

A METAFÍSICA DA MÚSICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

ARTHUR SCHOPENHAUER'S *METAPHYSICS OF MUSIC*

Henry Burnett*

RESUMO – *O mundo como vontade e representação*, de A. Schopenhauer, constitui uma das principais fontes da primeira fase produtiva da obra de F. Nietzsche. O artigo resalta os principais pontos da *metafísica da música* desenvolvida no terceiro capítulo da obra de Schopenhauer e indica as suas influências determinantes sobre o jovem Nietzsche.

PALAVRAS-CHAVE – Arthur Schopenhauer. Friedrich Nietzsche. Metafísica da música.

ABSTRACT – *The World as Will and Representation*, by A. Schopenhauer, constitutes one of the main sources of the first productive stage of Nietzsche's work. This article highlights the main points of metaphysics of music developed in the third chapter of Schopenhauer's work and indicates their determinants influences on the young Nietzsche.

KEYWORDS – Arthur Schopenhauer. Friedrich Nietzsche. Metaphysics of music.

1 O mundo como vontade e representação

A história que conta ter Nietzsche encontrado *O mundo como vontade e representação* (doravante MVR) de Schopenhauer em uma velha livraria e tê-lo tomado nas mãos para folhear é bem conhecida. Segundo depoimento de Curt Paul Janz essas foram suas palavras para descrever o

* Professor do departamento de filosofia da EFLCH/Unifesp. Pesquisador do CNPq nível 2. Unifesp – Campus Guarulhos, Estrada do Caminho Velho 333, Guarulhos, SP, 07252-312. <henry.burnett@unifesp.br>.

instante: “Não sei que demônio me sussurrou: ‘leve este livro para casa’”¹. Tirante a possível alegoria, Nietzsche acabara de adquirir uma de suas maiores fontes, responsável por grande parte dos temas desenvolvidos em seus primeiros escritos e um aparato sempre à mão durante toda a sua primeira fase produtiva, das *Conferências*² até as *Considerações extemporâneas*. O seu depoimento mais extenso sobre a ocasião é carregado de imagens:

Ocorreu, de qualquer forma, contra meu costume usual de não precipitar-me na compra de livros. Uma vez em casa me recolhi com o tesouro recém adquirido em um canto do sofá e comecei a deixar que aquele gênio energético e sombrio influísse sobre mim. Toda linha gritava renúncia, negação, resignação; tinha diante de mim um espelho no qual podia contemplar o mundo, a vida e meu próprio ânimo com uma grandeza deprimente. Um espelho a partir do qual o olho solar da arte me olhava com a sua absoluta falta de interesse. Vi enfermidade e cura; desterro e refúgio; inferno e paraíso. A necessidade de autoconhecimento, inclusive de autodomesticação, se apoderou de mim com força indomável; testemunhas daquela mutação profunda são hoje, todavia, para mim, as páginas desassossegadas e melancólicas do diário que carreguei naquelas datas, com suas autoacusações inúteis e sua desesperada busca de salvação e reconformação de um inteiro núcleo humano. Na medida em que procedi a submeter todos os meus riscos e todas as minhas aspirações ao tribunal de um sombrio autodesprezo, meu semblante estava cheio de amargura, possuído de um ódio injusto e desenfreado contra mim mesmo. Nem sequer renunciei às mortificações corporais. Obriguei-me, com efeito, durante quatorze dias seguidos a deitar-me às duas da noite e a levantar exatamente às seis da manhã. Uma excitação nervosa muito singular se apoderou assim de mim, e quem sabe até que grau de loucura não havia chegado de não poder operar, frente aquele meu estado de ânimo, os atrativos da vida, as sereias da vaidade e o imperativo de voltar aos meus estudos regulares³.

¹ JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche*. Biographie. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1978; versão espanhola de Jacobo Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 1981, Vol. 1, p. 157-158. Janz, o mais recorrido biógrafo de Nietzsche, foi um especialista em sua música, exemplo é a passagem que transcrevo, que diz respeito diretamente à recepção de Schopenhauer nos escritos da primeira fase (p. 158): “O desprezo pelos homens, o evangelho da negação e da renúncia, que predica Schopenhauer, unido a esse outro evangelho da redenção por uma arte ‘livre de todo interesse’, cuja forma mais pura cifra Schopenhauer precisamente na música, nessa música que Nietzsche tanto amava, tinha que encontrar nele [Nietzsche] um eco poderoso”.

² Textos preparatórios à obra *O nascimento da tragédia*, as *Conferências* foram lidas na Basiléia. São elas: *O drama musical grego* (pronunciada em 18 de janeiro de 1870 e publicada em 1926, em uma edição limitada, como presente anual para os amigos do Arquivo Nietzsche), *Sócrates e a tragédia* (em 1 de fevereiro de 1870, publicada em 1927 nas mesmas condições) e *A visão dionisíaca do mundo* (publicada em 1928, como terceiro presente).

³ Citado por JANZ, op. cit., Vol. 1, p. 158.

Se os seus primeiros escritos têm uma acentuada preocupação estética, se deste ponto emanam outros temas, isso se deve em grande parte ao contato com esta obra, com ênfase na “metafísica da música” desenvolvida no Livro III. Schopenhauer concebera a arte então como uma via de salvação, como uma liberação da servidão do querer-viver⁴. Outro comentário de Janz trata precisamente dessa apropriação das concepções de Schopenhauer no período de produção da década de 1860-1870.

Nietzsche se apropriou, com a inteira paixão de sua natureza, do pessimismo de Schopenhauer, o qual veio, em seu primeiro encontro com ele, a resumir a revelação filosófica do conteúdo trágico da vida, um conteúdo cuja potência maquinal foi revelando-se cada vez mais e cada vez mais intensamente com os meios e pela via da arte, e no coração mesmo de uma tradição, a da tragédia grega, com a qual, por seu trabalho científico estava em estreito contato⁵.

No Livro III do MVR, Schopenhauer irá desenvolver o núcleo de sua teoria estética. Lendo-o não é difícil perceber o que moveu o encantamento e também as primeiras críticas de Nietzsche⁶. Destacarei os elementos que me parecem inseparáveis no conjunto das fontes daquele período. No §36, Schopenhauer trata da ideia de *gênio*. Faça dele o ponto de partida.

2 O gênio⁷

A noção de *gênio* pode ser interpretada como o resultado de um tipo de “hierarquia dos espíritos”, que, ademais ter sido desenvolvida no

⁴ Cf. BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades*: Schopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁵ Cf. JANZ, op. cit., p. 160-161.

⁶ Ainda que Nietzsche tenha sido influenciado pela leitura de suas obras e de ser possível perceber um uso recorrente da sua terminologia, pode-se também assegurar que, desde o primeiro momento, Nietzsche estará tomando distância – de uma forma ou de outra – das suas concepções. Para Michel Haar, Nietzsche depositava grande confiança na figura do *homem* Schopenhauer, entretanto, não referendava de forma irrestrita o seu *sistema*. Ao contrário, Nietzsche teria sido um crítico loquaz desde o início e as suas posições dúbias não resultavam, por isso, ambíguas. Haar trata dessa recepção em Nietzsche et la métaphysique [“La rupture initiale avec Schopenhauer”]. Paris: Gallimard, 1993, p. 66, onde afirma: “[Schopenhauer] S’élevant au-dessus de ses vertus et de ses vices, il s’éduqua lui-même contre son époque, seul, sans la moindre concession ni à la philosophie régnante ni aux pouvoirs établis surtout à l’université! Tout le respect va au philosophe, à sa liberté, à son courage, à sa force de caractère”. Também Par-delà le nihilisme [“La critique nietzschéenne de Schopenhauer”]. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

⁷ Pode-se recuar, pelo menos, até Kant, passando pelo romantismo, para chegar-se em Schopenhauer e a sua ideia do gênio. A *Crítica da faculdade do juízo* é dedicada à estética e à filosofia da arte. Para Kant, somente a natureza possibilita um juízo estético puro, na medida em que toda arte carece de seu “modelo” para gerar as suas imagens.

Livro III do MVR, seria retomada e ampliada por Schopenhauer no seu *Parerga und paralipomena*⁸. Schopenhauer, nessa obra tardia, isola o homem nos seguintes níveis: o selvagem, que estaria preso a uma vida animal; o proletário, ligado às necessidades diárias; o comerciante, preso e ocupado com especulações com vistas à sua preservação por longo prazo; o cientista, um tanto mais livre, estudaria o passado inteiro e o curso durável do universo e, por fim, o filósofo e o artista, os únicos a permanecerem assombrados diante da própria existência⁹.

No MVR, Schopenhauer opera com uma dualidade: a ciência e a arte. A primeira é pragmática, lida com a dedução dos acontecimentos segundo a lei da motivação, lei que determina a Vontade fenomênica, quando ela está iluminada pelo conhecimento (§ 36, p. 17)¹⁰; dela são deduzidas a história, a matemática e as ciências de um modo geral, todas operando em conformidade com o princípio de razão em suas diversas configurações; o seu objeto é sempre apenas o fenômeno, as suas leis, a sua conexão e as relações que daí resultam (§ 36, p. 17). Mas, um conhecimento que não fosse filtrado pelo princípio de razão, que fosse liberto de toda mudança, uma verdade igual para todos os tempos, que pudesse reproduzir as ideias eternas por meio da contemplação pura¹¹, esse era o conhecimento por excelência para Schopenhauer: a arte, a obra do *gênio*¹².

Qualquer arte que se afaste demasiado da aparência da natureza não é mais arte. O artista que a natureza escolhe para exprimir-se por seu intermédio é o *gênio*: “o gênio é a disposição inata do espírito pela qual a natureza dá regras à arte” (§ 46). O *gênio* não sabe de onde lhe vem as ideias, havendo portanto uma inconsciência no seu fazer artístico, “eles próprios não podem conceber a regra pela qual eles devem realizar seu produto” (§ 46). A arte é, portanto, um produto da natureza. Kant não pode ser tratado como um romântico, já que esta natureza não é exterior, mas a “natureza do sujeito”, o jogo harmonioso da imaginação e do entendimento: “o gênio consiste exatamente nesta feliz combinação, que ciência alguma pode ensinar e que labor algum permite adquirir” (§ 49). Citado por HAAR, M. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das artes. Rio de Janeiro: Difel, 2000, p. 37-38.

⁸ Coletânea de ensaios, publicada em 1851, que retoma temas de *O mundo como vontade e representação*, como ética, religião e ciências naturais.

⁹ Cf. BRUM, op. cit., p. 95.

¹⁰ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. Cito pela tradução de Wolfgang Leo Maar, *O mundo como vontade e representação*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

¹¹ É preciso esclarecer que, sempre que Schopenhauer fala de *ideias*, ele as está tomando em seu sentido platônico, como essência do mundo: “(...) os objetos verdadeiros quase sempre são apenas exemplares bem lacunosos da ideia que neles se apresenta”.

¹² A estética musical de Schopenhauer pode ser ancorada com total propriedade nos escritores do primeiro romantismo, e isso fica nítido já nas primeiras passagens do § 36. Um bom exemplo encontra-se no papel da *fantasia* na constituição do *gênio*: “A fantasia foi reconhecida como um integrante substancial da genialidade, tendo mesmo com ela por vezes sido identificada (...)” (§ 36, p. 18). Em um dos escritores românticos

De imediato, há que se notar a hierarquização das artes proposta aqui para essa reprodução das ideias eternas. Dependendo da matéria utilizada, poder-se-ia dividi-las em: arquitetura, escultura, pintura, poesia lírica, poesia trágica e, finalmente, pela música¹³. Mas, o que parece ser essencial, por enquanto, é a ideia de permanente incompletude da ciência, como se a cada descoberta fosse preciso ir sempre mais longe, não existindo satisfação possível; a arte, por seu termo, estaria no oposto: cada parte torna-se importante e passa a representar o todo, o equivalente dessa pluralidade infinita que enche o tempo e o espaço. A sua origem é o conhecimento das ideias, o seu objetivo único é comunicar esse conhecimento (§ 36, p. 17). É a obra de arte do *gênio* que materializa esse conhecimento.

A definição clássica de Schopenhauer, de que a arte é a contemplação das coisas independente do princípio de razão, é, portanto, a antítese do conhecimento científico: “O que se dá conforme o princípio de razão é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio é o procedimento genial, único válido e útil na arte” (§ 36, p. 17-18). Gostaria de mencionar um dado curioso: Schopenhauer identifica o discurso científico com Aristóteles e o artístico com Platão¹⁴.

Mas, o que Schopenhauer está assegurando é que a genialidade é tão somente a objetividade mais perfeita, ou seja, a orientação objetiva

onde o desenvolvimento de uma estética musical é mais nítida, W. H. Wackenhoder, lê-se: “Nenhuma outra arte [trata-se da música] consegue fundir de modo tão enigmático estas qualidades da profundidade, da força sensível e do significado obscuro e *fantástico* (...). Mas, quem consegue contar e nomear todas as *fantasias* etéreas, desencadeadas na nossa imaginação pelos sons, como sombras cambiantes?” [grifos meus]. Extraído do texto “A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea”, in: WACKENHODER, W. H. und TIECK, Ludwig. Phantasien über die Kunst. Hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam, 1973. Trad. portuguesa editada sob o título “Música e literatura no romantismo alemão”, org., introdução e notas Rita Iriarte. Lisboa: Editora Apaginastantas, 1987 (trata-se de uma seleção de textos da obra original).

¹³ Na introdução do volume de Schopenhauer da coleção Os Pensadores supracitada, sob consultoria de Rubens Rodrigues Torres Filho, lê-se: “Em Schopenhauer, pela primeira vez na história da filosofia, a música ocupa o primeiro lugar entre todas as artes” (p. xiii).

¹⁴ Remeto aqui ao ensaio de GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do Conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamim”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 84: “Contra seu mestre Platão, Aristóteles reabilita a mimesis [o discurso estético], na *Poética*, como forma humana privilegiada de aprendizado (*μανθάνειν*). Operando um deslocamento das questões que, várias vezes, foi comparado à revolução kantiana, Aristóteles não pergunta o que deve ser representado/imitado, mas como se imita. Pergunta pela capacidade mimética do homem, pelo *mimēsthai* no qual se enraíza a *poietiké*, entendida como criação de uma obra artística”.

do espírito, em oposição à subjetiva, dirigida à própria pessoa, isto é, à Vontade (§ 36, p. 18). Em Schopenhauer, a genialidade só pode ser manifesta se nela converge uma soma de poder cognitivo que exceda o que seria necessário para o serviço da vontade individual, é essa plethora de poder que permite constituir um objeto liberto de Vontade, um “espelho luminoso da essência do mundo” (§ 36, p. 18). O *gênio* é, ele mesmo, um ser raro, o único que pode ascender às ideias eternas, elas são o seu objeto, “as formas essenciais permanentes do mundo e de todos os seus fenômenos” (§ 36, p. 18). O homem vulgar, em oposição ao *gênio*, é aquele que a natureza produz industrialmente, sem que possa nunca alçar-se à contemplação pura das coisas; o seu recurso predileto é a ancoragem no conceito; quando uma coisa se lhe oferece, ele imediatamente a circunscreve no interior do conceito, assim não precisa mais interessar-se por ela. Falta-lhe, portanto, o que o *gênio* possui de sobra, a imaginação. O seu instrumento principal, a imaginação, alarga a sua visão, estendendo-a para além dos objetos. Trata-se de uma distinção bem nítida: para o homem vulgar, a faculdade de conhecer é a lanterna que ilumina o seu caminho, para o *gênio*, é o sol que revela o mundo (§ 36, p. 20).

Segue-se daí uma distinção que, de formas variadas, remete à crítica elaborada por Nietzsche e que tinha por alvo principal, aparentemente, o mesmo homem comum, moderno e inexpressivo produto do final do século 19. Haveria uma distinção natural entre eles: ao se olhar para um *gênio*, ver-se-ia imediatamente o seu olhar firme e vivo, marca da intuição e da contemplação; no olhar dos demais, a insignificância, oposto da curiosidade e da investigação. Na cabeça de um *gênio*, a preponderância do conhecimento sobre a Vontade seria nítida demais, Schopenhauer fala mesmo em um conhecimento puro. Nos demais, é a Vontade que predomina, e quando o conhecimento se exerce é através de um impulso dela. Como veremos adiante, a arte para Schopenhauer não corresponde a um momento derradeiro, a uma liberdade absoluta do homem, mas apenas a um estágio transitório. O homem de *gênio* encontra-se ativo no momento em que a extrema tensão do espírito abranda por vezes e reproduz-se em longos intervalos. Aí, esses *gênios* encontram-se em uma situação semelhante à dos homens vulgares, por isso a sua criação é considerada inspiração, sobre-humana, o que diferiria do indivíduo que só toma posse dessa condição periodicamente (§ 36, p. 20). Isso remete vivamente às relações de Schopenhauer com o romantismo¹⁵.

¹⁵ Sobre isso, transcrevo o comentário do Prof. Benedito Nunes, que considerava a metafísica da música desenvolvida na obra de Schopenhauer um tipo de elevação do fazer e do ouvir música, quando passariam à condição de uma atividade filosófica.

Essa impossibilidade do homem de *gênio* em aproximar-se do princípio de razão resulta, inicialmente, de sua repulsa pela matemática, expressão mais acabada desse princípio, completamente avessa à intuição. Essa seria a distinção mais bem elaborada do que acontecia nas escolas da Alemanha, onde as “frivolidades” de Newton eram estudadas com soberania nas escolas, em detrimento da teoria das cores de Goethe; Schopenhauer chega a mencionar que um dia ver-se-á o quanto vale a inteligência dos humanos em geral e dos *alemães em particular*.

Por fim, o conhecimento intuitivo, em cuja área se localiza sobretudo a ideia, é diretamente oposto ao conhecimento racional, ou abstrato, orientado pelo princípio de razão do conhecimento. Também raramente se encontra genialidade aliada ao predomínio de racionalidade, pelo contrário, indivíduos geniais são dominados frequentemente por afecções violentas e paixões irracionais (§ 36, p. 21).

Não se trata para Schopenhauer de uma fraqueza da razão, mas de uma capacidade arrebatadora da genialidade: “Que a genialidade e a loucura possuem um lado pelo qual se encontram, e até se confundem, já foi observado com frequência, e mesmo o entusiasmo artístico já foi denominado uma espécie de loucura (...)” (§ 36, p. 21-22).

Para exemplificar a aproximação, Schopenhauer recorre a célebres figuras: de Horácio a Goethe, indica as biografias de Rousseau, Byron, Alfieri, menciona as suas visitas pessoais a casas de internação, onde

Pode-se pensar nisso justamente como o principal diferencial da estética musical schopenhaueriana em relação à posição desse tema no movimento romântico: “(...) Pela música, que determina a paragem da atividade intelectual, desvendamos intuitivamente, para além do nosso Eu, e em atitude estática, a vontade do inconsciente que constitui a substância universal. Eis a concepção típica do romantismo. O conhecimento absoluto, denegado à filosofia, chega, agora, por intermédio do efeito liberador da contemplação artística. E somente o poder da música seria capaz de, através do êxtase, fundir o sujeito com o objeto. Abstraindo-se esse ideal romântico, que esquecia tudo quanto a música tem de convencional, para considerá-la uma espécie de fluxo cósmico, Schopenhauer abriu caminho à moderna fenomenologia da percepção da obra musical. Entre o plano metafísico, que ele divisava imediatamente, e aquele sensorial, do belo jogo das sensações, em que se deteve Kant, a percepção de uma obra musical, suscetível de aprofundamento, descerramos escalas intermediárias: numa primeira, estariam justamente as sensações e o prazer afeitos à ordem tonal; numa segunda, as diferenças formais, como o motivo, o tema, a frase, as estruturas maiores, que o ouvinte só pode alcançar através daquela; numa terceira, as relações de medida, a lógica da composição propriamente dita; e finalmente, a quarta, que seria a ressonância última da música, seja a presentificação dos sentimentos em seu fluxo, dos valores dramáticos da existência neles envolvidos, seja a própria intuição da realidade que Schopenhauer destacou, intuição que daria ao ato de fazer e de ouvir música a dignidade de um exercício filosófico”. Cf. NUNES, Benedito. “A música na literatura e no pensamento modernos”, *Revista da Universidade Federal do Paraná*, 5 (1975), p. 62.

diz ter encontrado “sujeitos de um incontestável valor”; simples e óbvio – mas jamais desprezível – é que o número de alienados/loucos é diretamente proporcional ao número de *gênios*, e que esses, sempre que aparecem, são considerados como fatos excepcionais no seio da natureza. Pensemos agora, a título de ilustração, como seria pouco notado se trocássemos a assinatura de Schopenhauer colocando a de Nietzsche sob esta passagem, que quer ser um atestado da tese defendida acima.

Para nos convenceremos deste fator, basta tomar os *gênios* verdadeiramente grandes produzidos pela totalidade da Europa culta durante toda a época antiga e moderna, incluindo porém unicamente os que produziram obras de valor permanente para a humanidade – contá-los e compará-los em número aos 250 milhões que habitam a Europa, renovando-se a cada 30 anos (§ 36, p. 22).

Temos então uma primeira conclusão: o conhecimento intuitivo – do qual o *gênio* faz uso – é diametralmente oposto ao discursivo, guiado pelo princípio de razão, e torna o *gênio*, segundo uma instigante hipótese de Schopenhauer, presa fácil das paixões e das feições arrebatadoras. Essa condição acaba por levá-lo em direção à desmedida, e mesmo à loucura, conforme mencionei anteriormente¹⁶. O ponto de contato entre a loucura

¹⁶ É preciso destacar que quase metade do §36, dedicado ao *gênio*, é também uma análise da loucura; cabe destacar a curiosa concepção de Schopenhauer acerca dos estudos sobre essa área: “Uma visão clara e completa da essência da loucura, um conceito preciso e nítido do que diferencia propriamente o louco do homem são, a meu saber ainda não se encontrou. Nem razão nem entendimento podem ser negados aos loucos, pois eles falam e entendem, com frequência raciocinam com justeza; também, via de regra, encaram o presente corretamente e reconhecem a conexão entre causa e efeito” (§ 36, p. 23). Certamente esta passagem e todo o período final do §36 – verdadeiro testemunho, por vezes embasado em um tipo de pesquisa de campo, pois Schopenhauer observava manicômios, asilos e casas de internação – não passaram despercebidos aos olhos de Freud. Sobre as aproximações entre Schopenhauer e Freud ver CACCIOLA, Maria Lúcia. “Schopenhauer e o inconsciente”. In: KNOBLOCH, Fenícia (org.). *O Inconsciente: várias leituras*. São Paulo: Ed. Escuta, 1991, p. 11-25. Cf. também CACCIOLA, Maria Lúcia. “A vontade e a pulsão em Schopenhauer”. In: CACCIOLA, Maria Lúcia. *As pulsões*. São Paulo: Ed. Escuta/EDUC – Editora da PUC-SP, p. 53-64. No primeiro estudo, a autora analisa a noção de inconsciente em Schopenhauer sem tomar como centro de sua análise a suposta ideia, difundida de forma bastante intensa em textos do início do século, de que Schopenhauer poderia ser considerado um “precursor de Freud”. A autora prefere abordar alguns tópicos, no interior do pensamento de Schopenhauer, que possam lançar luzes sobre a história do conceito de inconsciente (p. 14): “As menções a Schopenhauer, na obra de Freud, permitem por si só aproximá-los (...). No texto ‘As referências à psicanálise’, de 1925, Freud chega a reconhecer Schopenhauer como precursor, quando este admite a importância da sexualidade. Freud, no entanto, mesmo reconhecendo concordâncias de ideias entre suas teorias e as de Schopenhauer destaca sempre a primazia do labor científico e da observação clínica na elaboração de suas descobertas. Na ‘*Selbstdarstellung*’, de 1925, Freud esclarece ter lido Schopenhauer muito tarde, marcando com isso sua autonomia na conquista de seus conceitos e métodos”.

e a genialidade reside precisamente na percepção que o alienado tem do presente isolado e de fatos particulares do passado, sem reconhecer a ligação e a relação entre esses fatos, o que o leva a errar e a divagar; também o homem de *gênio* negligencia o conhecimento baseado no princípio de razão: “(...) pois também este, abandonando o conhecimento das relações, que é conforme ao princípio de razão, para ver nas coisas apenas suas ideias, e procurar apreender sua essência apresentada intuitivamente, a cujo respeito *uma* coisa representa o conjunto de sua espécie, fazendo, nas palavras de Goethe, um caso valer mil, também o homem de *gênio* negligencia o conhecimento das relações das coisas” (§ 36, p. 24). Se destaquei de imediato esse ponto é por um motivo de grande pertinência: Wagner irá ancorar-se nessa concepção para desenvolver a sua própria noção de “*gênio musical*”¹⁷.

3 A hierarquia das artes

Para expor a sua teoria do belo, Schopenhauer elaborou uma hierarquização das artes, condicionou a compreensão de suas teses ao conhecimento de diferentes níveis de expressão artística e tomou a arquitetura como ponto de partida. A primeira forma de apreensão de suas propriedades ocorre por via do conhecimento imediato e intuitivo de sua matéria, principalmente levando em consideração a sua densidade, resistência e coesão (§ 43, p. 40). Há uma primeira elevação de suas qualidades artísticas, principalmente ligadas à impressão que as obras exercem sobre a percepção humana. Schopenhauer destaca imediatamente duas formas de sensação: uma ligada à estrutura propriamente dita, às edificações tomadas em sua singularidade e, outra, ligada ao desvendamento da luz, próprio da obra arquitetônica. Ocorre que o tipo de percepção gerado pela contemplação das estruturas, imediatamente inibe a individualidade, elevando o homem a uma con-

¹⁷ Toda a argumentação de Schopenhauer deve estar bem situada quando se trata da sua recepção por Nietzsche; embora haja rupturas teóricas, nos textos de juventude a concepção nietzschiana de *gênio* tem origem declarada em Schopenhauer, como se lê em carta a Rodhe, de 09.12.1868, acerca da “genealogia” desse ideário: “este *gênio* é Wagner (...) [Wagner] é a ilustração mais corporificada do que Schopenhauer chama de *gênio*”. A Gersdorff, em 28.09.1968: “(...) já te escrevi de qual valor é este *gênio*: como a ilustração corporificada daquilo que Schopenhauer chamou um ‘*gênio*’”. Apud CHAVES, Ernani. “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jacob Burckhardt”, Cadernos Nietzsche, 9 (2000), p. 49. Sobre essa questão afirma o mesmo autor, id. ibid.: “A posição de Nietzsche diz respeito menos a uma adesão total à concepção schopenhaueriana de “*gênio*”, mas a algo que nela apontava para uma outra concepção de “*gênio*”, que não diz mais respeito à “ingenuidade” (*Naivität*), como no séc. XVIII, mas a uma “consciência desesperada” que encontrou um solo fecundo no pessimismo schopenhaueriano”.

templação submetida ao princípio de razão e à Vontade. A arquitetura não fornece à percepção humana uma cópia, mas a própria coisa, não há reprodução, como nas outras artes, de uma ideia oriunda da visão do seu produtor, o objeto é colocado diante do espectador, exigindo uma apreciação. Ocorre que as obras da arquitetura, também em oposição às outras artes, não têm um destino estético – a não ser em ocasiões raras –, normalmente estão submetidas às necessidades utilitárias. Atingir um fim estético é trabalho do artista, que precisa ainda adequar à beleza os usos advindos de sua obra.

Na escultura, chama imediatamente atenção a invocação do corpo como o que maior elevação possibilita na contemplação estética; em presença de um corpo basta um instante para que se mergulhe em um deleite inefável, para um arrebatamento acima de nós e de toda nossa aflição. A natureza é a fonte das obras de arte, de onde emana a ideia perfeita, a obra de arte apenas faz uso dela.

Se a arte imita a natureza, e essa é a concepção da maioria, como o artista pode reconhecer o modelo ideal? Como distinguir entre os seres imperfeitos, se não é possível conceber a beleza antes da experiência? Schopenhauer só concebe uma visão da beleza humana – na sua mais perfeita representação – por meio dos olhos do verdadeiro artista e, ainda mais, a sua criação ultrapassa a natureza em perfeição. Aqui retorna a figura central do *gênio*, nele se manifesta a mais potente criação: “(...) proferindo claramente o que ela apenas balbucia, imprimindo a beleza da forma, mil vezes malograda àquela, ao mármore resistente, e, confrontando-a com a natureza, lhe diz ao mesmo tempo: ‘Eis o que tu querias dizer!’. E retruca o conhecedor: ‘Sim, era isto!’” (§ 45, p. 46). Onde mais poderia Schopenhauer ter ancorado a sua tese senão na escola grega de escultura, onde o arquétipo do corpo foi imposto como cânone. A apreciação empírica, entretanto, não garante à arte sua genialidade, é preciso que o *gênio* a represente à sua maneira, por isso não bastou ao grego recolher fragmentos de belas partes, nem a Shakespeare observar o mundo à sua volta. O corpo é, portanto, a mais perfeita das belezas, a mais perfeita “objetivação da Vontade”, a sua expressão máxima. Mais do que isso, para Schopenhauer o corpo nu é expressão máxima da beleza corporal, desnudo o corpo torna a sua beleza mais “inteligível e visível”, revestir o corpo com ornamentos pomposos é apenas uma forma de manifestar pequenez e fealdade.

Todas as comparações operadas por Schopenhauer entre os diversos modos de expressão artística conduzem ao cerne de sua questão: o objeto da arte. Trata-se da oposição entre conceito e ideia. No MVR, o objeto que o artista busca representar é sempre a ideia, tomada em sentido platônico puro como já frisei, “(...) não uma coisa individual, objeto da

concepção comum; nem o conceito, objeto do pensar racional e da ciência” (§ 49, p. 55). O conceito é abstrato, discursivo, limitado por sua especificidade, o nosso entendimento dá conta dele, que pode ser expresso por meio de palavras, a sua definição é, ao mesmo tempo, o seu esgotamento; a ideia, por sua vez, é concreta, mesmo representando um número infinito de coisas particulares, não é menos determinada em seus aspectos:

(...) não é conhecida pelo indivíduo como tal, mas somente por aquele que se elevou, por sobre todo querer e toda individualidade, a sujeito puro do conhecimento: logo, é acessível apenas ao *gênio* e àquele que, por elevação de sua faculdade de conhecer, motivada em sua maioria por obras de *gênio*, se situa numa disposição genial (§ 49, p. 55).

Aqui, Schopenhauer introduz uma das mais esclarecedoras formulações: a ideia, incomunicável que é, só pode ser revelada a espíritos dotados de valor, por essa razão as obras mais importantes da história, aquelas criadas pelos *gênios*, são as que permanecem impenetráveis à maioria, inacessíveis. A essa maioria, resta condenar essas obras. Eis outro texto “nietzschiano”: “Pois o que é a modéstia, senão humildade fingida, com que, em um mundo exuberante de inveja, mendigar o perdão por méritos e perdões àqueles que não os possuem?” (§ 49, p. 55). Em um último fôlego, Schopenhauer busca ainda diferenciar os dois domínios: o conceito pode ser visto como um “recipiente inanimado”, qualquer coisa que nele se coloque deve ficar preso e na mesma ordem, não é possível retirar de lá nada que não se tenha lá depositado; a ideia é justamente o contrário, ela é capaz de produzir, como um organismo vivo, a partir do nada. Por isso mesmo, qualquer que seja a atribuição do conceito no campo da ciência, por mais importante que lá ele possa parecer, nada pode contribuir para a arte, diante dela ele permanece estéril. A ideia, desde que concebida, passa a ser fonte para o *gênio*, tomada de originalidade, só a partir dela podem nascer as obras de arte verdadeiras. Essa concepção me parece, não há dúvida, uma apologia da inspiração – novamente um aparato genuinamente romântico –, o artista não pode sequer dar conta de sua criação, na medida em que não a concebe com finalidade, trabalha por palpite, inconsciente, instintivamente: “Somente as obras legítimas, sorvidas diretamente da natureza, da vida, como estas permanecem eternamente jovens e originárias. Pois não pertencem a uma época particular, mas à humanidade” (§ 49, p. 57).

Até aqui a arte é aquela que comunica a ideia, é sua finalidade, após essa ter passado pelo espírito do artista, já “purificada e isolada” de toda exterioridade, passível de apreensão mesmo para inteligências limitadas. Aqui já estamos lidando com a definição de alegoria, que para

Schopenhauer representa uma obra de arte que expressa qualquer coisa diferente daquilo que ela representa, tendo a tarefa de figurar um conceito que, como já vimos, é incompatível com a essência da arte (§ 50). A ideia prescinde da alegoria, que não passa de um “intermediário estranho”, na medida em que pode exprimir-se de forma direta e irretocável; a alegoria serve apenas para figurar um conceito, sendo, pois, descartável. A alegoria pode ter diversas formas de apresentação: um objeto que, por exemplo, serve a dois tipos de finalidade, a de exposição e a de utilidade; ou uma pintura alegórica que possa produzir alguma expressão na alma, mas que pudesse ser substituída por uma inscrição qualquer de mesmo efeito. Nesses casos, não se pode falar em ideia, em arte, portanto: “Se pelo dito a alegoria constitui nas artes uma intuição enganosa, a serviço de um fim inteiramente alheio à arte, esta se torna totalmente inadmissível quando se desvia a ponto de a apresentação de indicações recrutadas à força tombar no ridículo” (§ 50, p. 59).

Na poesia, a alegoria não só é permitida, como é imprescindível. Se nas plásticas ela conduz “do intuitivo dado, do objeto propriamente de toda arte, a pensamentos abstratos, na poesia porém, a relação é oposta; aqui o que é dado imediatamente por palavras é o conceito (...)” (§ 50, p. 60). O conceito é, pois, o ponto de partida da poesia, dele se pode abstrair em direção à ideia; nas artes plásticas, o dado direto remete a algo distinto, a uma abstração, na poesia o conceito é o dado imediato, é preciso elevar-se acima dele para formar uma representação intuitiva diversa da que é lida; isto posto, atinge-se o objetivo da poesia. É indispensável lidar com conceitos, tramas, pensamentos abstratos, e os instrumentos são bem conhecidos: metáforas, comparações, parábolas, todas distintas porque apresentadas de forma mais ou menos longa, ou explícita: “Por isto, na arte da palavra, comparações e alegorias conduzem a efeitos surpreendentes” (§ 50, p. 60). Cervantes é o primeiro exemplo, seguido de Kleist, Homero e Platão. Na alegoria poética, é o conceito que é dado, e é ele que se procura tornar aparente pelo filtro de uma imagem. A poesia expõe conceitos abstratos, entretanto, ela nos quer elevar à ideia. É preciso que esses conceitos não permaneçam na sua universalidade, na sua abstração. É tarefa do poeta retirar dos conceitos o que há de concreto, a sua representação intuitiva:

Assim como o químico, partindo de líquidos completamente claros e transparentes, obtém por sua mistura precipitados compactos, assim o poeta, partindo da generalidade abstrata e transparente dos conceitos, pelo modo de combiná-los, sabe conduzir ao concreto, ao individual, à representação intuitiva. Pois a ideia é conhecida somente intuitivamente; e o conhecimento da ideia é o objetivo de toda arte (§ 51, p. 62).

Schopenhauer chega a comentar a função da rima e do ritmo no interior do texto poético, enfatizando as suas possibilidades de cativar a atenção do ouvinte de modo a arrebatá-lo para o interior do texto, embora afirme não ter explicações sobre o poder íntimo de suas qualidades. A narração ganharia em ênfase e persuasão, independentemente dos princípios de razão. A poesia detém ainda a condição intrínseca de poder arrebatar qualquer domínio da natureza para o seu interior, narrando, descrevendo ou dramatizando nos textos. Gostaria de transcrever uma importante passagem sobre os limites finais das artes e da poesia:

Enquanto na apresentação dos graus inferiores da objetividade da Vontade, as artes plásticas superam a poesia, porque a natureza desprovida de conhecimento e mesmo simplesmente animal, revela um único momento apropriado a quase totalidade de sua essência; o homem, não se exprimindo apenas pela simples figura e expressão das feições, mas também por uma cadeia de ações e de pensamentos e afeições que as acompanham, é o objeto principal da poesia, em que nenhuma outra arte se lhe iguala, provida que é do desenvolvimento ausente às artes plásticas” (§ 51, p. 63).

Em suas reflexões sobre a história e as experiências individuais, Schopenhauer lhes atribui um fator de certa importância. Entretanto, nelas, o que mais facilmente é demonstrado é a natureza dos homens e não a ideia de homem, ou seja, as noções empíricas obtidas pelo viés histórico dão cabo da nossa conduta, mas nunca podem expressar a natureza íntima da humanidade; ambas permitem o conhecimento dos fenômenos, mas só a poesia dá acesso à verdade universal:

“Porém a história se comporta em relação à poesia, assim como a pintura retratista quanto à pintura histórica: aquela fornece a verdade individual, esta a geral; aquela detém a verdade do fenômeno, que este se pode verificar, esta detém a verdade da ideia, localizada em nenhum fenômeno individual, mas por todos se exprimindo (§ 51, p. 63).

A distinção é quase didática, o historiador só pode escolher situações segundo a significação exterior e nunca a partir de sua própria experiência, não pode tomar partido em experiências particulares, por mais significativas que elas sejam, já que seu estudo está completamente submetido ao princípio de razão. Ao historiador resta seguir o curso da vida, relatando como se desenrola o tempo através das causas e dos efeitos que se entrecruzam, sempre contando com o “apagamento” dos originais de seus quadros, substituído por um falso modelo, o que leva a crer mais em um acúmulo de falsidades que de verdades. O poeta apreende a ideia da humanidade objetivando o seu próprio eu sobre ela,

elaborando, sob os auspícios de Kant, um conhecimento a *priori* do mundo. Nesse ponto, Schopenhauer menciona os historiadores da antiguidade, que na falta dos dados objetivos, da “verdade exterior”, lançavam mão de recursos próximos ao texto épico, profundamente assentados em suas próprias experiências, de suas “verdades exteriores”, o que dava unidade às suas descrições. O poeta é comparado ao matemático, que constrói relações a *priori*, na intuição pura, e que as exprime, não tal como elas são na figura desenhada, mas como são na ideia que esse desenho deve representar (§51).

Schopenhauer divide a poesia em dois blocos únicos: a lírica e todos os demais gêneros. Na lírica, são os sentimentos de cada autor que nos são ofertados, em que o autor é vivamente responsável por cada assunto tratado; nos demais, o assunto é completamente estranho ao poeta, que permanece escondido por trás dos temas. O romance ainda carrega algum tipo de subjetividade, mas no drama, por exemplo, tudo é objetivo; este último é, para Schopenhauer, o mais perfeito e também o mais difícil dos gêneros. É certo que os meandros de cada gênero são repetidos exaustivamente no texto, exemplificados, recorridos diversas vezes, assim Schopenhauer introduz diferentes tipos de nuance poética. Os cantos são fundamentalmente inspirações líricas, mas a sua mais importante configuração é que ele é o “sujeito da Vontade”, “(...) isto é, o próprio querer, que preenche a consciência do cantante, muitas vezes como um querer liberto, satisfeito (alegria), com frequência provavelmente e maior ainda como um querer impedido (luto) e sempre com afeição, paixão, disposição espiritual agitada” (§ 51, p. 68). O canto é muito aproximado da natureza lírica, neles reina primeiramente a Vontade, só em seguida a pura contemplação da natureza.

Gostaria de destacar, por fim, o último dos gêneros poéticos para Schopenhauer: a tragédia. Para compreender o MVR era preciso compreender esse gênero como a manifestação mais perfeita do lado terrível da vida, das dores indescritíveis, das angústias, do triunfo do mal, da derrota dos justos: “encontramos nela um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência”. Novos exemplos clássicos são convocados – Calderon, Fausto, Hamlet –, o sacrifício de abandonar fins nobres e as alegrias da vida é exaltado:

(...) assim Hamlet, a quem Horácio deseja seguir, mas a quem aquele pede a permanência nesse mundo de sofrimento durante o tempo requerido para o esclarecimento do destino e a purificação da memória de Hamlet (...). Mas a exigência da assim denominada justiça poética repousa em total desconhecimento da essência da tragédia, até mesmo da essência do mundo (§ 51, p. 70-71).

Há crítica da crítica literária no MVR, diante da cobrança de um tal doutor Samuel Johnson para que um poeta não despreze a justiça, respondeu Schopenhauer: “Porém unicamente a visão de mundo obtusa, otimista, racionalista-protestante, ou mais propriamente judaica fará a exigência da justiça poética e na satisfação desta encontrará a sua própria” (§ 51, p. 71). Feitas tais considerações, passo ao último dos níveis da hierarquização das artes – o mais importante para Nietzsche: a concepção musical de Schopenhauer¹⁸.

4 A filosofia da música

Não por acaso a música está fora do quadro hierárquico apresentado por Schopenhauer, nela já não é possível encontrar a cópia, a reprodução da ideia do ser, da forma com que ele se manifesta no mundo; ela oferece algo inteiramente novo: uma língua universal tão clara quanto a própria intuição. Não resta dúvida que, embora todas as considerações anteriores sejam importantes, esse parágrafo tem, particularmente, um efeito especial sobre a obra de Nietzsche: “Segundo nosso ponto de vista, portanto, em que o efeito estético é nossa referência, devemos lhe atribuir um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos (...)” (§ 52, p. 73). Schopenhauer afirma ter encontrado a essência da música e acredita que quem o segue na sua compreensão do mundo, há de concordar com ele. Bastaria mencionar que a música vai ser tomada como uma representação da própria criação do mundo. Sempre se fez música sem que houvesse uma percepção nítida do ato de criação, compreendê-la imediatamente nunca foi uma questão a ser esclarecida, nunca interrogou-se acerca dessa inteligibilidade imediata (§ 52). A música, diferente das outras artes, não exige nenhum tipo de experiência anterior,

¹⁸ Em um póstumo do início da década de 1870, Nietzsche esboça um modelo de hierarquia artística, nitidamente espelhado em Schopenhauer:

Efeito da arte contra o conhecimento.

Na arquitetura: a eternidade e grandeza do homem.

Na pintura: o mundo do olho.

Na poesia: todo o homem.

Na música: seu sentimento

admirado, amado, desejado. (Setembro de 1870-Janeiro de 1871, 5[73])

Wirkung der Kunst gegen die Erkenntniß.

In der Architektur: die Ewigkeit und Größe des Menschen.

In der Malerei: die Welt des Auges.

In der Poesie: der ganze Mensch.

In der Musik: sein Gefühl

bewundert, geliebt, begehrt. (KSA 7, p. 109)

de alguma forma de conhecimento prévio, a sua manifestação se dá por uma via inexplicável, a sua compreensão prescinde de qualquer elemento, ela se dá imediatamente ao homem; não resta dúvida que esta condição é absolutamente herdeira do fato de que na representação musical não existe criação ou cópia, ela é impossível de representar: “(...) pois supõe uma relação da música, como uma representação, com que essencialmente nunca pode ser representação, e pretende apresentar a música como reprodução de um modelo, ele próprio jamais passível de representação” (§ 52, p. 73).

Aqui, aparece de forma literal o *principium individuationis* – que será central já no início de *O nascimento da tragédia*¹⁹ –; segundo Schopenhauer, o mundo não é nada mais que o fenômeno das ideias indefinidamente multiplicado, e o *principium* é a única forma de conhecimento do mundo possível ao indivíduo. Entretanto, “(...) a música, seguindo além das ideias, também é inteiramente independente do mundo aparente, que ignora, e sua existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo, o que não se pode afirmar das outras artes” (§ 52, p. 74). Reside aqui, pelo menos no âmbito estético, a tese nuclear do MVR, a expressão da metafísica da música em sua formulação mais acabada: a música como criação anterior e independente do mundo. Mas, a justificativa desta tese não é simples, Schopenhauer recorre a uma analogia entre a música e as ideias para dar cabo desta instigante posição.

5 Os graves: a matéria inorgânica/massa planetária

Os sons graves da escala musical funcionam como mecanismo de apreensão da objetivação da Vontade em graus inferiores, daí representarem a matéria inorgânica. Basta pensar em uma representação disso na natureza: os corpos e os organismos saíram, todos, de diferentes graus de evolução do que Schopenhauer chama de “massa planetária”, ou seja, do todo da criação – Darwin –: “Há um limite para a gravidade dos tons, além do qual nenhum mais é audível; isto corresponde a que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade (...)” (§ 52, p. 74), ou seja, só é possível percebê-la como expressão de força irreduzível, como

¹⁹ Michel Haar, no citado livro *La rupture avec Schopenhauer* (1993), considera que a construção metafísica de *O mundo como vontade e representação* serviu de apoio conceitual e inspiração fundamental para as ideias contidas em *O nascimento da tragédia*, entretanto, servindo-se do livro de ANDLER, Charles, *Les précurseurs de Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1958, p. 394-428, considera igualmente fundamentais nesse papel os nomes dos românticos Friedrich e Wilhelm Schlegel, os goetheanos Anselm Feuerbach e Otfried Müller, os historiadores e sociólogos da religião grega Welcker e Bachofen e, por fim, as ideias de Wagner e Liszt sobre a tragédia.

manifestação da ideia. Se toda matéria possui Vontade, e o som possui alturas determinadas, a matéria representa “graus da Vontade”: “O baixo fundamental, portanto, é para nós, na harmonia, o que no mundo da natureza inorgânica forma a massa mais bruta, em que tudo repousa, e de que tudo se origina e desenvolve” (§ 52, p. 74-75).

Isso significa que, no todo da harmonia, “desde o baixo até à voz que dirige o conjunto e canta a melodia”, temos a representação análoga da ideia, do todo do mundo. Se as notas graves representam a matéria mais inferior, inorgânica, é também correto que essa matéria possui propriedades bem definidas, daí as notas superiores servirem de representação de animais e vegetais, como veremos em seguida. Bem, os intervalos musicais não seriam casuais então: neles residem as variações do modo de cada indivíduo, de suas naturezas interiores e, curioso, a dissonância não representa outra coisa senão os “monstros naturais”, os indefinidos, mescla de homem e animal. O baixo tem a função de assegurar a gravidade do mundo, a sua lentidão, a matéria inanimada, os seus intervalos não podem ser desmedidos, devem obedecer às terças, quartas e quintas (os chamados intervalos), dentro de um ordem nunca rompida, jamais saltando um tom: “Este movimento lento lhe é essencial também fisicamente, uma veloz gama ou trinado com notas baixas não pode mesmo ser imaginado” (§ 52, p. 75), da mesma forma que os períodos intermediários são o espelhamento da irracionalidade, do cristal ao animal mais apto, não há acabamento idêntico ao homem, tudo é sempre invariável, conforme as leis de cada espécie.

6 A melodia: o acabamento do homem

A Vontade em seu mais alto grau de objetivação, assim Schopenhauer define a voz alta, a que canta, que dirige o conjunto, cujo movimento é contínuo, reflexo de um pensamento único: “(...) a vida e os desejos plenamente conscientes do homem”. A melodia expressa o sentimento, ela foge do controle dos princípios racionais, nada lhe obriga, não há a rigidez do *logos* a tolher as suas vontades, ela vai além de qualquer princípio formal. Sabidamente, o fundamento dessa vitalidade é vinculado aos gregos, de Platão a Aristóteles. O primeiro atribuindo ao movimento das árias de música a imitação da alma; o segundo interrogando sobre o ritmo – das mesmas árias –, os sons mais simples, de como eles podem representar os sentimentos.

A permanente inconstância do homem é reproduzida pela melodia, os desvios e o seu retorno à tônica representam a sua realização. Ainda uma vez a figura do *gênio* serve de parâmetro: a melodia reflete os desvios próprios do homem, o seu afastamento do tom fundamental,

tais desvios não são outra coisa que não os desejos do próprio homem representados; o *gênio*, inventor da melodia, ilumina o fundo secreto da Vontade e do sentimento, e aqui o romantismo schopenhaueriano, mais tarde tão combatido por Nietzsche, tem a sua expressão máxima: o *gênio* não se serve da reflexão, da intenção voluntária, a sua mola é a inspiração absoluta; por isso o conceito é absolutamente descartável, pois não pode dar cabo da melodia, “Por isso, em um compositor, mais do que em qualquer outro artista, o homem é inteiramente separado e diferenciado do artista” (§ 52, p. 76).

As variações melódicas tão conhecidas – *allegro maestoso*, *adágio* – servem para uma nova série de analogias entre música e ideia. O primeiro dotado de longos temas e períodos bem pode ser visto como aspiração por um fim afastado, até a satisfação final; o segundo como narrativa de um sofrimento de corações bem nascidos; aqui resta aproveitar tais analogias para destacar a inesgotabilidade da melodia, que corresponde à inumerável variedade de indivíduos, existências e fisionomias produzidas pela natureza (§ 52).

7 Música e linguagem

Na música, não há representação de fenômenos, a sua relação com eles é indireta, é a própria Vontade que se expressa através dela, por isso ela não representa diretamente os sentimentos, ela os pinta de forma abstrata:

Por isto, ela não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela *própria*, por assim dizer *in abstracto*, o que neles há de essencial, sem qualquer acessório, portanto também sem os seus motivos (§ 52, p. 77).

Essa apreensão da música, de forma imediata e sem intermediários, comprova que a sua inserção se dá diretamente na imaginação, pois é precisamente aqui que a linguagem passa a ter uma relação direta com o mundo da abstração musical. Como não se pode explicar as manifestações da música, é preciso atribuir-lhe “carne e osso”, dando-lhe representação empírica: “Eis a origem do canto falado, e finalmente, da ópera – que precisamente e por isto nunca deveriam abandonar esta posição subordinada, tornando-se o principal, e a música simples meio de sua expressão, o que constitui crasso engano e conclusão improcedente” (§ 52, p. 77). A música exprime, para Schopenhauer, a “quintessência” da vida, e isto é uma propriedade exclusiva da música. Ela não depende da

explicação formal dos seus movimentos: “Assim, quando a música procura se apegar demais às palavras, e se acomodar aos acontecimentos, ela se esforça em falar uma linguagem que não é a sua” (§ 52, p. 77).

A linguagem que Schopenhauer quer assegurar como própria da música não é expressa por signos, ela está fora do mundo da representação; na verdade, a natureza e a música são representações diferenciadas de uma mesma coisa, por isso a música tem uma linguagem universal que está para a universalidade dos conceitos quase como os conceitos estão para as coisas particulares; a sua universalidade está munida de uma clareza e uma precisão absolutamente incomparáveis; por isso, ao mesmo tempo que se pode exprimir o que há de mais profundo nos espetáculos em geral, não se pode explicar a analogia entre a música – as árias no exemplo do texto – e as visões pessoais de mundo: “(...) a música, como já dito, se diferencia de todas as outras artes, por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a coisa em si” (§ 52, p. 78). A música dá às outras artes um sentido mais elevado, por isso é possível adaptar a uma composição musical, de poemas cantados e pantomimas a *libretos* de ópera.

8 O espelho do mundo

Gostaria de remeter às últimas considerações do Livro III do MVR, que deixam entrever o que essencialmente Schopenhauer pretendia, ao desenvolver uma analogia do mundo em forma de música. A música, como já mencionei, não pode lidar com a representação, ela é a própria expressão da Vontade, dela tudo depende, daí a necessidade – e aqui Schopenhauer ainda lança mão de um recurso, pode-se dizer com toda propriedade, metafísico – dos sinais de repetição e dos *Da capo*: “Até que ponto é rica de conteúdo e significativa a linguagem da música, testemunham mesmo os sinais de repetição, ao lado do *Da capo*, que seriam insuportáveis em obras escritas em palavras, mas que naquela são inúteis e convenientes: pois a apreensão completa exige uma audição repetida” (§ 52, p. 79). O desfecho é, em certa medida, previsível, quando se considera que “falta” o Livro IV, onde a questão ética é o tema; embora “essência do mundo e expressão máxima do ser”, a música não pode dar cabo do livramento total do homem, ela é apenas um paliativo, uma cura temporária.

Se a música é a expressão fiel do mundo, a filosofia – enquanto o representa através de conceitos gerais que podem abarcá-lo na sua totalidade – pode explicar a música em toda a sua abrangência; teríamos,

portanto, uma representação fiel expressa por ela, que passaria a constituir-se então na “verdadeira filosofia”. Para ele, a música é uma espécie de exercício metafísico oculto, que pode prender as coisas, no máximo, em noções abstratas. Aqui, não se trata mais de evocar a música como fonte de perfeição, mas de demonstrar o que, no mundo, ela não pode expressar de forma incontestável. Se filosofia e música estão interligadas de forma tão inseparável, é justamente porque as duas são incompletas, ou seja, não é possível uma “filosofia dos números”, nem uma “música perfeita”: “(...) consideraremos uma pura filosofia moral sem explicação da natureza, como a almejava introduzir Sócrates, inteiramente análoga a uma melodia destituída de harmonia, como pretendia Rousseau, e em contraposição, uma física e metafísica pura, sem ética, corresponderá a uma harmonia sem melodia” (§ 52, p. 80). Com isso, Schopenhauer quer assegurar que a música, para ser perfeita, exigiria uma harmonia completa; para isso, recorre a uma última analogia. Apesar da Vontade conter em si todas as manifestações do mundo, não é possível harmonizá-las, há sempre um antagonismo da Vontade consigo mesma; na música da mesma forma. Seria impossível construir um sistema de sons absolutamente puro – matematicamente falando –, isso porque “Os próprios números, pelos quais os tons permitem expressão, ostentam irracionalidades insolúveis” (§ 52, p. 81). Temos, portanto, um quadro final: o prazer estético elimina as penas da vida, tornando-as palatáveis, as dores mais profundas são amenizadas pelo poder da representação pura: “Por isto, com ele este não se torna, como ocorrerá com o santo dotado de resignação, como veremos no próximo livro, quietivo da Vontade, salvação eterna, mas apenas por momentos da vida, e ainda não se constitui na via para além desta, mas apenas um consolo em seu bojo” (§ 52, p. 82).

Recebido em 23/05/2011;

Aprovado para publicação em 04/07/2012