será abordado adiante, um *ritmo*.

Todas essas propriedades físicas dos sons demonstram o modo como a música deixa-se perceber, em sentido determinante, pelo *tempo*. Essa é a figura do Princípio de Razão que, já em Kant, correspondia à condição imediata dos fenômenos internos. Em razão disso, exclui-se qualquer possibilidade de apreender a música a partir da condição espacial, que é a condição imediata dos fenômenos externos.

Teria ainda muito a adicionar sobre a forma como a música é percebida, a saber, única e exclusivamente por meio do tempo, com total exclusão do espaço, também sem influência do conhecimento da causalidade, portanto do entendimento: pois os tons já provocam como efeito a sua impressão estética, sem que retornemos à sua causa, como seria o caso na intuição (Schopenhauer, 2005, p. 349).

A música procede, portanto, de um modo cuja natureza é escapar de todo sentido da exterioridade (espacial) e do entendimento (causal), limitando sua apreensão puramente ao sentido interno imediato condicionado pelo *tempo*. Em consonância com o pensamento schopenhaueriano, Med também afirma que

“música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do *tempo*” (1996, p. 11, grifo nosso).

Por isso a música reforça sua completa distinção frente à arquitetura, já que a última consiste apenas e puramente de uma arte de transformação material e, por isso, é apreendida pelo sujeito mediante a condição de seus fenômenos externos, ou seja, o *espaço*.

ARQUITETURA E MÚSICA formam os dois extremos. Também são as mais heterogêneas e em realidade verdadeiras antípodas uma da outra, conforme sua essência íntima, sua força, o alcance de suas esferas, e sua significação: essa oposição estende-se até mesmo à forma de seu aparecimento, na medida em que a arquitetura está apenas no ESPAÇO, sem referência alguma ao tempo, e a música apenas no TEMPO, sem referência alguma ao espaço. Dali então nasce sua única analogia, a saber, assim como na arquitetura a SIMETRIA é o que ordena e mantém coeso, na música é o RITMO [...] (Schopenhauer, 2015, p. 544).

Nota-se, na passagem schopenhaueriana, que a simetria está para a arquitetura como o ritmo está para a música. As duas artes mencionadas configuram os extremos opostos quanto a percepção; espacial, na arquitetura, temporal, na música. Mesmo assim, o caráter que mantém sua coesão, seja na simetria, seja no ritmo, mostra haver semelhança entre ambas. O autor comenta que “Assim como as últimas partes componentes de um edifício são pedras exatamente iguais, as últimas partes componentes de uma peça musical são compassos exatamente iguais [...]” (Schopenhauer, 2015, p. 544).

Dessa maneira, os elementos das propriedades físicas dos sons são subjacentes à estrutura da música, considerando que, para haver som, deve-se haver vibrações que se propagam em um meio e cuja ocorrência é estritamente determinada pelo tempo. Em vista de esclarecer a importância do tempo para a percepção musical, cabe investigar as propriedades *rítmicas*, *harmônicas* e *melódicas* desta arte, as condições estruturais que transformam as vibrações

2.3. Ritmo: a ordem e coesão do tempo na música

Para articular a coesão entre as propriedades físicas dos sons mencionados – *timbre, frequência, altura, intensidade e duração (compassos)* – se faz necessário estabelecer uma espécie de ordem semelhante ao modo como a arquitetura utiliza a simetria de seus elementos materiais, e como a lógica utiliza a sequência e concatenação entre suas premissas e conclusões; trata-se do *ritmo*.

Para Chediak, o *ritmo* “É a duração e acentuação dos sons e das pausas” (1986, p. 41). Nesse aspecto, é o ritmo que provê ordem e coesão do tempo na música.

Em música existem sons longos e sons breves. Há também momentos quando se interrompe a missão do som: os silêncios. A duração do som depende da duração da vibração do corpo elástico. A duração é a maior ou a menor continuidade de um som. A relação entre durações de sons define o ritmo. O RITMO é a organização do tempo. O ritmo não é, portanto, um som, mas somente um tempo organizado. ‘O *ritmo é a ordem do movimento*’ (Platão). A palavra ritmo (em grego *rhythmos*) designa ‘aquilo que flui, aquilo que se move’ (Med, 1996, p. 20).

Considerando o *ritmo* como a *ordem do movimento* na música, esse elemento solicita uma espécie de unidade de medida que lhe torne capaz de ser mensurável em “espaços” de tempo. A essa divisão em séries regulares de tempo é dado o nome de *compasso (battuta, em italiano)*. Os compassos consistem no agente métrico do ritmo. Eles são separados por uma linha vertical, denominada travessão ou barra de compasso – por isso o emprego do termo em italiano que pode traduzir piada, frase, batida ou, na música, o espaço entre duas barras (Med, 1996, p. 114).

Assim como divide-se o tempo de um dia por meio de horas, minutos e segundos, a música divide-se por meio de *compassos*. Assim como as horas, minutos e segundos, os compassos criam séries regulares de tempo, ou seja, intervalos de tempos iguais, que podem ser mensuradas e dentro dos quais são dispostos os sons e sua respectiva duração. Dito isso, os compassos não são os sons que são tocados, mas o espaço regular de tempo em que os sons são dispostos. Eles consistem em um ciclo de acontecimentos. Não há um modo regular de divisão em compassos; as séries regulares de tempo que o constituem correspondem à quantidade de sons que podem ser emitidos em um espaço de

tempo que é determinado pelo compositor. A forma de compasso mais comum é a 4/4 – em que o denominador indica a referência de tempo do compasso e o numerador indica a quantidade de elementos que cabem em cada referência. Mas as composições também podem ser articuladas em compassos de 3/4, 6/8, e outras possibilidades.

O compasso, todavia, não indica a velocidade e/ou agilidade com que se toca os elementos descritos, mas a quantidade de elementos que o constituem e a sua devida disposição entre si nas series regulares de tempo. A velocidade com que se tocam esses elementos é a quantidade de *batidas por minuto* (BPM), sendo esse o seu referencial e sua unidade de medida; o modo como se lê o intervalo entre os elementos descritos no compasso. Sendo assim, o mesmo compasso pode ser tocado de modo mais ágil ou mais lento, de acordo com a quantidade de batidas por minuto que for tomada pelo músico.

Schopenhauer reforça essa concepção rítmica sobre os compassos quando afirma: “O RITMO é no tempo o que a SIMETRIA é no espaço, ou seja, divisão em partes iguais correspondentes entre si, primeiro em partes maiores, que por sua vez são divisíveis em menores subordinadas às primeiras” (Schopenhauer, 2015, p. 544). Assim como a arquitetura precisa da simetria para seu ordenamento e coesão, a música precisa do ritmo. Dito isso, pode-se subsumir que uma peça musical privada de ritmo seria análoga à ruína da arquitetura privada de simetria (Schopenhauer, 2015, p. 545).

Já que o ritmo “é a maneira como se sucedem os valores na música” (Med, 1996, p. 114), a maneira como os compassos dão coesão e estruturam matematicamente sua duração define exclusivamente que o caráter do som ouvido pelo sujeito por meio de sua audição é condicionado pela forma temporal. Nesse aspecto, é um dos fatores que determinam o efeito causado pela composição e estrutura da música no sujeito percipiente.

A partir da exposta natureza passiva da audição explica-se também o efeito tão penetrante, imediato, infalível da música sobre o espírito, bem como o seu às vezes posterior efeito perdurador, que consiste numa especial sublimidade da disposição. As vibrações de tons que se seguem, combinadas em numéricas relações racionais, de fato colocam as fibras cerebrais mesmas em vibração análoga (Schopenhauer, 2015, p. 36-37).

Percebe-se que as vibrações, que são articuladas pelas propriedades físicas dos sons e organizadas pela propriedade rítmica da música no tempo, dão forma ao seu ser-música. Bohumil Med sustenta que o ritmo é responsável pela “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (Med, 1996, p. 11). Mas o que distingue uma composição de outra conforme o modo de organização destes dois últimos elementos? Ademais: quais são os fatores determinantes da coesão desses outros dois elementos que geram efeitos distintivos no ouvinte?

Diga-se, de antemão: quando agrupados em relações numéricas racionais ou irracionais, os fatores mencionados condicionam o tipo de *harmonia* musical adotado pela composição. O passo seguinte para elucidar o modo como a música possui relação análoga à vontade consiste em analisar efetivamente o que este estudo sobre as vibrações sonoras diz a respeito do conceito de *harmonia*.

2.4. Harmonia: da figura trágica aos estudos pitagóricos

Até o momento, analisou-se a música como produto de uma composição artística. Qualquer que seja o estilo de uma composição, seu fundamento é a produção de ondas sonoras. Na música, utilizam-se os instrumentos musicais como agentes de produção sonora; cada qual com seu respectivo e distintivo timbre. As pausas e silêncios também constituem a música, de acordo com seu *ritmo*. Mas, nesse caso, a música só pode ser executada utilizando-se de veículos para sua propagação sonora, isto é, os instrumentos musicais? A natureza é capaz de, destituindo-se de instrumentos musicais, gerar música?

A sonoridade está presente na realidade, na vida e na natureza. O som preenche o plano material com sua complexidade volitiva que se manifesta de formas distintas. Assim como se pode ver beleza nas belas árvores da primavera, poder-se-á ver beleza nos belos cantos dos pássaros que repousam em suas verdes copas. Isso porque a produção de vibrações sonoras está na música assim como está na natureza; em ambos os casos, impregnados de fluidos sentimentais.

Produzimos som quando choramos, cantamos e quando nos comunicamos. É o som, o puro som que nos comove, sobre tudo, quando é elaborado artisticamente. Ninguém ignora os empolgantes impactos que o som nos causa, justamente por ter como agentes as vibrações sonoras, por si próprias carregadas, nas suas origens humanas, de fluídos emotivos (Oliveira, 2003, p. 88).

Med também afirma a existência do som, não só em referência à música. Ele distingue os sons em duas categorias: vibrações *regulares* e *irregulares*.

A Vibração Regular produz sons de altura definida, chamados sons musicais ou notas musicais. Por exemplo, o som do piano, do violino, etc. A Vibração Irregular produz sons de altura indefinida, chamados de barulhos. Por exemplo, som de avião, de automóvel, de uma explosão, etc. Na música são usados não somente sons regulares (instrumentos musicais com notas definidas), mas também sons irregulares (instrumentos de percussão) (Med, 1996, p. 11).

Considerando que o choro, o canto e as próprias palavras (que, para serem vocalizadas, precisam de um grau de vibração), cabe o questionamento: por que seria determinada sequência de vibrações sonoras mais ou menos agradável para um sujeito? Ademais: por que a diferente disposição dessas ondas sonoras impacta e provoca sensações diferentes no ouvinte?

Falar sobre música, todavia, é também entender como essa sequência de pequenas vibrações sonoras – calculadas e planejadas cronologicamente segundo sua altura, frequência, intensidade, timbre, compasso e ritmo – consegue estimular sentidos humanos, provocando impressões estéticas de simetria e assimetria.

Pitágoras, pensador pré-socrático, ficou conhecido por considerar o número como o princípio do qual deriva a harmonia do cosmos. Ele foi um dos primeiros pensadores a tentar sistematizar a harmonia musical no intuito de entender a forma segundo a qual as frequências emitidas por ondas sonoras são capazes de afetar o sujeito. Pitágoras pensou a estrutura matemática da música.

Para tanto, Pitágoras utilizou um instrumento musical da época, denominado Monocórdio. “O monocórdio compunha -se de uma corda esticada entre dois cavaletes fixos em ambos os extremos de uma comprida caixa de ressonância de madeira, com um cavalete móvel para fazer variar o comprimento da parte da corda que emitia o som” (Grout; Palisca, 2007, p. 76-77). A corda

metálica, ao ser tocada, emitia uma vibração sonora. A disposição espacial entre uma estaca e outra, ou seja, o espaço pelo qual se estendia a corda metálica permitindo-lhe vibrar, somada à sua tensão, determinava a frequência sonora a ser emitida pelo instrumento.

Pitágoras buscava compreender como era possível extrair frequências diferentes a partir desse mesmo instrumento. Portanto, ele obteve o ponto médio do espaço total ocupado pela corda esticada e pressionou-a nesse ponto, suspendendo a vibração em uma metade do corpo elástico da corda e fazendo-a vibrar ao que corresponderia a metade de seu espaço total. Ele pode perceber que ouviu uma frequência diferente da emitida quando tocada com a corda solta, isto é, uma frequência mais aguda, porém com percepção auditiva (nota) equivalente. Não obstante, continuou o experimento, dividindo essa metade obtida novamente ao meio. Percebeu, pois, que o som ficava mais agudo quanto a sua *altura*, mas a *nota* era a mesma que as extraídas anteriormente. Esse fenômeno, posteriormente, foi denominado *série harmônica*.

Chediak define assim a *série harmônica*:

É uma série de subvibrações geradas de um som principal. Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, primeiramente ela vibra em toda sua extensão, emitindo uma frequência denominada fundamental ou primeiro componente harmônico. Este mesmo corpo vibra, também, em duas metades, um terço, um quarto do comprimento e assim por diante, dando origem à série harmônica. Teoricamente a série harmônica é infinita, mas os primeiros 16 sons são suficientes para sua compreensão e aplicação prática (Chediak, 1986, p. 42).

Diante do experimento, Pitágoras chegou à conclusão de que o comprimento de um *intervalo* sonoro será sempre inversamente proporcional à frequência por ele emitida.

Para mensurar a série harmônica proposta pelos experimentos pitagóricos, denomina-se *intervalo* a distância entre dois sons, ou seja, é a unidade de medida dessa distância, ao passo que *semitom* é a menor espécie desse intervalo, e *tom* é o intervalo formado por dois semitons (Chediak, 1986, p. 57). Bohumil Med complementa o assunto, exprimindo que essa concepção trata tão somente do sistema musical ocidental, o mesmo adotado como pressuposto na concepção musical schopenhaueriana.

O menor intervalo entre dois sons é, na verdade, a diferença de uma vibração (por exemplo entre uma nota com setenta e outra com setenta e uma vibrações por segundo). O sistema musical ocidental utiliza somente uma seleção semitonal dos sons existentes. Algumas culturas orientais (japonesa, chinesa, árabe, indiana, etc.) utilizam em seu sistema musical frações menores que um semitom (um quarto de tom, um oitavo de tom, etc.) (Med, 1996, p. 30)²⁵.

Mas o que os estudos pitagóricos haviam descoberto até então era somente uma mesma *nota* com *frequências* divididas ao meio (o que hoje entende-se por oitavo grau, ou seja $1/2$). Mas a distância total entre as duas extremidades da corda possuía diversos outros intervalos que, quando pressionados, geravam sonoridades diferentes, ou seja, a *série harmônica*. Assim sendo, Pitágoras dividiu o mesmo intervalo entre as estacas que seguravam as extremidades da corda em várias frações como, por exemplo, dois terços ($2/3$), três quartos ($3/4$), três quintos ($3/5$), oito nonos ($8/9$), oito quinze-avos ($8/15$). Tais frações consistem em divisões tomadas quanto ao referencial de seu espaço inicial²⁶.

Uma corda, ao vibrar em toda a sua extensão produz uma determinada nota. Enquanto a corda vibra por inteiro, simultaneamente, ela vibra também dividindo-se em duas metades, produzindo um som uma oitava acima da nota original. Além da vibração da corda por inteiro e em duas metades, ela vibra também, simultaneamente, dividindo-se em terços, em quartos, em quintos, etc., produzindo as vibrações secundárias (Med, 1996, p. 92).

A descoberta da relação entre as frações matemáticas subjacentes às vibrações sonoras fez com que se fechasse o ciclo do que, futuramente, seria

²⁵ Na percepção de ouvintes que, diga-se de passagem, apenas tiveram contato com o sistema tonal ocidental, a música oriental parece ser constituída por micro desafinações. Isso em virtude de que sua organização tonal pressupõe menores intervalos que um semitom. Nesse aspecto, pode-se destacar que a concepção schopenhaueriana sobre música exclui uma compreensão acerca do sistema musical oriental. Schopenhauer adota o sistema natural (sistema musical ocidental) em sua teoria sobre a música. Portanto, não se sabe ao certo qual seria a impressão do autor frente a esse outro modo de sistematizar os intervalos musicais.

²⁶ O conceito de grau é sempre dito em relação ao *tom fundamental*, ou *tônica*, do qual se distancia por intervalos: *tons* e *semitons*. No caso do exemplo de Pitágoras, a tônica é a corda solta. Matematicamente, quando se usa o referencial da nota denominada Dó, por exemplo, tem-se que a fração de seu segundo grau matematicamente aponta para a nota Ré; seu terceiro grau aponta para o Mi; seu quarto grau matematicamente aponta para o Fá; o quinto grau aponta para o Sol; o sexto grau aponta para o Lá e o sétimo grau aponta para o Si. Seu oitavo grau, por ser a repartição matemática ao ponto médio ($1/2$), faz com que a nota de Dó ocorra novamente em seu oitavo grau (isto é, a mesma tonalidade, porém com frequência mais aguda).

denominado *Escala Maior Natural*. É, pois, a partir da Escala Maior Natural que se identificou uma sequência de sete notas a partir das divisões pitagóricas. Trata-se do conhecido “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si”. Sobretudo, a Escala Maior Natural é uma escala diatônica de sete notas em modo maior, cuja sequência de intervalos obedece à ordem: Tom – Tom - Semitom – Tom – Tom – Tom - Semitom.

Escala natural ou diatônica é uma sequência de sete notas diferentes consecutivas (a oitava nota é a repetição da primeira) guardando entre si, geralmente, o intervalo de um tom ou de um semitom [...] A palavra ‘dia’ (do grego) significa ‘através’, ‘entre’. A palavra ‘diatônico’ (do grego) significa ‘através da sucessão de tons’. Diaton (do grego) é o intervalo que separa duas notas conjuntas não cromáticas (Med, 1996, p. 86).

Não obstante, ao se falar sobre graus da teoria musical²⁷, sempre é tomado como referencial a vibração inicial do meio propagado (o que geralmente era estabelecido pela afinação do respectivo instrumento), denominada *tônica*, *tom fundamental* ou, como visto anteriormente, *primeiro componente harmônico*.

O experimento do pensador pré-socrático gerou o que se denomina de graus musicais (quinto grau, quarto grau, sexto grau, segundo grau, terceiro grau, respectivamente), os quais consistem nas múltiplas possibilidades de fazer um meio gerar vibrações sonoras distintas a partir de frações matemáticas de sua vibração inicial, isto é, sua *fundamental*. A partir dessas frações matemáticas, Pitágoras percebeu que, a depender da sequência como esses sons eram emitidos sucessivamente, ou da sincronia como eram tocados simultaneamente, geravam-se sensações agradáveis ou desagradáveis no ouvinte, o que se refere diretamente ao estudo da *harmonia* musical.

Donald J. Grout e Claude V. Palisca enfatizam que, para o mundo grego, a música e a busca pela verdade metafísica muitas vezes eram tomadas como disciplinas similares. Pitágoras levou a cabo essa noção ao defender que a *harmonia* aritmética que orientava as relações sonoras de uma música era a mesma *harmonia* que sustentava a ordem cosmológica; isso porque a *harmonia*, em sentido amplo, era fundamentada pelo número. Os autores complementam:

²⁷ Cf. nota 26.

A palavra música tinha para os Gregos um sentido mais lato do que aquele que hoje lhe damos. Era uma forma adjectivada de musa — na mitologia clássica, qual quer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que entre os Gregos a música era concebida como algo comum a todas as actividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade. Nos ensinamentos de Pitágoras e dos seus seguidores a música e a aritmética não eram disciplinas separadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico; assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia (Grout; Palisca, 2007, p. 19).

Percebe-se que, para Pitágoras, as relações numéricas e a aritmética serviam como fundamento da *harmonia*. Sendo assim, seus experimentos com o monocórdio trouxeram ao estudo musical a ordem numérica necessária para explicar a *harmonia* sob as noções de simetria e assimetria nas múltiplas frações possíveis de se produzir som a partir de uma vibração originária.

Embora Pitágoras tenha dado relevância aos estudos sobre *harmonia*, estabelecendo um nexó entre a ordem musical e a cosmológica, ele não foi o primeiro a falar sobre ela. Anteriormente, outros pensadores e poetas haviam conferido à *harmonia* um papel importante ao tentar exprimir a noção de “união” ou “concordância”.

Já na *Ilíada* existia uma figura com nome *Harmoníades*. Harmoníades era conhecido como “O construtor”. Era pai de Téhton, o avô de Phéreklos, indivíduo que construía os navios de Alexandre. Além desse uso de *harmonia*, que referia o conceito a “amarras” ou “travessas” da construção naval, também na *Ilíada* o termo aparece sob a noção de “pacto”, quando firmados entre Heitor e Aquiles. Tanto na *Ilíada*, nos casos mencionados, quanto na *Odisséia*, *harmonia* aparece como um termo técnico da carpintaria que ilustra as articulações ou junções das partes dos navios de carga (Correa, 2008, p. 22). A *Harmonia* também aparece sob figura de heroína de Tebas, sendo posteriormente absolvida pelo ciclo épico tebano. No Hino Homérico a Apolo e na *Teogonia* de Hesíodo, também surge como a divindade antiga *Harmonia*, que passa a fazer parte do cortejo de Afrodite. Na *Teogonia*, *Harmonia* é filha de Ares e Afrodite, e é a personificação do princípio de união ou amor (Correa, 2008, p. 24). Após isso, também Aristóxeno (360 a.C – 300 a.C) propôs um sistema de escalas musicais para compreender musicalmente o uso do termo *harmonia*, fixando a noção de que

este conceito era proveniente da afinação dos instrumentos e consistia na reunião de notas que eram utilizadas em um determinado estilo particular de música.

De Homero a Aristóximo e os teóricos alexandrinos, o termo *harmonía* veio a ser empregado basicamente em três esferas de atividade: 1) na maçonaria e carpintaria, as *harmoníai* eram “presilhas” ou “encaixes”; 2) na poesia e/ou filosofia, Harmonia/*harmonía* era uma Deusa, personificação ou força; 3) na terminologia musical, *harmoníai* eram as antigas “escalas” e, mais tarde, o sistema de escalas. Esses significados se acumularam e, após certo período, passaram a coexistir (Correa, 2008, p. 07).

Embora o termo *harmonia* tenha sido utilizado em diversos contextos, exprimia em síntese a ideia de concordância e união. Na música, o uso do termo *harmonia* refere-se justamente a essa união, junção e concordância entre as vibrações sonoras tocadas concomitantemente. Para Chediak, a *harmonia* “É uma combinação de sons simultâneos” (1986, p. 41). Schopenhauer complementa esse uso conceitual quando exprime: “Parto da teoria geralmente conhecida, e de modo algum abalada por recentes objeções, segundo a qual toda harmonia tonal baseia-se na *coincidência das vibrações*” (Schopenhauer, 2015, p. 541, grifos nossos).

Em concordância com isso, a concepção da harmonia musical também demonstrou que a vibração de dois sons concomitantes possui uma relação aritmética, assim como havia proposto Pitágoras nas frações matemáticas com o monocórdio. Quando tomadas em referência ao tom fundamental, as demais vibrações simultâneas da harmonia ressoam paralelamente a ele em frações matemáticas distintas que correspondem a algum de seus graus harmônicos.

Desse modo, a harmonia serve de contexto para a combinação articulada de sons concomitantes na música, adotados arbitrariamente em referência ao intuito sentimental que se pretende causar com a composição. Nesse sentido, são formados os *acordes*: combinações de sons simultâneos cujas vibrações possuem uma relação intrínseca com o tom fundamental.

2.4.1. Acordes: a combinação de sons correlatos

A simultaneidade de sons relacionados harmonicamente ao seu tom fundamental gera uma espécie de combinação sonora, formando *acordes*. “A harmonização consiste quase exclusivamente em acordes construídos sobre as notas do baixo, que, em modernos termos analíticos, são as fundamentais dos acordes” (Grout; Palisca, 2007, p. 224-225).

Nesse sentido, o baixo (baixo harmônico) preserva de modo rítmico os tons fundamentais pelos quais caminhará a melodia, como será exposto de maneira pormenorizada adiante. A fim de combinar notas a partir do baixo, cujo movimento é, em geral, mais lento que os demais instrumentos e tende a perdurar por mais instantes em apenas uma solitária nota, criaram-se os *acordes*.

Nesse aspecto, são denominados de *acordes* os acordos ou combinações de sons concomitantes. Chediak define os *acordes* como “o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente” (1986, p. 75). Em seu sentido fundamental, um acorde é composto pelo seu tom fundamental (base de sua harmonia) e outros dois sons que possuem relação de concordância para com ele: seu terceiro grau, e seu quinto grau (Grout; Palisca, 2007, p. 208). A composição de um acorde está intrinsecamente ligada com a distância (intervalos) que as notas possuem dentro de uma escala (por exemplo, uma escala diatônica ou escala maior natural, anteriormente mencionada), somente a partir disso pode-se conceber a estrutura dos acordes.

Não se limitando a essa possibilidade de combinação, os *acordes* também podem expressar alterações quanto aos graus compostos em sua harmonia, incluindo outros graus além da terça e da quinta. “O acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de *tríade*, por quatro sons de *tétrade* e por mais de quatro sons, de *tétrade* com nota acrescentada” (Chediak, 1986, p. 79, grifos nossos). No entanto, a alteração da composição harmônica de um acorde e quantidade de sons combinados implicam diretamente a relação de simetria entre seus graus, modificando sua sonoridade e, especialmente, o efeito causado no ouvinte. Ao formar-se acordes a partir de cada grau de uma escala, obtém-se um *campo harmônico*: responsável por indicar a estrutura tonal da composição e também quais acordes “combinam” dentro dessa estrutura e que podem ser usados de forma harmônica

e sonora, gerando assim uma *progressão harmônica* entre eles, conforme se sucedem.

Diante disso, os acordes são divididos em duas grandes categorias: acordes *maiores* e *menores*. Os acordes *maiores* são caracterizados por conter a fundamental, a terça maior, a quinta justa. Em contrapartida, os acordes *menores* são constituídos pela fundamental, terça menor (meio tom abaixo da terça maior) e a quinta justa (Chediak, 1986, p. 84).

Os estudos pitagóricos sobre harmonia demonstraram que a relação aritmética entre a terça e a quinta de um primeiro componente harmônico é expressa por números racionais e, nesse sentido, os acordes *maiores* possuem uma relação simétrica entre suas vibrações combinadas. Em contrapartida, nos acordes *menores*, substitui-se a terça maior pela terça menor, ou seja, reduz-se meio tom a partir da sonoridade original do terceiro grau da tônica.

A sonoridade provocada pelos acordes menores, a tríade harmônica cuja terça é reduzida em meio tom, é estritamente melancólica e angustiante. Isso porque a substituição desse intervalo deixa notar, através do som, a falta de algo. Ademais, o acorde menor representa, para a metafísica da música schopenhaueriana (cujos pormenores serão abordados na seção seguinte), a *quase* simetria harmônica do acorde maior, cujo intervalo de distância é de apenas um semitom.

Para Schopenhauer, essa constituição dos acordes menores, que expressariam sentimentos pesados e angustiantes da música, pode ser utilizada como preparativo para a tônica. Nesse caso, o sentimento de *quase* satisfação, *quase* simetria, levaria o sujeito dessa angustiante falta para a sua plena completude, satisfação e simetria no tom fundamental.

Em algumas culturas em que a escola musical utiliza predominantemente o modo menor em seus acordes (como os povos nórdicos, russos, a música sacra e a música francesa), é como se alguém estivesse dançando com sapatos apertados (Schopenhauer, 2015, p. 548). Nesse sentido, adotando a metáfora schopenhaueriana, pode-se subsumir que a resolução desses acordes na tônica seria equivalente à retirada desses sapatos e o alívio súbito da retomada da circulação sanguínea regular, desapertada.

Além do caráter essencialmente melancólico atribuído aos acordes menores, Schopenhauer também menciona os acordes de sétima dissonante. Esse tipo de acorde expõe a plena assimetria sonora em relação à tônica, o que corresponde a mais pura e incômoda dissonância, como será visto adiante. “Sim, em toda a música há somente dois acordes fundamentais: o acorde dissonante de sétima e a tríade harmônica, aos quais são referidos todos os demais acordes que se apresentam” (Schopenhauer, 2015, p. 548). Acerca do referencial a partir do qual se define o caráter dissonante de um acorde de sétima, Márcio Benchimol Barros, de Schopenhauer, afirma:

O próprio contexto discursivo fornecido pelo trecho citado é suficiente para percebermos que tanto a sétima dissonante quanto os graus alterados estão sendo considerados dissonantes não em relação ao acorde em que soam, mas sim em relação ao tom fundamental (*Grundton*). A base para uma tal extensão do conceito de dissonância é fornecida por uma conhecida doutrina harmônica à qual Schopenhauer claramente adere em sua filosofia da música: a doutrina de Rameau sobre a geração dos graus da escala a partir do tom fundamental (Barros, 2021, p. 15-16).

Reafirma-se a concepção schopenhaueriana de que toda consonância e dissonância parte de um referencial bem definido: o primeiro componente harmônico ou tom fundamental (*Grundton*). Em razão disso, o acorde com sétima é um preparativo para sua resolução harmônica posterior neste mesmo primeiro componente harmônico, onde encontra seu repouso.

Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo trítone formado entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante. O trítone é o intervalo entre duas notas separadas por três tons [...] A denominação dada a esta categoria como sendo de sétima da dominante deve-se ao fato de ser este acorde construído diatonicamente sobre o V grau da escala maior, grau da função dominante (Chediak, 1986, p. 84-85).

Cabe mencionar que os acordes possuem funções que desempenham dentro da música, em relação ao efeito sonoro que pretendem causar no ouvinte, a saber, de acordo com o campo harmônico. Podem expressar sentimentos alegres e estáveis ou, por outro lado, sentimentos melancólicos e instáveis; os últimos são considerados acordes que anseiam sua resolução posterior na tônica, uma tensão que busca repouso.

Almir Chediak explica que a música possui momentos instáveis, estáveis ou menos-instáveis, e esses elementos são os motivadores para a continuidade da música até o repouso final (Chediak, 1986, p. 91). Para o autor, essa distinção também representa um papel que um acorde deve desempenhar em certos momentos da composição para causar essas respectivas sensações. “A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável)” (Chediak, 1986, p. 91).

Acerca da distinção entre as funções mencionadas, o autor complementa:

Função tônica é uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso. Função dominante é uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica. O acorde principal da função dominante é o V grau podendo ser substituído pelo VII (Chediak, 1986, p. 91).

Já o trítono²⁸, por sua vez, é constituído pelo intervalo entre duas notas que possuem altura de três tons inteiros. Almir Chediak comenta que, em vista disso, “esse intervalo resulta numa dissonância que caracteriza o som preparatório nos acordes de sétima” (1986, p. 87). Por isso, a constituição de seus intervalos corresponde a uma relação aritmética entre seus tons completamente irracional. Por ser constituído pelo intervalo correspondente a três tons inteiros entre o sétimo grau menor e o terceiro grau maior – um *trítono* – os acordes de sétima desempenham *função dominante* de característica instável, pedindo resolução na tônica.

Com isso, os acordes adquirem e desempenham papéis diferentes dentro de uma composição, quanto às diversas possibilidades sentimentais: estabilidade e repouso, ou instabilidade e tensão. Os exemplos mencionados – acordes maiores e menores, função tônica e dominante, o caso dos acordes de

²⁸ Na história da música ocidental o Trítono foi considerado uma das mais complexas dissonâncias. Curiosamente, o trítono ficou conhecido como *diabolus in musica* (o diabo na música) devido a sua capacidade de causar uma sonoridade de instabilidade, obscuridade e tensão absoluta. Em muitas culturas, disseminou-se a crença de que o trítono havia sido proibido de ser tocado em vários países durante a idade média, em virtude da sonoridade consideravelmente tensa que provocava nos ouvintes. Embora existam muitos escritos que mencionem esse acorde como *diabolus in musica*, a sua proibição consiste apenas em um mito. No entanto, essa curiosidade serve ao presente trabalho como demonstrativo da teoria schopenhaueriana sobre o modo de organizar os acordes (Rodrigues, A. p. 119-120, s/d).

sétima e o trítono – demonstram que a relação fracionária que constituem as múltiplas vibrações dos acordes pode expressar uma proporção racional entre os sons, o que facilmente gera no ouvinte a sensação de simetria e *concordância* entre essas vibrações na percepção sonora, como também pode expressar uma proporção irracional, causando a sensação de assimetria e, pode-se dizer, quase uma *discordância* entre os sons.

Esse modo de organizar os múltiplos graus de vibração a partir da tônica, quando em referência à maneira como eles se exprimem em frações matemáticas e aritméticas, foi denominado a partir das expressões *consonância* e *dissonância*.

2.4.2. Consonâncias e dissonâncias: simetria e assimetria

Os conceitos *consonância* e *dissonância* são noções-chave para o esclarecimento schopenhaueriano acerca da sua metafísica da música. Para Med, esses dois conceitos constituem os elementos principais da harmonia clássica (1996, p. 97). Reunindo as noções anteriores sobre as propriedades físicas dos sons e a estrutura rítmica e harmônica da música, as consonâncias e dissonâncias referem-se diretamente ao modo de combinar as vibrações dos acordes, intencionando causar sensações de simetria ou assimetria.

Pelo tempo em que as vibrações de dois tons têm uma proporção racional entre si, exprimível em pequenos números, podem ser captadas em nossa apreensão, mediante sua coincidência amiúde recorrente: os tons entremesclam-se e assim entram em consonância. Ao contrário, se aquela proporção é irracional, ou exprimível apenas em números elevados, nenhuma coincidência apreensível das vibrações entra em cena, mas *obstrepunt sibi perpetuo*, pelo que resistem a serem captados juntos em nossa apreensão, e por conseguinte são chamados de dissonância (Schopenhauer, 2015, p. 541).

Deste modo, as *consonâncias* e *dissonâncias* dadas a partir da harmonia musical fundamentam-se na matemática pois expressam proporções sonoras que são, respectivamente, racionais ou irracionais entre si. Quando as vibrações simultâneas que constituem a harmonia expressam proporções racionais entre si, forma-se uma *consonância*. Em contrapartida, se tais vibrações possuem uma

relação matemática irracional expressa apenas por números elevados, isto é, não expressa uma coincidência ou uma concordância entre os sons concomitantes, forma-se uma *dissonância*. “A associação entre dissonância e conflito é imediata, pois decorre já do conceito acústico-musical de dissonância como incompatibilidade entre as vibrações de dois ou mais sons concomitantes (Barros, 2021, p. 15). Bohumil Med complementa:

Dois ou mais sons simultâneos produzem o efeito de consonância ou dissonância. A Consonância proporciona uma sensação de repouso e estabilidade. A Dissonância proporciona uma sensação de movimento e tensão. Intervalo consonante é aquele cujas notas se completam. Tem o caráter estável, conclusivo, passivo e de repouso. Intervalo dissonante é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento. As notas da série harmônica próximas do som gerador produzem as consonâncias. As notas mais afastadas produzem as dissonâncias (Med, 1996, p. 97).

“Diz-nos a lenda que Pitágoras descobriu as *consonâncias* a partir de quocientes simples, ao dividir uma corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2:1 terá encontrado a oitava, na de 3:2 a quinta e na de 4:3 a quarta” (Grout; Palisca, 2007, p. 22, grifo nosso). Por outro lado, as divisões dessa mesma corda, quando não passíveis de expressão em proporções racionais, tal como ocorreria na oitava, na quinta e na quarta, revelariam a assimetria e irracionalidade monstruosa da *dissonância*.

O desvio da correção aritmética dos intervalos mediante um temperamento qualquer, ou produzida pelo tipo escolhido de tom, é análogo ao desvio do indivíduo do tipo da espécie. Sim, as dissonâncias impuras que não formam nenhum intervalo determinado são comparáveis aos abortos monstruosos situados entre duas espécies animais, ou entre homem e animal (Schopenhauer, 2005, p. 340).

Juntas, as consonâncias e dissonâncias expressam diretamente o perfil e a entonação musical que se pretende com a composição. Podem ser utilizados sistematicamente pelo compositor quando o intuito é causar sensações distintas ao longo do desdobramento de sua obra. Nesse aspecto, consonâncias e dissonâncias frequentemente são associadas em momentos distintos de uma mesma composição.

Em conformidade com isso, a **progressão harmônica** consiste na alternância artisticamente regulada entre dissonância e

consonância. Uma sequência de acordes meramente consonantes seria saturante, cansativa e vazia, como o *languor* produzido pela satisfação de todos os desejos. Eis por que dissonâncias têm de ser introduzidas, embora elas sejam inquietantes e façam efeito quase penoso, todavia apenas para que tornem novamente a resolver-se, com adequada preparação, em consonâncias (Schopenhauer, 2015, p. 548, grifos nossos em negrito).

O autor assume com fidelidade à sua metafísica da música – tal como será abordado de maneira mais cautelosa na seção seguinte – que essa arte necessita de ambos os fatores da harmonização para que cumpra seu efeito de modo eficaz. Uma composição cuja totalidade harmônica se baseia apenas em consonâncias constantes geraria cansaço e tédio – o que se pode brevemente associar aqui como uma vida na qual não subjaz o movimento causado pela ânsia de possuir, pelo desejo, pela Vontade –. Em contrapartida, uma música composta apenas de dissonâncias poder-se-ia considerar incompreensível para o ouvido humano, caótica – que, diga-se de passagem, precisaria ter a finalidade de repousar ou resolver em algum acorde consonante.

Por este motivo, Schopenhauer defende que a essência da música é esse vagar entre momentos consonantes e dissonantes, causando propositalmente momentos de tensões e anseios que, logo a seguir, serão resolvidos gerando as sensações de repouso e satisfação.

À música, portanto, consiste sempre numa alternância continua entre acordes mais, ou menos, inquietantes, isto é, acordes que despertam ANSEIOS, E aqueles que mais, ou menos, nos fazem repousar e satisfazem; precisamente como a vida do coração (a vontade) é uma contínua alternância entre grandes e insignificantes inquietações mediante desejo e temor, e repousos diversos que lhes correspondem (Schopenhauer, 2015, p. 547-548).

A esse modo de “resolver” o desconforto causado pelo caminho dos acordes e da espécie dos intervalos dá-se o nome de *resolução final*. Almir Chediak define esse conceito como “a resolução no último acorde de uma progressão harmônica e na maioria das vezes o acorde de resolução final é o I grau da tonalidade” (Chediak, 1986, p. 106). Com isso, lê-se: é o *primeiro componente harmônico* que propõe a resolução final dos caminhos percorridos pela progressão harmônica.

Outro recurso apontado por Schopenhauer como maneira de concatenar consonâncias e dissonâncias dentro de um campo harmônico é o retardo: uma maneira de articular os acordes que se seguem em uma composição na qual perduram por certo tempo acordes dissonantes que estimulam e causam ainda mais desconforto. Proporcional ao anseio gerado pelo retardo é a sua satisfação com a entrada do acorde consonante. Acerca desse efeito gerado pelo retardo, o autor complementa:

Trata-se de uma dissonância que adia a esperada e certa consonância final; com o que o anseio por esta é reforçado e sua entrada em cena produz tanto mais satisfação; manifestamente um análogo da intensificada satisfação volitiva produzida por retardamento (Schopenhauer, 2015, p. 547).

O retardo deixa notar o modo como a concatenação entre consonâncias e dissonâncias espelha a satisfação dos desejos humanos e a tão imediata criação de novos desejos. Diga-se de passagem: o vir-a-ser, fonte de todo desejo e raiz da plena insatisfação, se deixa perceber tanto no mundo, quanto na música.

Até o momento, sabe-se que a emissão de ondas sonoras contém *propriedades físicas* que, para a teoria musical, estruturam o modo como os sons ocorrem, quais seus aspectos quantitativos e qualitativos, e como eles são captados na audição humana em sentido determinante pelo tempo. Sabe-se, também, que as durações desses sons e as pausas entre eles compõem o *ritmo* em que são tocados. Por último, o modo de combinar sons simultâneos e provocar impressões complexas de consonâncias e dissonâncias entre os acordes e notas tocadas constitui a *harmonia*.

Todos esses elementos analisados se referem ao modo de produzir sons, estabelecer durações entre eles, e como combiná-los. No entanto, a música consiste em um caminho, uma progressão, entre sons *harmônicos* diferentes que são tocados em momentos *rítmicos* distintos. Em vista disso, a investigação do presente trabalho ainda carece de elucidar o fator que dá movimento para a música, ou seja, aquilo que lhe permite emitir sons diferentes e articular a passagem entre um e outro: trata-se da *melodia*.

2.5. Melodia: movimento e sucessão

Não dependendo apenas do *ritmo* e da *harmonia* para causar seu efeito penetrante na percepção do ouvinte, a música também necessita de um fator que lhe confira um ordenamento sucessivo entre os elementos constituintes de suas propriedades físicas.

A música não consiste apenas em combinar sons simultaneamente em um acorde, por exemplo. Essa arte deve percorrer acordes diferentes, causar estímulos distintos, *movimentar-se* entre as sonoridades. Além de combinar e ajustar a proporção dos seus elementos *harmônicos* constituintes dentro do tempo, a saber, de acordo com um *ritmo*, uma outra característica da música é conter uma sequência de notas (e não de acordes)²⁹ que podem intensificar ou inibir sensações de acordo com o que uma escala permite. Isso somente é possível por meio da *melodia*.

Retomando um dos tópicos que antecederam a presente seção, a saber, o paralelo entre a linguagem racional, das palavras, e a linguagem musical, dos elementos musicais, tem-se que a sintaxe da linguagem racional outorga lógica e ordenamento à construção das frases e do discurso, ao passo que a sintaxe musical fornece as regras para a construção da música. Nesse sentido, a sintaxe é para a língua falada o que a *melodia* é para a música.

Melodias são constituídas por frases musicais sujeitas a determinadas regras, assim como as frases da linguagem falada. Sintaxe musical é a ordenação lógica da construção do discurso musical, ou seja, da melodia (Med, 1996, p. 334).

Nota-se na passagem que a melodia consiste em frases musicais, ou seja, combinação sucessiva de notas. Aplicando uma alegoria à estrutura musical, proposta em dois eixos, vertical e horizontal, o eixo vertical representaria os elementos sonoros simultâneos (a harmonia) e o eixo horizontal representaria os elementos sucessivos (a melodia).

²⁹ Valeria a ressalva de que uma sucessão entre notas faz parte da melodia, ao passo que uma sucessão entre acordes faz parte da harmonia – tendo em vista que os acordes, por sua estrutura, são a combinação de notas de uma escala tocadas simultaneamente. Ademais, a transição sucessiva entre os acordes compreende uma *progressão harmônica* (cf. p. 105).

Melodia é uma sucessão de sons (a escala também pode ser considerada uma melodia). Representa a dimensão horizontal da música (a harmonia representa a dimensão vertical). Toda melodia se caracteriza pela variação de alturas (linhas de sons) e pela vibração de durações (ritmo) (Med, 1996, p. 333).

Para Med, a *melodia* consiste no conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva na música (1996, p. 11). Almir Chediak também parte dessa concepção, a partir da qual exprime: “Melodia é uma sucessão de sons musicais combinados” (Chediak, 1986, p. 41). Deste modo, a *melodia* é a estrutura que outorga movimento à música: é o que permite o seu deslocamento que parte de uma *harmonia* e, junto ao *ritmo*, atinge múltiplas notas que são ordenadas e combinadas desde sua *tônica*, fazendo a música fluir e, nesse aspecto, se diferenciando de outras artes, imóveis.

Diante do exposto, *melodia*, *harmonia* e *ritmo* configuram o fundamento básico da estrutura musical. Portanto, cada composição corresponde a essa estrutura formal de sua organização. Muito embora cada um desses três conceitos faça referência a um aspecto musical, eles se encontram fundamentalmente correlatos em cada obra. A fim de destacar a união entre esses três aspectos, Schopenhauer comenta:

A melodia consiste de dois elementos, um rítmico e outro harmônico: o primeiro pode ser descrito como o elemento quantitativo, o segundo como o qualitativo, já que o primeiro diz respeito à duração, o segundo à altura e gravidade dos tons (Schopenhauer, 2015, p. 543).³⁰

Fazendo referência às *propriedades físicas dos sons*, o autor sustenta que a *melodia* pressupõe um elemento quantitativo – referente à *duração* dos sons – e outro qualitativo – referente à *altura* dos sons em relação ao seu tom fundamental. “De fato, seu elemento harmônico tem como pressuposto o tom

³⁰ Diante da investigação acerca da estrutura formal da música, não se encontrou nas obras analisadas uma definição semelhante à de Schopenhauer neste sentido. Os estudos da teoria musical não apontam a melodia como constituída de duas partes, a saber, o elemento harmônico e o rítmico. Porém, ainda que esta divisão da melodia seja um produto exclusivamente schopenhaueriano, ela serve à presente pesquisa para o melhor entendimento acerca da estrutura da melodia, tal como será abordado cautelosamente mais adiante. Sim, a melodia adquire sua significação por meio da *harmonia*, que lhe confere o fundamento de determinação de sua *tônica* e, com ela, os respectivos intervalos consonantes e dissonantes. Também o *ritmo* outorga à melodia a ordem entre suas “premissas”, ou seja, dispõe quantas séries regulares de tempo devem passar até que a melodia reencontre seu repouso. Por estes dois motivos, a melodia encontra-se fundamentalmente correlata com a *harmonia* e com o *ritmo* e, nesse aspecto, a divisão schopenhaueriana pode fazer sentido.

fundamental – assim como o elemento rítmico tem o tipo de compasso” (Schopenhauer, 2015, p. 546). A *duração* encontra-se diretamente relacionada ao tempo, isto é, a organização *rítmica* por meio dos *compassos*. A *altura* está relacionada a qualidade do som ser grave ou agudo e, em vista disso, pressupõe uma notação. Portanto, a *melodia* concebida em sua plenitude solicita os elementos *rítmicos* e *harmônicos*.

Na notação musical, o primeiro pertence às linhas verticais [elemento rítmico], o segundo às horizontais [elemento harmônico]. No fundamento de ambos encontram-se puras proporções numéricas, portanto, de tempo: em um caso, a duração relativa dos tons, em outro, a rapidez relativa de suas vibrações. O elemento rítmico é o mais essencial, visto que por si mesmo e sem a harmonia consegue expor um tipo de melodia, como ocorre, por exemplo, no tambor: todavia, a melodia perfeita requer os dois elementos (Schopenhauer, 2015, p. 543).

A melodia se vale de um jogo entre os elementos rítmicos e harmônicos. Nesse sentido, “a essência da melodia consiste na DISCÓRDIA E RECONCILIAÇÃO continuamente renovada do seu elemento rítmico com o elemento harmônico” (Schopenhauer, 2015, p. 546).

Schopenhauer afirma que a essência da melodia consiste justamente na alternância entre a tensão e o repouso consequentes dessa dissociação e reencontro entre tais elementos. Caso não o faça deste modo, a música tende a provocar no ouvinte a plena monotonia e tédio. O autor complementa:

A melodia é sempre um desvio da tônica por milhares de vias tortuosas e surpreendentes, até a dissonância mais dolorosa, para ao fim reencontrar o tom fundamental, que expressa a satisfação e o repouso da Vontade, depois do qual, entretanto, nada mais pode ser feito e cuja continuação produziria uma monotonia insípida e arrastada, correspondente ao tédio (Schopenhauer, 2005, p. 413).

Ao partir do tom fundamental, a melodia promove a sua dissociação por diversos intervalos sonoros, consonantes e dissonantes. Embora a escala defina, a partir das relações aritméticas entre as vibrações sonoras, quais são os intervalos consonantes e dissonantes correspondentes, tal aferimento é feito sempre em relação à tônica de cada composição, mesmo que ela não seja tocada simultaneamente aos demais intervalos melódicos.

Mas é preciso notar que justamente nas reflexões schopenhauerianas sobre o problema específico da melodia, o conceito de dissonância sofre uma extensão importante, de modo a abranger também a relação desarmônica entre um som melódico qualquer e o tom fundamental da tonalidade em que está o trecho musical no qual esse som aparece, mesmo que o tom fundamental não soe simultaneamente a ele (Barros, 2021, p. 15).

Nesse sentido, nota-se que o *tom fundamental*, ou *primeiro componente harmônico*, que corresponde à base da harmonia, dá o significado dos demais intervalos que lhes correspondem, e serve como repouso sentimental para o ouvinte, o “lugar musical” onde há resolução e satisfação. Porém, Barros adverte que o tom fundamental não precisa, necessariamente, aparecer no trecho musical em questão. A melodia relaciona-se com este mesmo que não soe simultaneamente dela.

Nesta percepção, portanto, guia-se o ouvido musical por um ponto de referência muito bem definido, o tom fundamental que define a tonalidade em que o movimento melódico se realiza (Barros, 2021, p. 16).

No entanto, a *melodia* propõe à estrutura musical a dissociação momentânea entre esse elemento harmônico e o elemento rítmico, fazendo a composição deslocar-se do tom fundamental e atingir outros diversos graus harmônicos, consonantes e também dissonantes, escapando à satisfação e repouso por ele sustentados e, nesse caminho rítmico, provocar o mais pleno desconforto e tensão. Tudo isso em vista de, proporcionalmente ao desconforto causado, gerar o sentimento de repouso e resolução ao retornar à tônica.

O acorde inicial que estabelece a tonalidade a apresenta o tom fundamental é portanto o que instaura o estado estético-musical, e os momento em que esta tonalidade é reafirmada (com o retorno final da linha melódica ao tom fundamental) podem, portanto, ser vistos como momentos de reafirmação desse estado (Barros, 2021, p. 17).

Por esse e outros aspectos, Schopenhauer considera que a melodia:

[...] consiste num desviar-se dele através de todos os **tons da escala**, até alcançar, por desvios mais ou menos longos, um grau harmônico, a maioria das vezes a dominante ou a subdominante, que lhe proporciona um repouso imperfeito: mas então segue-se, por um caminho igualmente longo, seu retorno ao tom fundamental, com o qual entra em cena o repouso perfeito (Schopenhauer, 2015, p. 546, grifos nossos em negrito).

Embora o autor mencione exemplos de como atribuir à música sua mais completa alternância entre tensão e resolução, há uma cadência necessária entre elementos harmônicos e rítmicos a ser respeitada.

O período musical consiste de vários compassos, e também tem duas metades iguais, uma ascendente, ansiando, a maioria das vezes chegando até a dominante, e uma descendente, calmante, reencontrando o tom fundamental (Schopenhauer, 2015, p. 544).

Com efeito, a alternância entre discórdia e reconciliação deve corresponder a um bom ordenamento entre seus elementos rítmicos e harmônicos, caso contrário, esse movimento melódico não gera seu efeito. Para isso, se torna necessário articular esses dois elementos.

Ambas as coisas têm de acontecer de tal modo que tanto o alcance do mencionado grau harmônico quanto o reencontro do tom fundamental coincidam com certos pontos de tempo privilegiados do ritmo, do contrário não se obtém efeito. Portanto, assim como a sequência harmônica tonal requer certos TONS, preferencialmente a tônica, depois a dominante e assim por diante, assim também o ritmo, por sua vez, exige certos PONTOS DE TEMPO, certos compassos contados e certas partes desses compassos chamadas tempos fortes ou tempos bons, ou partes acentuadas, em oposição aos tempos ligeiros ou tempos ruins, ou partes não acentuadas (Schopenhauer, 2015, p. 546).

O ponto de partida da frase melódica e o caminho percorrido entre consonâncias e dissonâncias deve ser articulado quanto aos intervalos harmônicos que se deseja alcançar, bem como os pontos específicos de tempo no ritmo onde serão atingidos. Ademais, o reencontro com o tom fundamental deve apenas ocorrer após certo tempo cautelosamente calculado de compassos, em vista de produzir o anseio e sua posterior resolução.

Nesse sentido, para haver a dissociação entre o elemento rítmico e o harmônico, um destes deve ter sua exigência satisfeita ao mesmo tempo que o outro não o tem. Com isso, a plena satisfação (reconciliação) ocorre quando ambos encontram sua satisfação no mesmo instante. Schopenhauer afirma que essa “cadência perfeita exige um acorde de sétima que preceda a dominante porque só ao anseio mais angustiante pode seguir-se a satisfação mais profundamente sentida e o repouso total” (Schopenhauer, 2015, p. 547).

Essa tarefa solicita a adequada partição de tais elementos: uma boa articulação entre os graus a serem percorridos na sequência tonal da melodia e, do mesmo modo, um bom ordenamento desse desvio entre as partes de tempo e quantidade de compassos. Com isso, entra em cena o jogo de passagem entre a dolorosa discórdia e a mais plena satisfação.

De fato, aquele vagar da sequência tonal até alcançar um grau mais ou menos harmônico tem de encontrá-lo somente após um determinado número de compassos, e também apoiado numa BOA partição destes, com o que aquele grau se converte num certo ponto de repouso para a sequência tonal; e, do mesmo modo, o retorno da tônica tem de reencontrar um ponto de repouso após um igual número de compassos, e da mesma forma sobre uma BOA partição, fazendo com que então entre em cena a satisfação plena (Schopenhauer, 2015, p. 546).

Após a consideração do que caracteriza a melodia como tal, sua estrutura e seus elementos harmônicos e rítmicos propostos pela filosofia de Schopenhauer, viu-se que o pensador sugere a divisão da melodia em partes: o caráter melódico-sucessivo da música é dividido a partir da altura dos sons produzidos pelo seu agente, bem como da espécie de movimento entre os intervalos e notas tocadas. Schopenhauer denomina essas partes como vozes graves, intermediárias e elevadas da melodia.

O autor sustenta que, enquanto os instrumentos correspondentes às vozes *graves* de uma composição se mantêm sustentados por uma nota ou apenas por um acorde durante certo período de tempo, os instrumentos de vozes *elevadas* caminham mais livremente entre seus intervalos harmônicos. Isso porque, enquanto os elementos harmônicos garantidos pelas vozes *graves* geram fundamento para a música, os elementos de vozes *elevadas* caminham de maneira melódica com mais fluidez, e se desenvolvem a partir daqueles.

Em todas essas vozes graves e intermediárias que constituem a HARMONIA falta ainda a coesão no desenvolvimento, possuído apenas pela voz mais elevada que canta a melodia, única também a movimentar-se rápida e agilmente em modulações e escalas, enquanto as outras possuem somente um movimento mais lento, sem terem cada uma por si uma coesão persistente (Schopenhauer, 2005, p. 340).

Um exemplo assertivo disso seria o caso do baixo: o instrumento que gera o fundamento harmônico da música e que, enquanto vibra, em geral, apenas em

uma nota singular, elevam-se os demais instrumentos de cordas, de sopro e até mesmo a voz humana, todos esses caminhando pelos intervalos harmônicos da melodia por ele sustentados. Sim, o baixo também é um instrumento melódico, já que a melodia consiste na sucessão de sons e, sem isso a música seria tão somente um tocar de uma nota só. No entanto, este instrumento difere-se dos demais pelo modo como percorre a melodia.

Com efeito, o baixo possui um lugar essencial na construção da harmonia musical para que as demais vozes superiores possam fluir melodicamente entre os intervalos sonoros por ele pressupostos. Assim, as notas percorridas pelo baixo ocorrem sempre com grandes *intervalos* de distância entre si.

Do modo mais pesaroso se movimenta o contrabaixo, representante da massa mais bruta: seu ascenso e descenso ocorre apenas em grandes intervalos, em terças, quartas, quintas, jamais em UM tom, a não ser que haja transposição do baixo por duplo contraponto. Esse movimento lento também lhe é fisicamente essencial: uma escala rápida ou trinada em notas baixas não é sequer imaginável (Schopenhauer, 2005, p. 340).

Schopenhauer compreende o movimento do baixo como representante da “massa mais bruta”, isto é, a base da harmonia. Portanto, seu movimento essencial deve ocorrer apenas em intervalos correspondentes à terça, quarta, quinta, ou demais intervalos correspondentes. De acordo com o autor, não se pode fazer do baixo um instrumento melódico cujo movimento percorreria intervalos de apenas um tom ou meio tom.

De forma equivalente deve ser a distância entre os intervalos de sons tocados pelo baixo e pelos demais instrumentos elevados que cantam a melodia. Essa distância deve ser correspondente a, por exemplo, uma oitava ou intervalos maiores, sempre solicitando o som do baixo quando em menores alturas, isto é, com qualidade sonora mais grave que os demais instrumentos. Em síntese, o baixo deve permanecer sempre distante dos demais componentes melódicos da música.

Isso recebe uma confirmação extra e notável na regra fundamental da música que estabelece que o baixo deve permanecer num intervalo muito maior das vozes superiores do que estas entre si; de tal forma que não pode aproximar-se delas nunca mais do que, quando muito, de uma oitava, todavia, na maioria das vezes permanecendo mais abaixo, pelo que, então,

o acorde perfeito tem seu lugar na terceira oitava do tom fundamental (Schopenhauer, 2015, p. 537).

Portanto, essa característica do baixo sustenta seu lugar dentro da melodia. O baixo é e deve permanecer distante dos demais instrumentos. Isso porque, na filosofia da música schopenhaueriana, cada correspondente da teoria musical possui uma relação íntima com sua concepção de mundo. Os lugares outorgados ao baixo e aos demais instrumentos que “cantam a melodia” são atribuídos, respectivamente, quanto a seu papel musical de expressar a essência do mundo.

De modo sintético, diante de todo o esclarecimento pormenorizado acerca dos fundamentos da teoria musical, nesta seção secundária buscou-se responder ao questionamento: quais seriam os fenômenos específicos da arte musical – propostos desde seus conceitos técnicos – a partir dos quais poder-se-ia demonstrar a capacidade da música estar em *analogia* à estrutura metafísica de mundo? Para tanto, a história e ciência dessa arte foram utilizadas como estofo para a abordagem schopenhaueriana.

Tendo percorrido, na seção primária deste trabalho, todo o esclarecimento acerca da noção de mundo do autor e, na seção secundária, todo o fundamento teórico sobre os conceitos técnicos musicais propostos por ele propostos, a tarefa remanescente consiste em traçar um nexos entre o âmbito físico e o metafísico, elucidando a possibilidade e os motivos pelos quais se pode estabelecer essa *analogia*.

3. ANALOGIA ENTRE MÚSICA E MUNDO

Tendo esclarecido, nas seções precedentes, a concepção de mundo de Schopenhauer e termos técnicos da teoria musical que sustentam sua concepção filosófica sobre tal arte, o presente trabalho ainda carece de um nexos conceitual que reúna as duas dimensões elucidadas sobre a música, a saber, a física e a metafísica.

Viu-se que os cálculos aritméticos constituintes das relações *harmônicas*, *melódicas* e *rítmicas* determinam os sons a serem emitidos. A música consiste, de modo elementar, em uma arte de propagação sonora através de vibrações. A natureza das vibrações sonoras – ondas que percorrem um meio e se propagam no ar – encontra-se fundamentalmente calculada de modo físico. Dessa maneira, assumir uma dimensão metafísica da música consiste em extrapolar as considerações físicas a seu respeito, investigando qual a característica da música que lhe permite falar não a linguagem do *fenômeno*, mas da estrutura *raiz metafísica* do mundo. Isso implica ultrapassar o que aparenta em seu exterior, as suas relações aritméticas.

Explicar a música por meio de cálculos, exclusivamente com seus parâmetros físicos, é algo claramente possível e muito importante para a teoria musical. Afinal, sem a matematização da música, a compreensão sobre os intervalos, notas, campos harmônicos, escalas, e muitos outros elementos fundamentais para o estudo dessa arte teriam evoluído muito pouco desde a antiguidade. No entanto, há de se considerar que uma explicação desse cunho ainda esconde a essência da música em sua totalidade.

No primeiro tomo de **O Mundo Como Vontade e Representação**, a seção que aborda a metafísica do belo de Schopenhauer, especialmente na parte que concerne à música, trata com viés crítico de uma passagem leibniziana. Leibniz afirma que a música compreende um “exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta”. O objetivo remanescente deste trabalho, em contrapartida, consiste em buscar aquelas características essenciais que se escondem por detrás dessa “matematização” da música.

Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Idéia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, 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 - que decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, 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 (Schopenhauer, 2005, p. 336-337).

Caso a substância da música derivasse única e exclusivamente de suas relações matemáticas, a sensação provocada pela fruição de uma composição deveria necessariamente ser igual ou semelhante à de solucionar corretamente um cálculo aritmético. Para além desse efeito, essa arte estimula aquilo de mais íntimo da existência humana e provoca sensações de um grau mais profundo que requer algum tipo de explicação de mesma densidade. Nesse sentido, Schopenhauer sugere a paródia da passagem leibniziana com novo conteúdo: “*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* [‘Música é um exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando.’] (Schopenhauer, 2005, p. 347).

Sendo assim, essa seção terciária intenta retomar os esclarecimentos pormenorizados acerca das partes constituintes da teoria musical analisadas na seção predecessora, investigando com maior ênfase o seu respectivo estatuto metafísico a partir de Schopenhauer.

3.1. Propriedade física dos sons: o teor análogo com a materialidade

No capítulo anterior, constatou-se que a percepção da música se situa fundamentalmente condicionada pelo *tempo*, uma vez que o estímulo sensorial causado por esta arte ocorre por meio da *audição* e as percepções desta estão exclusivamente no *tempo* (Schopenhauer, 2015, p. 33).

Desta forma, o ser constituinte da música é fundamentado pela condição formal da percepção interna, sendo esta responsável por atribuir medidas de

tempo, qualidade e quantidade das vibrações sonoras provocadas. Com isso, todas as propriedades físicas dos sons se tornam condicionadas pelo tempo, ao passo que este determina o *timbre*, a *frequência*, *altura*, *intensidade* e *duração* dos sons na música e, por conseguinte, também o seu *ritmo*.

Ademais, o tempo não só é a condição formal do *ritmo* que se estabelece em uma composição, como também é determinante de toda *harmonia* e *melodia*. Isso porque a *harmonia* é a combinação de sons concomitantes, que são separados por intervalos que os distinguem quanto às suas vibrações, intervalos estes que são mensurados por Hertz, a unidade de medida das frequências de ciclos de vibrações por segundo (*tempo*). E a *melodia* é a sucessão de sons distintos, que são articulados de acordo com os intervalos da harmonia, fazendo a música percorrer caminhos sonoros, outorgando movimento para a música dentro do *tempo*.

No entanto, essa condição formal da percepção interna é estimulada através da audição, e esta possui um limite de captação. Sons em determinada altura são inaudíveis para o ser humano. Geralmente, a audição humana é capaz de captar sons que possuem entre vinte (mais grave) até dezoito mil (mais agudo) Hertz (Chediak, 1986, p. 41).

Schopenhauer traça um paralelo entre a altura das vibrações e a forma como determinante da matéria. De modo semelhante ao som, que precisa conter uma determinada frequência para ser captado pela forma da percepção interna do sujeito, também precisa a matéria conter uma certa forma para ser captada pela percepção externa.

O grave tem um limite além do qual tom algum é audível. Isso corresponde ao fato de que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade, isto é, sem exteriorização de uma força não mais explicável, na qual justamente se exprime uma Idéia, e, mais geralmente, que matéria alguma pode ser completamente destituída de volição (Schopenhauer, 2005, p. 339).

Nota-se, na passagem, que do mesmo modo como um som não pode ser propagado destituindo-se de uma vibração, também matéria alguma pode existir destituída de Vontade. Em ambos os casos, a perceptibilidade se vê condicionada a um fator anterior à percepção. De maneira análoga, a Vontade

está para a matéria (como seu grau de exteriorização) assim como a vibração está para os sons (como seu grau de altura).

A tentativa schopenhaueriana consiste em, partindo do fundamento das propriedades físicas dos sons, demonstrar a semelhança entre a materialidade e as vibrações sonoras. Essa semelhança é comparável ao argumento de que todos os entes possuem a única e mesma Vontade, manifesta em graus distintos entre eles. Se toda matéria é Vontade em um certo grau de objetividade, todo som também é vibração em um certo grau de altura. “Desse modo, assim como do tom é inseparável um certo grau de altura, da matéria é inseparável um certo grau de exteriorização da Vontade” (Schopenhauer, 2005, p. 339), isto é, a Vontade se objetiva de modo distinto entre os seres³¹ de maneira que, tal como ela subjaz a todos os seres e todo tipo de materialidade, as vibrações também são subjacentes a qualquer possibilidade sonora.

Esse argumento reflete a concepção do autor de que a música não se assemelha apenas ao modo de representar o mundo, mas ao modo como o mundo vem à representação. A tentativa de assimilar a relação matéria-Vontade com som-altura diz respeito ao objetivo schopenhaueriano de elevar a música ao patamar de espelho da raiz metafísica do mundo.

Partindo desse pressuposto, Schopenhauer também sustenta essa alegoria entre música e mundo tomando como referência a qualidade e posição correspondente a cada instrumento, a depender do grau de altura de suas vibrações. Cada ser-na-música possui papel semelhante aos desempenhados pelos seres-no-mundo correspondentes. Assim, cabe um olhar mais atento ao que o autor comenta sobre cada instrumento musical.

3.2. Instrumentos musicais: diferentes graus de objetividade

Para essa análise, torna-se importante resgatar a noção schopenhaueriana de que tanto em uma pedra, quanto em um ser humano, a Vontade subjaz igualmente; eles diferem apenas quanto a seu grau de aparição.

³¹ Cf. Capítulo 1, p. 44-46.

A diferença entre ambos, que também lhes confere modos-de-ser distintos, reside no fato de que a manifestação da Vontade é superior no homem do que na rocha. Os próprios animais possuem essa diferença entre si quanto ao nível de intelecto e consciência volitiva. Entre eles, há distintos graus de objetividade da Vontade.

A palavra *grau* desempenha um papel para dois campos de sentido na filosofia schopenhaueriana. Assim como esse termo possui referência ao *grau de objetividade* da Vontade, refere-se também aos *graus musicais* quando em relação ao seu tom fundamental. “Numa equiparação da música ao núcleo do mundo, seria de se esperar que graus de objetividade da Vontade encontrassem nela uma equivalência sonora [...]” (Barbosa, 2001, p. 133).

A tarefa dessa seção consiste em analisar essas duas ocorrências terminológicas em vista de demonstrar a relação de analogia entre música e Vontade. Aparentemente, para Schopenhauer, a utilização desse termo quanto aos seus dois campos de referência significa que a qualidade dos instrumentos musicais é análoga à qualidade dos diferentes tipos de entes existentes no mundo. Destaca-se:

No conjunto, o aparecimento da vontade no humano está para o aparecimento da vontade no animal de uma espécie mais elevada como um tom dado está para a sua quinta tocada duas ou três oitavas abaixo. Mas também nas diversas espécies de animais a diferença de intelecto, e com esta de consciência, é grande e de infinda gradação (Schopenhauer, 2015, p. 339).

Nota-se o caráter analógico do autor em sua tentativa de relacionar a presença da Vontade no animal e no ser humano com as notas oitavadas tocadas em uma composição musical. Sabe-se que ao tocar uma nota oitavada, isso significa que a mesma nota está sendo tocada, porém com a metade de sua frequência, isto é, com som mais agudo. O mesmo ocorre com uma oitava abaixo, com som mais grave.

A analogia schopenhaueriana consiste em relacionar a diferença existente entre o homem e outro animal com a diferente entre uma determinada nota e seu quinto grau derivado caso fosse-a tocada duas ou três oitavas abaixo. Em vista disso, para o autor, o homem se distingue do animal em termos de objetividade da Vontade de modo análogo como se o primeiro estivesse sendo tocado oitavas

abaixo tomando-o como referencial: “animais e plantas são a quinta e a terceira inferiores do homem, enquanto o reino inorgânico é a oitava baixa” (Schopenhauer, 2005, p. 219).

Aprofundando essa questão, é possível inferir que a qualidade dos instrumentos se relacionarem mutuamente, embora cada qual percorrendo seu espaço e natureza dentro da melodia, assemelha-se ao modo como a qualidade dos elementos naturais do mundo também se relacionam na efetividade (*Wirklichkeit*).

Porém, a imagem mais apropriada, sim, como foi ensinado no nosso terceiro livro, natural daquela gradação, é fornecida pela escala musical em todo o seu espectro, desde o tom mais grave ainda audível até o mais agudo. É o grau de consciência que determina o grau de existência de um ser. [...]. Através do grau de consciência são os seres tão diferentes como são Iguais através da vontade, na medida em que esta é o comum em todos eles (Schopenhauer, 2015, p. 339-340).

Percebe-se na passagem que, semelhantemente ao modo como um grau determina a altura de um som desde sua tônica, o grau de objetividade da Vontade determina a existência de um ser. Em ambos os casos, tanto na altura dos sons quanto na consciência dos seres, o caráter distintivo é apenas o *grau* em que se apresentam.

Se for tomado como parâmetro o baixo harmônico, cuja natureza é, em geral, percorrer caminhos melódicos lentos e pesarosos, cujas vibrações possuem alturas menores e mais graves, geralmente desprovidas de movimentos grandiosos nos tons que são tocados sucessivamente, este instrumento estaria em análogo aos seres do mundo com natureza correspondente, ou seja, seres desprovidos de movimentações livres, destituídos de consciência e que não apresentam constantes mudanças.

O baixo consiste na base da harmonia e, em vista disso, sua agilidade e flexibilidade é sempre limitada quanto aos intervalos percorridos e a velocidade na mudança entre eles. A maneira como percorre os intervalos é lenta, com regras delimitadas, e os intervalos percorridos possuem sempre distâncias maiores entre si. Também, o baixo se situa consideravelmente distante dos demais instrumentos quanto aos sons gerados e possui cordas espessas que geram um timbre mais grave. Ademais, o som provocado pelo baixo consiste em

vibrações cuja altura é consideravelmente menor que a dos outros instrumentos, geralmente oitavas ou intervalos de distância semelhantes.

O baixo contínuo é, portanto, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a massa mais bruta, sobre a qual tudo se assenta e a partir da qual tudo se eleva e desenvolve. - Ademais, no conjunto das vozes intermediárias que produzem a harmonia e se situam entre o baixo contínuo e a voz condutora que canta a melodia, reconheço a seqüência integral das Idéias nas quais a Vontade se objetiva. As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda inorgânicos, porém já se exteriorizando de diversas formas. Já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal (Schopenhauer, 2005, p. 339-340).

Schopenhauer afirma que o baixo é, na harmonia, o que corresponde aos seres inorgânicos, no mundo. Dessa forma, em ambos os casos, refere-se àquilo de mais bruto, destituído de grandes mudanças e de movimentação livre. Não obstante, o autor também exprime que, tanto o baixo quanto a natureza inorgânica, ambos servem de base e fundamento para que os elementos superiores possam se desenvolver: uma poética metáfora entre a harmonia musical e a harmonia da natureza.

Em suma, o baixo não possui natureza melódica tal como outros instrumentos. Schopenhauer adverte que a tentativa forçada de tornar o baixo um instrumento melódico seria correspondente à tentativa de trazer consciência a um ser inconsciente, ou algo semelhante. O autor menciona o exemplo: “De passagem seja dito, no sentido da nossa metafísica da música, que um tal baixo melódico obtido forçadamente por transposição poderia ser comparado a um bloco de mármore no que se impusesse a forma humana [...]” (Schopenhauer, 2015, p. 543).

Após discorrer sobre a característica intrínseca do baixo na metáfora entre a harmonia musical e a harmonia da natureza, Schopenhauer reconhece nas vozes intermediárias que se assentam a partir do baixo a devida correspondência com o reino animal, embora ainda destituído de consciência.

De maneira mais rápida, todavia sem conexão melódica e desenvolvimento significativo, movimentam-se as vozes intermediárias mais elevadas, as quais transcorrem paralelas ao mundo animal. O curso desconexo e a determinação regular das vozes intermediárias são análogos ao fato de em todo o mundo irracional, do cristal ao mais perfeito dos animais, existência

alguma ter uma consciência propriamente conexa que tornaria a sua vida um todo significativo (Schopenhauer, 2005, p. 340).

O núcleo desse paralelismo consiste no fato de que, sozinhas, as vozes intermediárias possuem maior movimentação e mudanças significativas, porém não seriam suficientes para prover, a partir de si mesmas, a completa significação da composição musical como um todo, o que é análogo ao mundo animal que carece de consciência e, portanto, ainda é incapaz de prover ao próprio ser o sentido de sua existência.

Acima do grau de objetividade da Vontade correspondente às vozes intermediárias situam-se as vozes elevadas que cantam a melodia. Schopenhauer identifica nestas a completa significação desde seu início ao seu fim. Embora ainda relacionadas e dependentes dos graus inferiores, as vozes elevadas da melodia entregam movimentação à música e, quando respeitando a adequada subordinação do canto das palavras ao restante da estrutura musical, contam a história da Vontade na música³². Schopenhauer afirma que a melodia “narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações (Schopenhauer, 2005, p. 341).

Ademais, as incontáveis possibilidades de melodias correspondem à inesgotável diversidade de possibilidades da natureza, fisionomias, indivíduos e decursos de vida, no mundo (Schopenhauer, 2005, p. 343). As vozes elevadas da melodia se assemelham à consciência do ser humano e, por isso, expressam na analogia schopenhaueriana o maior grau de objetividade da Vontade em relação aos componentes musicais inferiores.

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

³² Cf. Capítulo 2, p. 84.

somente a MELODIA tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim. Ela narra, por consequência, a história da Vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos (Schopenhauer, 2005, p. 340-341).

Valeria ressaltar que as propriedades físicas dos sons (timbre, frequência, duração, intensidade e altura) expõem os elementos mais ou menos percebidos pelo ouvinte enquanto transcorre uma determinada composição. Ademais, Schopenhauer afirma que a percepção do ouvinte será primeiramente guiada a ouvir o elemento musical que possui maior *altura* e, nesse sentido, sabe-se que os elementos de vibrações mais agudas “cantam a melodia”. Geralmente esses elementos são o canto, os instrumentos de sopro, as notas oitavadas de um piano, entre outros. Por isso a percepção auditiva tende a seguir o caminho melódico da música, ou seja, o elemento mais alto (não em relação a sua intensidade, mas sim a sua altura). Schopenhauer afirma:

Como, ademais, em consequência dessa teoria física de fundo, o elemento propriamente musical dos tons reside na proporção da rapidez de suas vibrações e não em sua força relativa, o ouvido musical sempre prefere seguir na harmonia o tom mais alto e não o mais forte: por conseguinte, mesmo no acompanhamento orquestral mais poderoso, o soprano sobressai-se e por isso adquire um direito natural na execução da melodia, no que é ao mesmo tempo apoiado pela grande flexibilidade que lhe dá a rapidez das vibrações, como se mostra nas frases figuradas: com isso o soprano se torna o representante adequado da sensibilidade elevada, que é receptiva à mais sutil impressão e por esta determinável, consequentemente, da consciência mais distinta situada no nível mais elevado da escala dos seres (Schopenhauer, 2015, p. 542).

O autor menciona o soprano, a voz de alcance mais agudo que canta a melodia, como elemento que sobressai frente aos demais e apresenta destaque. Sabe-se que a natureza desse alcance agudo é possível mediante a altura das vibrações provocadas. Mas não só é essa a característica do soprano. Essa classificação vocal também se distingue pela rapidez e flexibilidade em que percorre os caminhos melódicos, alterando ligeiramente o canto entre as tonalidades e notas.

Essas qualidades atribuem ao soprano a condição de representar a flexibilidade, agilidade e movimentação da consciência humana (intelecto e sensibilidade), na música. Do mesmo modo que o soprano se encontra situado

no nível mais elevado das vibrações constituintes de uma composição, o ser humano encontra-se situado no mais elevado nível da escala de seres do mundo. De maneira correspondente, como se viu, encontra-se o baixo no extremo oposto nível.

O seu contrário, por causas inversas, é figurado pelo baixo, pesado nos movimentos, que sobe e desce apenas em grandes intervalos, terças, quartas e quintas, e em cada um de seus passos é guiado por regras fixas, com isso ele é o representante natural do reino inorgânico, sem sentimento, sem receptividade para impressões sutis, determinável apenas conforme leis universais. O baixo inclusive nunca pode elevar-se um tom, por exemplo, da quarta para a quinta, pois isto produz a sequência defeituosa da quinta e da oitava nas vozes altas: por isso originariamente e em sua natureza própria, o baixo nunca pode executar a melodia (Schopenhauer, 2015, p. 542-543).

Diante do conteúdo exposto, percebe-se que o paralelismo traçado por Schopenhauer entre os instrumentos musicais e os seres do mundo representa diretamente os graus de objetividade da Vontade, em ambos os cenários. “Os intervalos determinados da escala tonal são paralelos aos graus determinados de objetivação da Vontade, às espécies determinadas da natureza” (Schopenhauer, 2005, p. 340).

Porquanto, a analogia schopenhaueriana entre os *graus* musicais e os *graus* de objetividade da Vontade sustenta: da mesma maneira que os *graus* menores de objetividade da Vontade se manifestam no mundo através da pedra, do reino inorgânico e de elementos inanimados, na música estes se manifestam no baixo, instrumentos de percussão, e elementos que mantêm o fundamento a partir do qual os demais se desenvolvem. Semelhantemente, o que no mundo corresponde aos *graus* mais elevados da Vontade, a saber, a consciência humana e o intelecto, na música consiste nos instrumentos mais altos e nas vozes que cantam a melodia.

3.3. Harmonia: os estados de satisfação e insatisfação.

Em conformidade com o paralelo esclarecido, a harmonia também manifesta um parentesco semelhante. No segundo capítulo, foram analisadas

com maior efetividade as primeiras menções do termo *harmonia* na história da música e sua função na estrutura musical. Essa investigação trouxe a cabo os conceitos de acordes, consonâncias e dissonâncias.

Constatou-se que a maneira de organizar os sons concomitantes pode produzir efeitos distintos ao ouvinte, bem como desempenhar papéis dentro da composição musical como um todo. De modo geral, a base da harmonia é sempre fornecida pelo *primeiro componente harmônico*, ou a *tônica*. Ela é responsável por determinar o valor de todos os graus dela referentes, bem como os respectivos intervalos que possui destes. Isso demonstra o caráter relativo dos graus e intervalos de vibração.

Com a mudança da tônica, e com ela a do valor de todos os intervalos, em consequência do que o mesmo tom figura como segunda, terça, quarta e assim por diante, notas da escala são análogas aos atores que têm de assumir ora este, ora aquele papel, enquanto a sua pessoa permanece à mesma (Schopenhauer, 2015, p. 548-549).

Embora sirva de fundamento para a harmonia, o tom fundamental não é fator exclusivo e suficiente para haver harmonia na música. A natureza da harmonia consiste em combinar sons distintos que possuam algum tipo de relação entre si – seja essa relação expressa matematicamente por números racionais, no caso da *consonância*, seja expressa por números elevados e/ou irracionais entre si, no caso da *dissonância* –. A essência da harmonia, todavia, não consiste em gerar apenas um som a partir de seu tom fundamental, mas sim em gerar combinações entre seus graus, atingindo vibrações correlatas de acordo com o *campo harmônico*. Schopenhauer assume, em sua metafísica da música, que uma composição necessita de ambos os fatores da harmonização (consonâncias e dissonâncias) para que seu efeito vigore. Se uma composição fosse munida apenas de acordes consonantes, causaria um efeito monótono e tedioso. De modo equivalente, a existência plena da discordância dos acordes dissonantes corresponderia ao caos.

Também os acordes de modos menores e maiores desempenham tarefa correspondente ao causar, respectivamente, a angústia da *quase* satisfação ou satisfação plena, acariciando o fluxo dos desejos a serviço da Vontade.

Mas é de fato assustadoramente surpreendente que haja um signo de dor que não é fisicamente doloroso, nem convencional, mas antes é ao mesmo tempo agradável e inconfundível: o modo menor. À partir disso pode-se estimar quão fundo desce a música na essência das coisas e dos seres humanos (Schopenhauer, 2015, p. 548).

Nesse sentido, pode-se dizer que os acordes menores expressam *quase* a simetria existente nos acordes maiores. Isso corresponde, analogamente, a uma pintura que *quase* expressa a perfeita representação de um rosto humano, uma poesia que *quase* mantém a perfeita métrica entre os versos, ou uma construção arquitetônica que *quase* se mantém perfeitamente vertical. Os acordes menores produzem a sensação de algo muito próximo da simetria de seu terceiro grau, como aconteceria nos acordes maiores. Por isso, causam o sentimento de algo faltante, uma satisfação *quase* alcançada e que, nesse aspecto, produz angústia. Schopenhauer atribui um destaque aos acordes menores quanto a sua possibilidade de refletir sentimentos angustiantes:

Quão maravilhoso é o efeito dos modos maior e menor! É fascinante observar como a mudança de um meio tom, a entrada em cena da terça menor em vez da maior, impõe a nós imediata e inevitavelmente um sentimento penoso, angustiante, do qual o modo maior rapidamente de novo nos liberta (Schopenhauer, 2005, p. 342-343).

Não servindo apenas como preparativo para resolução na tônica, os acordes menores também demonstram o sofrimento da existência humana; também por aí afetam o sujeito intimamente quanto a sua melancolia, falta e constante busca por satisfação de seus desejos.

Tanto no caso dos acordes de modo menor, quanto no caso dos acordes de função dominante (instável), entre os quais destaca-se o acorde de sétima dissonante, Schopenhauer afirma que, na música, existem para o ouvinte duas disposições sentimentais básicas de tensão/anseio e resolução/repouso. De maneira análoga, para o fluxo dos desejos a serviço da Vontade, também só há satisfação e insatisfação, o *eterno querer*.

Sim, em toda a música há somente dois acordes fundamentais: o acorde dissonante de sétima e a tríade harmônica, aos quais são referidos todos os demais acordes que se apresentam. Isso corresponde exatamente ao fato de que, no fundo, só há para a vontade insatisfação e satisfação, por mais variadas que sejam as figuras sob as quais estas se exponham. E assim como há

duas disposições básicas e universais de ânimo, jovialidade ou ao menos viçosidade, e aflição ou até mesmo angústia; assim também a música tem dois modos universais correspondentes àquelas disposições, o maior e o menor, e sempre tem de encontrar-se em um destes dois (Schopenhauer, 2015, p. 548).

Nesse aspecto, a música demonstra mais um diferencial em relação às demais artes. Ao passo que todas as artes são objetividade das Ideias e, em vista disso, seu conteúdo artístico expressa somente a unidade da Ideia por ele transmitido; a música, por sua vez possui apenas duas “figuras” de expressão: *insatisfação* e *satisfação*. Seriam essas as Ideias trazidas a cabo pelo conteúdo musical?

Schopenhauer não utiliza o termo “Ideia” para essas duas figuras expostas. Se o fizesse, o argumento que sustenta a elevação da música frente às demais artes perderia seu fundamento. Satisfação e insatisfação ultrapassam o campo das Ideias. Essas duas figuras mencionadas não são Ideias, mas sim a própria Vontade que se objetiva tanto na música quanto nos desejos do indivíduo, ora como insatisfação, ora como satisfação: o *querer-viver* essencial.

Semelhantemente a isso, Schopenhauer exprime que, do mesmo modo que a vida humana possui estes dois estados essenciais, a música também possui dois modos essenciais que lhes correspondem: o modo maior e o modo menor. Nesse sentido, a música é uma passagem de um modo para outro quando são combinados os sons na harmonia, de modo equivalente à vida que também é uma passagem do estado de satisfação para o de insatisfação e vice-versa. Ademais, a própria disputa entre os sons que entra em cena dentro da harmonia espelha a luta por matéria entre os fenômenos³³.

Bastante notável é ainda a seguinte analogia. Vimos também no livro precedente que, apesar da acomodação de todos os fenômenos da Vontade entre si no que diz respeito às suas espécies, o que dava justamente ocasião à consideração teleológica da natureza, permanecia entre aqueles fenômenos, tomados como indivíduos, uma disputa insuperável e isso em todos os seus graus, pelo que o mundo se torna um contínuo campo de batalha entre todos os fenômenos de uma única e mesma Vontade, com o que precisamente se torna visível a sua discórdia interna consigo mesma. Do mesmo modo, há algo na música que correspondente a isso, vale dizer, um sistema de tons perfeitamente puro e harmônico é não apenas física, mas

³³ Cf. Capítulo 1, pg. 48.

até mesmo aritmeticamente impossível. Os números mesmos, através dos quais os tons se expressam, possuem irracionalidades insolúveis. Escala alguma pode sequer ser computada, no interior da qual cada quinta se relaciona com o tom fundamental como 2 para 3, cada terça maior como 4 para 5, cada terça menor como 5 para 6 etc. (Schopenhauer, 2005, p. 348-349).

Da mesma maneira como o esforço sem ultimação da Vontade faz com que os fenômenos do mundo disputem por dominação de matéria para sua manutenção, a música demonstra uma disputa incessante entre as vibrações, consonâncias e dissonâncias que formam a harmonia. Na passagem schopenhaueriana, nota-se que, assim como não há perfeição e harmonia constante na natureza, na música também não há um sistema de tons que sejam aritmeticamente perfeito entre si. Matematicamente falando, os números e frações que fundamentam os graus musicais a partir da tônica são expressos por irracionalidades. A discórdia interna subjaz ao mundo assim como à música.

Assim como a vida, a música perfeita – onde vigorasse a constante harmonia e acordo entre seus elementos – não pode ser concebida. “Por isso toda música possível desvia-se da pureza perfeita. Ela pode apenas ocultar sua dissonância essencial pela distribuição da mesma em todos os tons, isto é, temperamento” (Schopenhauer, 2005, p. 348-349). Em conformidade com a teoria musical, a vida precisa de consonâncias e dissonâncias, acordos e desacordos.

A conexão do significado metafísico da música com este seu fundamento físico e aritmético assenta-se no fato de que aquilo que resiste a nossa APREENSÃO, o irracional ou a dissonância, torna-se imagem natural do que contraria a nossa VONTADE, e vice-versa, a consonância ou o racional, moldando-se facilmente à nossa apreensão, torna-se a imagem da satisfação da vontade (Schopenhauer, 2015, p. 541).

Em vista disso, o nexó entre os significados físico e metafísico acerca da harmonia fundamenta-se a partir dos dois estados essenciais de ânimo por ela expressos: o racional e o irracional, a consonância e a dissonância. Com efeito, a harmonia expõe o pleno significado do que corresponde à satisfação da Vontade (a consonância) e contrariedade da Vontade (dissonância).

De modo geral, as consonâncias e dissonâncias não constituem apenas o fator de harmonização da composição – isto é, quando compõem vibrações e

subvibrações tocadas simultaneamente –, como também criam um jogo de passagem da tensão ao alívio, da insatisfação à satisfação, e vice-versa, em sons que se sucedem.

Sendo assim, para saber como deslocar-se de um acorde de função estável (tônica) e percorrer caminhos instáveis (dominantes), atingindo dissonâncias pesarosas que anseiam sua posterior satisfação, deve-se saber, de antemão, quais são os respectivos graus e intervalos que desempenham tais papéis, o que é dado a partir da harmonia, ou seja, o *campo harmônico*.

Nesse aspecto, reafirma-se a função dos acordes (tônica, dominante e subdominante), dentro de um campo harmônico, quanto ao seu papel de promover estabilidade ou instabilidade, satisfação ou insatisfação, dentro da harmonia musical. Semelhante ao decurso da música que se segue alternando entre os sons combinados, por exemplo, nos acordes, também o decurso da vida transcorre de modo semelhante, hora em instantes de instabilidade (insatisfação dos desejos), hora em instantes de estabilidade (satisfação deles); que tão brevemente desloca-se novamente deste último em vista de outro objeto de desejo, gerando novamente sua insatisfação.

Sendo assim, para que a melodia possa elaborar a unidade entre a sucessão dos instantes de satisfação e insatisfação, a harmonia deve-lhe fornecer a constituição do que é, propriamente, estabilidade e instabilidade. Isso só é possível através da série harmônica, cujo papel é estabelecer a base de todos os intervalos e seus graus, consonantes e dissonantes, correspondentes.

Por fim, a forma de organizar os sons correlatos, na harmonia, gera o fundamento de combinação sonora (podendo esta ser consonante ou dissonante) que será utilizado para a sucessão entre notas, respectivamente, na melodia. Nesse caso, o movimento e a transição entre as notas sucessivas que constituem a *melodia*, demonstram um dos pontos de melhor visibilidade da analogia música-Vontade. Portanto, a metafísica da *melodia* deve ser analisada com maior ênfase.

3.4. Melodia: o espelho dos desejos humanos

Após ter-se considerado metafisicamente a harmonia como a estrutura musical que permite distinguir, a partir dos intervalos harmônicos tomados desde sua tônica, a sentimentalidade contida em cada espécie de sonoridade, a melodia entra em cena neste momento como o fator que confere sucessão entre eles. Dada a tônica da composição e com ela todos os seus intervalos relativos, apenas a melodia outorga movimento entre estes, fazendo da música um caminhar entre as possibilidades sonoras preestabelecidas pela harmonia.

Nesse sentido, ao passo que a harmonia é o elemento determinante de quais intervalos corresponderão às consonâncias e dissonâncias, quais intervalos comporão acordes menores e maiores e, junto disso, quais acordes desempenham papel estável ou instável, a melodia é o elemento que permite o transcorrer entre as múltiplas possibilidades harmônicas, gerando movimento e sucessão entre as sonoridades estáveis e instáveis tocadas em uma música.

Isso expõe uma questão que deve ser analisada de modo pormenorizado: uma espécie de melodia desprovida de uma harmonia, ou seja, que não contivesse a base harmônica entre os intervalos, não pressupusesse uma tônica, nem tampouco os graus dela relativos, seria uma melodia desprovida de significado?

A essas considerações ocasionais seja-me permitido acrescentar ainda algumas observações que concernem à analogia da música com o mundo fenomênico. Vimos no livro precedente como o grau mais elevado de objetivação da Vontade, o homem, não podia aparecer sozinho e destacado mas pressupunha os graus situados abaixo dele, e estes, por sua vez, pressupunham outros mais abaixo ainda. Da mesma forma, a música, que, como o mundo, objetiva imediatamente a Vontade, só adquire sua perfeição na harmonia completa. A voz aguda condutora da melodia precisa, para provocar toda a sua impressão, do acompanhamento de todas as outras vozes, até o baixo mais grave, que deve ser visto como a origem comum de todas. A melodia intervém até mesmo como parte integrante da harmonia, assim como esta naquela; e, assim como apenas no conjunto das vozes a música expressa o que intenta expressar, assim também a Vontade una e exterior ao tempo encontra a sua objetivação perfeita apenas na união completa de todos os graus que manifestam, em estados cada vez mais distintos, a sua essência (Schopenhauer, 2005, p. 347-348).

Destaca-se que o autor assume que a melodia necessita, para seu efeito, do acompanhamento das demais vozes superiores. Para Schopenhauer, a

relação de dependência entre a melodia e a harmonia (e vice-versa) expressa ligeiramente a mesma natureza da relação entre o homem e os demais graus de objetividade da Vontade, a ele inferiores. Do mesmo modo que, no mundo fenomênico, o ser humano não pode existir sem seres com menor grau de objetividade com os quais lute por dominação de matéria para sua manutenção, também a melodia não consegue se sustentar sem seu fundamento anterior, a harmonia. Dessa maneira, a Vontade se deixa perceber objetivada tanto nas relações entre os fenômenos, quanto na relação entre melodia e harmonia.

Esse argumento invoca novamente a questão sobre os instrumentos musicais, cuja qualidade manifesta familiaridade com os diferentes graus de objetividade da mesma Vontade. Ainda neste capítulo, abordou-se a relação de dependência que os instrumentos correspondentes às vozes intermediárias e vozes mais elevadas que cantam a melodia possuem para com o baixo, a origem comum de todas as demais vozes, instrumento que corresponde à base da harmonia e a partir do qual tudo se eleva na música. Como a natureza do baixo consiste, de modo restrito, em fornecer a base harmônica para que as demais vozes elevadas cantem a melodia a ela correlata, Schopenhauer dá um passo adiante na questão, sustentando que a melodia necessita desta espécie de fundamento anterior que lhe confira *significado* para a sucessão entre seus sons.

Tendo fornecido à *melodia* (sucessão) o significado de cada sonoridade a ser tocada a partir da *harmonia* (simultaneidade), o fluxo dos movimentos da música pode percorrer caminhos ora de tensão, ora de satisfação. Com isso, os movimentos da melodia, na música, refletem os movimentos do *querer-viver* essencial do homem, na vida.

Ora, como aquele racional e irracional nas proporções numéricas das vibrações admite inumeráveis graus, nuances, sequências e variações, através destes a música torna-se o estofado no qual todos os movimentos do coração humano, isto é, os movimentos da vontade, que em essência conduzem à satisfação e insatisfação, embora em inumeráveis graus, podem ser fielmente estampados e reproduzidos em todas as suas modificações e matizes mais sutis; O que se dá por meio da invenção da melodia (Schopenhauer, 2015, p. 541-542).

O que está em jogo, neste momento, é a capacidade de a música percorrer caminhos melódicos, alternando entre a tensão e a satisfação,

intervalos consonantes e dissonantes, espelhando a origem dos desejos humanos, a saber, a Vontade. Isso porque, como já constatado, a essência do ser humano – bem como de outros seres, da natureza e da vida – consiste no *vir-a-ser* de seus próprios desejos, que tão imediatamente lhe põe em movimento em vista de sua satisfação que, ora satisfeita, origina outro objeto de desejo. Isso faz da vida um pêndulo entre o *sofrimento* de não se ter o que se deseja e o *tédio* de conseguir o que se queria e, nesse caso, a falta do que desejar.

A essência do homem consiste em sua vontade se esforçar, ser satisfeita, e novamente se esforçar, incessantemente; sim, sua felicidade e bem estar é apenas isto: que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação é sofrimento, a ausência de novo desejo é anseio vazio, *languor*, tédio (Schopenhauer, 2005, p. 341).

A música acaricia profundamente a origem oculta dos sentimentos humanos porque espelha sua existência na melodia. Esse elemento faz a composição musical deslocar-se de seu ponto de conforto e repouso e caminhar por notas e intervalos tortos, irracionais e dissonantes, ansiando por sua posterior resolução.

A dissonância faz nascer, portanto, a necessidade de reafirmação e consolidação do estado estético, faz nascer no sujeito estético a exigência de um movimento que restaure o equilíbrio e repouso originais, ou seja, exatamente daquele movimento em que a dissonância infalivelmente há de se resolver. Ganhamos assim a possibilidade de compreender o vínculo entre dissonância e dor. Apesar de não causar nenhuma dor real, a dissonância certamente provoca algo semelhante à dor. Com a dor, a sensação causada pela dissonância tem em comum o fato de ser sentida como uma carência, como a experiência de um estado insatisfatório, de não repouso e não equilíbrio (Barros, 2021, p. 18).

Assim como a vida não permite um estado constante de pleno repouso e satisfação, o que seria análogo ao *tédio*, também a música não pode permanecer incansavelmente limitada em sua tônica.

Justamente por isso, correspondendo ao dito, a essência da melodia é um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, a terça e a dominante, mas também para cada tom, para a sétima dissonante e os intervalos extremos; contudo sempre seguido de um retorno ao tom fundamental (Schopenhauer, 2005, p. 341).

Para Schopenhauer, a concepção técnica do conceito de melodia se expressa sob dois eixos: o elemento rítmico e o harmônico. Para tanto, esse desvio essencial da melodia desde sua tônica até seus diversos graus é concebido pelo autor como *discórdia e reconciliação* entre o elemento harmônico – que propõe a base de toda significação de onde a música se assenta e os múltiplos intervalos que pode percorrer – e o rítmico – a série regular de tempo que deve transcorrer para que haja esse desvio da tônica e seu posterior reencontro com ela³⁴. “À constante DISCÓRDIA E RECONCILIAÇÃO entre os dois elementos que aqui ocorre é, metafisicamente considerada, o reflexo do nascimento de novos desejos, e em seguida a satisfação deles” (Schopenhauer, 2015, p. 547). O autor complementa:

Justamente por aí à música acaricia tão profundamente o nosso coração, pois sempre lhe espelha a satisfação perfeita de seus desejos. Considerando mais de perto, vemos que nesse processo da melodia coincidem uma condição em certa medida INTERIOR (a harmônica) e uma EXTERIOR (a rítmica) [...] (Schopenhauer, 2015, p. 547).

Ademais, a maneira como transita de uma nota a outra (elemento harmônico) e a quantidade de séries regulares de tempo ou a quantidade de batidas por minuto em que se fundamentam (elemento rítmico), fazem com que a melodia alterne de modo mais rápido ou vagaroso entre a tensão (desejo) e satisfação (repouso).

Em geral, a demora de uma composição entre o desvio de sua satisfação no tom fundamental até seu posterior reencontro após certo número de compassos é associada ao tipo de sentimentalidade por ela trazida a cabo. Não obstante, a própria duração prolongada da tônica também gera desconforto e tédio, o que poderia ser análogo à plena satisfação de um desejo que, em algum momento, deixa de ser suficiente e perde por completo sua significação.

Assim como a transição rápida do desejo para a satisfação e desta para um novo desejo constitui a felicidade e o bem-estar, também as melodias rápidas, sem grandes desvios, são alegres; já melodias lentas, entremeadas por dissonâncias dolorosas, retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, penosa. A demora do novo estímulo da vontade, o *languor*, não poderia encontrar

³⁴ Cf. Capítulo 2, p. 116.

outra expressão a não ser no tom fundamental prolongado, cujo efeito é logo insuportável: do que já se aproximam bastante as melodias monótonas, inexpressivas (Schopenhauer, 2005, p. 342).

Com efeito, nota-se que a velocidade com que a melodia satisfaz suas relações harmônicas e rítmicas assemelha-se à velocidade com que o indivíduo satisfaz seu próprio desejo a serviço da Vontade. Em razão disso, a melodia conta ao homem o pano de fundo oculto da história de sua própria vida “e ouvimos de bom grado em sua linguagem a história secreta de nossa vontade e de todas as suas agitações e esforços, com suas múltiplas demoras, entraves e tormentos, inclusive nas melodias mais melancólicas” (Schopenhauer, 2015, p. 542).

Percebe-se, diante de toda essa exposição, que a melodia mostra um dos pontos de maior visibilidade da *analogia* entre música e Vontade. A alternância, na melodia, entre consonâncias e dissonâncias, tensão e repouso, pintam diante do sujeito a obra oculta do nascimento de seus desejos e o vir-a-ser da realidade a serviço da Vontade. Portanto, em razão da profundidade com que, analogamente, a melodia diz sobre o indivíduo, Schopenhauer denominou essa revelação da raiz oculta do querer e sentir humano de *inspiração do gênio*.

A melodia expressa por todos esses caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também a sua satisfação, pelo reencontro final de um intervalo harmônico, e mais ainda do tom fundamental. A invenção da melodia, a revelação nela de todos os mistérios mais profundos do querer e sentir humanos, é a obra do gênio, cuja atuação aqui, mais do que em qualquer outra atividade, se dá longe de qualquer reflexão e intencionalidade consciente, e poderia chamar-se uma inspiração (Schopenhauer, 2005, p. 342).

CONCLUSÃO

Na seção primária deste trabalho, a concepção schopenhaueriana de mundo expôs duas dimensões de uma mesma realidade: aquela que se deixa *conhecer* por meio da Representação e sua essência, a Vontade, que permanece *oculta* e inacessível ao conhecimento, caracterizando a primeira como *ilusão*. Diante dessa concepção de mundo, constatou-se que as artes, de modo geral, promovem uma espécie distinta de conhecimento, em que o sujeito não se faz presente no instante de contemplação do objeto. Diferentemente do modo de conhecimento fenomênico, no qual opera a *Representação*, único modo que serve às ciências, esse outro modo de conhecer escapa às condições formais do Princípio de Razão – espaço, tempo e causalidade – e de sua pluralidade no *principium individuationis*. Esse modo de conhecimento *genial* faz com que haja silenciamento momentâneo da vontade individual durante a contemplação artística, libertando o sujeito do pleno sofrimento sustentado pela Vontade, mesmo que por instantes. Ao retirar as condições subjetivas do ato de conhecimento, o indivíduo fica somente a critério do conteúdo do objeto manifesto que, neste caso, são as próprias *Ideias*, em seu sentido platônico, já que o conteúdo da arte são as Ideias. Na hierarquia das artes proposta por Schopenhauer, a música mostra superioridade frente às demais. Não expressa, em seu conteúdo, as Ideias, mas a sua raiz, a saber, a própria Vontade.

Investigar os motivos desta superioridade solicitou que, na seção secundária, essa arte fosse abordada com um arcabouço de maiores aspectos sobre sua própria estrutura formal. Schopenhauer, adepto à concepção romântica da música e conhecedor da teoria musical, dá indícios da maneira como a estrutura da música se deixa assimilar à estrutura *metafísica* do mundo. Para esclarecer essa conexão, esta dissertação se ocupou de uma investigação pormenorizada sobre o lado *físico* desta arte. Dito isso, do mesmo modo que para existir mundo deve haver Vontade, para existir música deve haver vibrações sonoras. A propriedade física dos sons é a origem de toda sonoridade. Estes sons são percebidos pela audição humana e organizados de modo restrito pelo tempo, determinando: a duração dos sons e das pausas dentro de séries regulares de tempo (*ritmo*), a combinação simultânea de frequências de ondas

sonoras distintas que possuem relações consonantes ou dissonantes entre si (*harmonia*), e o modo de se movimentar sucessivamente entre as múltiplas possibilidades sonoras derivadas da harmonia (*melodia*). Esse estudo sobre a estrutura musical mostrou, desde a antiguidade, uma aproximação com a metafísica: Pitágoras, Platão e os poemas épicos foram alguns dos exemplos mencionados.

Mas toda essa investigação trouxe a cabo possíveis pontos de aproximação entre a música e a Vontade. Isso exigiu que, na seção terciária, o problema central deste trabalho fosse analisado com maior efetividade: como as propriedades físicas que entremeiam a teoria musical poderiam expressar, por *analogia*, a raiz metafísica do mundo? Ademais, de que modo uma representação efetiva sobre música daria conta de exprimir o que, por natureza, nunca poderá ser representável, a saber, essa mesma estrutura metafísica? Para tanto, fez-se necessário estabelecer o nexos entre o lado físico e seu lado metafísico correspondente, na música. Viu-se que, do mesmo modo como todo e qualquer som, para existir, necessita de uma propagação de ondas sonoras, todo e qualquer ser, para existir, necessita de um grau de objetividade da Vontade (o *vir-a-ser*) que nele se propaga, se objetiva (*vem-a-ser*), condição estrita desde a rocha até o ser humano. A diferença, na realidade, entre os *graus* de objetividade de uma única e mesma Vontade que separa seu tipo de aparição nos diferentes seres corresponde, na música, aos intervalos *harmônicos* que separam uma terça, uma quinta, ou uma oitava, por exemplo, de seu tom fundamental. Os instrumentos musicais e a classificação entre as vozes baixas, intermediárias e elevadas, demonstram essa relação, pois encontram-se sempre separados por vários intervalos, vários graus de distância acima ou abaixo, o que é análogo, no mundo, aos reinos inorgânicos e orgânicos, bem como à consciência do indivíduo, todos estes distintos e separados conforme ao seu grau de objetividade da Vontade. A *harmonia* musical fundamenta, a partir das relações aritméticas de consonâncias e dissonâncias, bem como dos modos maior e menor, os dois estados de ânimo fundamentais a serviço da Vontade, a saber, satisfação e insatisfação, desejo e tédio. E, por fim, a *melodia* é o ponto de maior constatação da similaridade música-Vontade, já que a alternância melódica entre os respectivos intervalos consonantes e dissonantes entre as notas, expressa a

inerente condição humana de plena insatisfação, o impulso vital, o *querer-viver* essencial, que faz o ser humano vagar de maneira intermitente entre o desejo por ter e o tédio de possuir.

Não obstante, toda essa análise sobre o ponto de equiparação entre a magna arte e a raiz metafísica do mundo encontra um limite.

Contudo, o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto. A música foi praticada em todos os tempos sem se poder dar uma resposta a tal indagação. Ficou-se satisfeito em compreendê-la imediatamente, renunciando-se a uma concepção abstrata dessa compreensão imediata (Schopenhauer, 2005, p. 337).

Schopenhauer assume este limite. Há algo no paralelismo traçado entre esses dois elementos que jamais poder-se-ia verificar tanto empírica quanto racionalmente. Isso se dá pelo fato de que toda análise pormenorizada acerca da teoria musical – fundamento estrutural que permite estabelecer os pontos de aproximação com a Vontade – consiste em uma representação teórica sobre o modo-de-ser da música.

Mas seria possível, a partir de uma representação, demonstrar algo que, por essência, jamais pode ser representado³⁵?

³⁵ Este trabalho não ignora as limitações conceituais próprias à consideração schopenhaueriana da música, mas seu escopo não recomendou um “desvio” pormenorizado para proceder a seu exame. Uma dessas limitações consiste no contexto romântico que influencia de modo determinante a concepção artística do autor - por exemplo, na valorização do gênio. Uma segunda limitação consiste na dubiedade de alguns conceitos mencionados pelo autor, como o uso do termo “melodia” em casos que parecem se referir à “progressão harmônica”, sucessão de “acordes” quando parecem ser “notas”, a falta da noção de “campo harmônico” ou o papel da “tônica” como ponto de partida para a melodia. Por fim, um dos relevantes problemas conceituais constatados é a independência da matéria (cf. capítulo 2, p. 73). Quanto a esse item, pode-se fazer a seguinte consideração. Evidentemente, o meio em que a música existe é o mesmo em que vigoram todas as demais artes: o âmbito sensível. É no ar que se propaga a música, sendo este o elemento que possibilita as propriedades físicas dos sons se manifestarem. Isso representaria talvez uma objeção decisiva a toda a formulação de Schopenhauer sobre música e Vontade. No entanto, quanto a este ponto, vale a recordação de que a comparação é o modo por que a filosofia tratou, em momentos cruciais, de temas metafísicos. Exemplo claro é Aristóteles, que, para esclarecer o modo como os astros, sujeitos à mobilidade, imitam o Motor Imóvel: movem-se *circularmente*. Segundo Aristóteles, o movimento circular é a mais perfeita “imitação” da imobilidade, por passar sempre pelos mesmos pontos e retornar sempre a seu começo, não tendo, assim, fim ou início (Cf. *Do Céu*, I, 2 269^a. 19-25). Assim, é um movimento próprio a entidades eternas e como que perfeitas que nos mostra a imitação mais acabada da imobilidade perfeita, e isso no âmbito físico, no elemento dito por Aristóteles etéreo. Assim também a música, para Schopenhauer, apesar de implicar o ar como meio, é a arte que imita mais perfeitamente (e aponta para) a Vontade. A investigação acerca

Quando devotava meu espírito à impressão da arte dos sons nas suas variadas formas e de novo retornava à reflexão e ao curso dos meus pensamentos, desenvolvidos no presente livro, cheguei a uma explanação sobre a sua essência íntima e sobre o tipo de relação imitativa que tem com o mundo, **pressupostas necessariamente por analogia**, que é por inteiro suficiente para mim e minha investigação, e também o será para todos os que me seguiram até aqui e concordaram com a minha visão de mundo. **No entanto, tal explanação é do tipo que nunca pode ser comprovada, pois leva em conta, e estabelece, uma relação da música, como uma representação, com algo que essencialmente nunca pode ser representação**, pretendendo assim ver na música a **cópia de um modelo que, ele mesmo, nunca pode ser representado imediatamente** (Schopenhauer, 2005, p. 337-338, grifos nossos em negrito).

Schopenhauer assume que a relação que a música possui com a Vontade é pressuposta necessariamente por *analogia*, sendo esta completamente suficiente para sua respectiva investigação. Por analogia entende-se a síntese lógica de semelhanças em relações de proporções, isto é, um raciocínio por semelhança feito entre duas premissas particulares. De modo lógico, o decurso do argumento schopenhaueriano expõe alguns elementos de possíveis semelhanças entre duas premissas distintas, a saber, a música e a Vontade. Trata-se de analisar qualitativamente a essência de uma premissa e, diante de seu devido esclarecimento, apontar similaridade com a outra; assim forma-se a respectiva *analogia* entre ambas. De modo algum esse paralelo poderia ser constatado empiricamente, já que, entre elas, apenas um de seus elementos pode vir à Representação. Nesse sentido, Schopenhauer assume na passagem anterior que uma explanação de tal natureza jamais pode ser comprovada.

Pode-se subsumir que, assim como se percebe o ímpeto cego que atua sobre todos os seres do mundo, também se percebe a raiz estrutural da música (ritmo, harmonia e melodia) que atua sobre os seus mais diversos efeitos produzidos no ouvinte. Isto é, a Vontade provoca o mundo de maneira semelhante ao modo como a estrutura musical provoca seus efeitos no gênio. Schopenhauer afirma que “podemos ver o mundo fenomênico, ou natureza, e a música, como duas expressões distintas da mesma coisa, a qual é a única intermediadora da *analogia* de ambos, e cujo conhecimento é exigido para

desse assunto intenta justificar a posição schopenhaueriana de que a música é aquilo da matéria (e dependente da matéria) que mais se aproxima do fundamento anterior da própria matéria.

reconhecer tal analogia” (Schopenhauer, 2005, p. 344, grifo nosso). A diferença intrínseca entre ambos está no fato de que, no segundo caso, a raiz aparece para a Representação e para o conhecimento ao passo que, no primeiro, permanecerá sempre oculta. Provavelmente disso tenha emergido a curiosidade schopenhaueriana de se aproximar da raiz metafísica do mundo que em nenhuma outra parte encontrou tal semelhança.

A maneira como a música consegue, formalmente, exprimir (por analogia) a estrutura metafísica do mundo faz com que ela configure uma espécie de linguagem cuja universalidade ultrapassa os conceitos. Schopenhauer destaca que a música é para os conceitos o que eles próprios são para seus particulares. Afirma, porém, que se distingue de uma representação abstrata desprovida de valor e consistência³⁶.

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 particulares. 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 contínua (Schopenhauer, 2005, p. 344).

Nesse sentido, considerando que a Vontade é algo cuja natureza nunca poderá ser dada para a Representação, a música, como um entre tantos elementos representáveis, lhe serve como a mais assertiva e possível linguagem; por este motivo, ela é considerada uma manifestação privilegiada da Vontade.

A presente exposição torna-se suficiente até deparar-se com outro questionamento, cautelosamente levantado por Barros (2021), em que se adverte que a música, como manifestação imediata da Vontade, não consiste em um fato ou elemento factual da natureza, mas, por outro lado, ela precisa antes ser elaborada/composta por um sujeito. Isso expõe outra questão elementar: considerando a música uma criação humana, como seria possível que o compositor produza uma cópia direta de algo que ele mesmo jamais poderia representar diretamente (Barros, 2021, p. 02)? Este questionamento, em

³⁶ Cf. Capítulo 1, p. 25.

meio às considerações finais da dissertação, visa apresentar limites para a hipótese e aprofundar a questão-problema do trabalho.

De fato, os estímulos da Vontade são percebidos de modo imediato internamente por toda espécie de indivíduo. Os seres conscientes, antes mesmo de sua intuição e/ou reflexão, já se tornaram agentes cegos do *querer-viver* essencial a serviço da Vontade. A audição de uma composição musical leva o ouvinte a um estado genial de pura contemplação, no qual também sofre estímulos – no entanto, os estímulos musicais distinguem-se dos corporais.

Assim como o corpo deixa intuir os estímulos da Vontade, cuja fonte se encontra profundamente oculta, também a incontável possibilidade de melodias deixa intuir a origem do impulso vital. Em termos dessa associação entre a intuição dos sentimentos do corpo e a intuição dos sentimentos da música, tem-se que o corpo apenas sente de modo imediato este impulso vital, ao passo que a música reúne o indivíduo à *origem*, indicando-lhe a história de sua própria condição, de seus próprios estímulos.

Diante do questionamento cirúrgico levantado por Barros (2021), sua devida resposta assenta-se no fato de que a música conta ao homem o pano de fundo oculto da história de sua própria vida, “pintando-lhe” diante de si a obra oculta do nascimento de seus desejos e o *vir-a-ser* da realidade a serviço da Vontade. Desta maneira, percebe-se, com evidência, que a Vontade que se objetiva na música não é tão somente a Vontade cósmica exterior ao sujeito, como *significa inteiramente seu próprio ser*.

Essa formulação primeiramente nos faz recordar que a Vontade não é algo exterior ao sujeito humano, mas está inteiramente nele – como em todas as suas manifestações particulares –, não é somente o cerne metafísico do mundo, mas também o em-si deste sujeito. Neste mundo interior que apenas nós conhecemos, e conhecemos diretamente, a Vontade se manifesta como esforços, estímulos e exteriorizações particulares que não podemos tomar como representações, mas sim como constituintes de nossa essência, de nosso em-si. Diríamos então que a música de fato representa imediatamente a Vontade, porém, não como esta é em si mesma, para além (ou aquém) de espaço e tempo – coisa evidentemente impossível e impensável – mas sim tal como se manifesta diretamente ao sujeito humano em todos os sentimentos (*Gefühle*) possíveis (Barros, 2021, p. 04).

Constata-se que a condição de possibilidade que permite à música falar a linguagem da Vontade encontra-se internamente no sujeito, como seu próprio compositor. Do mesmo modo interno e imediato que o corpo possibilita a intuição de um impulso vital essencial, anterior e despercebido, a música conta ao sujeito, com sua linguagem própria, um pouco mais sobre seu princípio metafísico.

Talvez alguém pudesse escandalizar-se com o fato de à música, que amiúde provoca tanta exaltação em nosso espírito, como se parecesse falar de outros e melhores mundos que o nosso, conforme a presente metafísica deste, em realidade apenas acaricia a Vontade de vida, na medida em que expõe a sua essência, pinta-lhe de antemão os seus êxitos e ao fim expressa à sua satisfação e o seu contentamento (Schopenhauer, 2015, p. 549).

Poeticamente, o autor comenta que a música pinta diante do homem sua condição essencial, matriz de seu *querer-viver*. Nota-se o caráter proposital desta referida figura de linguagem, ao passo que o verbo do enunciado é de caráter puramente artístico e, em parte alguma, de caráter epistêmico ou racional. Apenas a música, dentro do seu modo de proceder, pode expor ao sujeito tamanha profundidade em seu conteúdo.

Por esse motivo, Schopenhauer sustenta que uma explicação bem sucedida, cujo fundamento e investigação dispusesse do devido rigor e detalhe conceitual, sobre a música, forneceria uma respectiva explicação, de sucesso, fundamento e rigor correspondentes, sobre a essência do mundo e, notadamente, sobre a essência de *si mesmo*.

Se em toda essa exposição da música esforcei-me por tornar claro que ela, numa linguagem altamente universal, num estofo único, a saber, simples tons, expressa com grande precisão e verdade a essência íntima, o Em-si do mundo, o qual, segundo sua exteriorização mais distinta, pensamos sob o conceito de Vontade; se, ademais, conforme minha visão e intento, a filosofia nada é senão a correta e plena repetição e expressão da essência do mundo em conceitos os mais universais, pois somente nestes é possível um panorama amplo e aplicável de toda aquela essência; então, ia dizer, quem me seguiu e penetrou no meu modo de pensar, não achará paradoxal se disser, supondo-se que tenhamos sucesso em dar uma explicação perfeitamente correta, exata e detalhada da música, portanto uma repetição exaustiva em conceitos daquilo que ela exprime, que isso seria de imediato uma suficiente repetição e explanação do mundo em conceitos, ou algo inteiramente

equivalente, portanto seria a **verdadeira filosofia** (Schopenhauer, 2005, p. 346-347, grifo nosso em negrito).

Portanto, verifica-se a hipótese tomada desde o início do presente trabalho em que uma correta representação conceitual/formal sobre a música seria a mais aproximada investigação, apresentada por analogia e de mesma natureza, sobre a Vontade. “A busca pelo sentido é, portanto, uma busca humana, uma busca ‘melódica’. [...] No fundo, o esforço de Schopenhauer é o de mostrar como nos sons reconhecemos o mundo, tal como o exposto por ele” (Silva, 2010, p. 136). Por esse motivo, Schopenhauer sustenta que uma filosofia da música seria a mais aproximada filosofia sobre a essência, sendo por ele chamada de *verdadeira filosofia*.

Por fim, considerando que a associação música-Vontade é fundamentada em uma representação teórica sobre a estrutura formal da música, tornando toda essa investigação passível de exposição apenas por *analogia*, já que a Vontade mesma jamais pode ser representada, e que a música é um produto humano capaz de contar à ele a matriz de seu próprio querer-viver essencial, conclui-se que a música oferece resposta ao questionamento geral deste trabalho sob formato de *metalinguagem* da Vontade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes primárias

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação, 1º tomo**. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação, 2º tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo**. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

CHEDIAK, A. **Harmonia & Improvisação**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1986.

CORRÊA, P. da C. **Harmonia mito e música na Grécia antiga**. São Paulo: Humanitas, USP, 2008.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Tradução: Ana Luísa Faria. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

MED, B. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

2. Fontes secundárias

ADORNO, T. **Introdução à sociologia da música**. Tradução: Fernando Barros. São Paulo: UNESP, 2009.

AKTAŞ, A. O. "Schopenhauer's philosophy of music and the possibility of self-transformation through aesthetic understanding of the world". Tese. Ankara (Turquia): The graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, 2013.

ARISTÓTELES. **Do Céu**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

ARISTÓTELES. On the heavens. Tradução: J. L. Stocks. In: HUTCHINS, R. M. **Great books of the western world**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, v. 8, p. 359-405, 1952.

BARBOSA, J. **A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas, USP, 2001.

BARROS, M. B. “A dor estética”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas: estudos sobre Schopenhauer**, v. 12, Ed. especial: Schopenhauer e o pensamento universal, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/67876>. Acesso em: 27 de set. de 2024.

BARROS, R. de A. P. de. “O que significa infinitude formal? Uma consideração das virtuosidades da concepção de música em Schopenhauer”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, v. 6, n. 2, p. 16-29, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33789>. Acesso em: 10 de set. de 2024.

BARROS, M. B. “A casca em si: Sobre a relação entre a filosofia da música de Schopenhauer e o pensamento musical romântico”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, v. 6, n. 2, p. 30-53, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33790>. Acesso em: 11 de out. de 2024.

DEBATIN, G. “Vontade de tragédia, tragédia da música: Controvérsias entre o jovem Nietzsche e Schopenhauer”. São Paulo: Scielo, **Cadernos Nietzsche**, v. 40, n. 2, p. 124-145, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/dBFL5pQCGNPbhFqHfn79gRw/?lang=pt#>. Acesso em: 20 de out. de 2024.

DOMICIANO, D. **A concepção schopenhaueriana da música**. 2011, 25 p. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2011.

FONSECA, E. R. da. “Afirmar e querer negar: os limites da negação da vontade na obra madura de Schopenhauer”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, v. 8, n. 1, p. 47-70, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33701>. Acesso em: 10 de set. de 2024.

FREZZATTI JR, W. A. A psicologia de Nietzsche: afirmação e negação da vida como sintomas de saúde e doença. In: SOUZA, E. C. de; CRAIA, E. C. P.

Ressonâncias filosóficas: entre o pensamento e a ação. Cascavel: EDUNIOESTE, p. 65-82, 2006b.

HANNAN, B. **The riddle of the world: a reconsideration of Schopenhauer's Philosophy.** Oxford (USA): Oxford University Press, 2009.

KANT, I. **Crítica da razão pura.** Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MENEGASSO, A. A.; DE ALMEIDA, R. M. “A música na filosofia de Schopenhauer”. Curitiba: FASBAM, **Helleniká - Revista Cultural**, v. 3, n. 3, p. 39–60, 2021. Disponível em: <https://fasbam.edu.br/pesquisa/periodicos/index.php/hellenika/article/view/314>. Acesso em: 15 de mai. de 2025.

MENIN, A. **L'analogia tra mondo e musica nel pensiero di Arthur Schopenhauer.** 1ª ed. Toledo: Editora Vivens, 2016.

MOREIRA, F. de Sá. **Schopenhauer e Nietzsche: um confronto filosófico sobre quem nós somos.** São Paulo; Curitiba: Humanitas, 2019.

NIETZSCHE, F. W. **O caso Wagner.** Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

OLIVEIRA, A. E. M. de. “A importância da música na filosofia de Arthur Schopenhauer”. São João del-Rei: **Metanoia**, UFSJ, 2003.

PLATÃO. **A República.** Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PIANA, G. **A Filosofia da Música.** Tradução: Antonio Angonese: São Paulo: EDUSC, 2001.

RACHID, R. J. R. “Sobre o conceito platônico de tometaxy: teoria da percepção e experiência cultural”. Brasília, **Revista Archai**, v. 33, Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/archai/a/h73c9R5jthPrmrtxZch3Kyp/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 18 de mai. de 2025.

RODRIGUES, A. **Descomplicando a música**. Apostila. s/d. Disponível em: <https://www.descomplicandoamusica.com/>. Acesso em: 10 de jan. de 2025.

SAFRANSKI, R. **Nietzsche: Biografia de uma tragédia**. Tradução: L. Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCHOPENHAUER, A. **Parerga y paralipómena I**. Tradução, introdução e notas: Pilar López de Santa Maria. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SCHOPENHAUER, A. **Parerga y paralipómena II**. Tradução, introdução e notas: Pilar López de Santa Maria. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SCHOPENHAUER, A. **Pensamiento, palabras y la música**. Tradução: Dionísio Garzón. Madrid: Editora EDAF S.A, 1998.

SCHOPENHAUER, A. **Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente: uma dissertação filosófica**. Tradução e prefácio: Oswaldo Giacoia Junior, Gabriel Valladão Silva. São Paulo: Editora Unicamp, 2020.

SILVA, L. C. da. “Ilustrações para uma metafísica da música a partir de Schopenhauer”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas**: estudos sobre Schopenhauer, v. 1, n. 1, p. 123-137, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/34142>. Acesso em: 24 de jul. de 2024.

SILVA, L. C. da. “No espírito da música: para uma tese acerca da síntese trágica em Schopenhauer e Wagner”. Santa Catarina: UFSM, **Revista Voluntas**: estudos sobre Schopenhauer, Vol. 3, n. 1 e 2, p. 211-223, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/34027>. Acesso em: 02 de set. de 2024.

ZÖLLER, G. “A música como vontade e representação”. São Paulo: USP, **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 16, p. 55-80, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/fview/64820>. Acesso em: 17 de out. de 2024.

WAGNER, R. **Beethoven**. L& PM: Porto Alegre, 1987.