

ARTIGO

DOIS MODELOS PARA A COMPREENSÃO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM ARTHUR SCHOPENHAUER.

TWO MODELS TO THE COMPREHENSION OF ARTISTIC CREATION IN ARTHUR SCHOPENHAUER.

Nilton José Sávio

Graduado em Filosofia, Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, São Carlos, SP, Brasil.

Resumo: Este trabalho apresenta dois modelos em torno da criação artística, na perspectiva da metafísica do belo, contida no terceiro livro de *O Mundo como vontade e como representação* de Arthur Schopenhauer: (I) modelo da arquitetura, escultura, pintura e poesia, no qual o gênio torna-se puro sujeito, acessa as Ideias e as comunica na forma de sua obra; (II) modelo da música, em que no lugar da atuação do puro sujeito, sobressai a atividade da faculdade da imaginação. Propõe-se entender a cisão que ocorre entre os dois modelos, em vista do domínio de aplicação de cada um deles, a partir das diversas linguagens da arte. Apesar dessa cisão, será defendido como hipótese das análises, que esses modelos não são excludentes, porém complementares.

Palavras-Chave: Gênio; Arte; Criação; Obra.

Abstract: This work presents two models around artistic creation, on the perspective of metaphysic of beauty, contained in the third book of *The World as representation* of Arthur Schopenhauer: (I) architecture model, sculpture, painting and poetry, in which the genius becomes pure subject, access the Ideas and communicates them in the form of his work; (II) music model, wherein the place of pure subject's acting, protrudes the activity of imagination's faculty. We suggest to understand the schism that occurs between two models, on the account of the application's domain of each one of them, from the diverse art's languages. Despite this schism, it'll be defended as hypothesis of analyses, that these models are not exclusionary, nevertheless complementary.

Keywords: Genius; Art; Creation; Work.



Introdução

A criação artística no filósofo alemão Arthur Schopenhauer, a partir de sua obra *O Mundo como vontade e como representação*, pode ser entendida segundo dois modelos. A princípio, podemos olhar essa temática sob o prisma do gênio, quando ele afasta as influências de seu corpo, se entrega a pura contemplação e torna-se puro sujeito do conhecimento (*reines Subjekt der Erkenntnis*)¹. Desse modo, ele atinge o conhecimento das Ideias, a coisa em si na forma da representação, e então, *comunica* o que foi apreendido, por meio das diversas linguagens artísticas, dando origem a obra de arte. Esta seria a forma de criação na arquitetura, escultura, pintura e poesia. No entanto, semelhante explicação não se aplica à música, justamente por seu lugar completamente único em face das outras linguagens. Ela é a arte por excelência, manifesta a própria Vontade, a coisa em si. É imprescindível um outro modelo para interpretar o ato criativo, o conceito de puro sujeito do conhecimento é destituído de valor. Em seu lugar, vem à tona a faculdade da imaginação, as Ideias não são mais contempladas e depois comunicadas, a música é ela mesma comunicação.

O objeto de estudo deste artigo pretende mostrar que esses dois modelos de explicação não são *excludentes*, ao contrário, *complementares*, pois que lidam com aspectos distintos da descrição da realidade. A arte aqui não é compreendida apenas como uma forma de expressão, para o filósofo ela reflete a própria essência do mundo. Essa compreensão diversa é observada no conceito de metafísica do belo, cuja definição permite entender a extensão das análises propostas. Em um conjunto de preleções de 1820, dois anos após a publicação de *O Mundo*, temos a explanação sobre esse conceito (SCHOPENHAUER, 2003, p.23):

Com um nome universalmente compreensível, metafísica do belo significa, propriamente dizendo, a doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio de razão, é independente dele, ou seja, a doutrina da apreensão das *Ideias*, que são justamente o objeto da arte.

A definição fornece elementos para discernir entre um modo de proceder preocupado com a essência das coisas e outro com as técnicas, a estética, que teria por finalidade a descrição dos meios que poderiam levar ao belo em uma obra de arte (SCHOPENHAUER, 2003, p.24). Assim seria possível observar, para ilustrar a distinção efetivada, o que Winckelmann realiza em suas *Reflexões sobre a imitação de obras gregas em pintura e escultura*, ao fornecer parâmetros para a verdadeira obra de arte, no caso, aquela que deveria seguir o modelo perfeito alcançado pelos antigos. No limite, o artista moderno deveria ser capaz de copiar o modelo, perfeito, dos antigos, a partir de certas técnicas e materiais que deveriam garantir o êxito. A proposta schopenhaueriana, por outro lado, considera que para atingir a essência, a análise da arte em si mesma, necessariamente tem que ser uma metafísica. Desse modo, nenhuma descrição das técnicas da arte pode levar às Ideias, aos fundamentos, ao contrário, elas estão restritas ao conhecimento abstrato, âmbito do conceito, distante da contemplação pura, intuitiva, que leva até o em si do fenômeno.

A necessidade de uma metafísica do belo, para que seja possível a busca de fundamentos da arte, se insere em um contexto maior dentro de *O Mundo*, no qual, cada um dos quatro livros da obra se conectam com o escopo de apresentar o mundo em suas duas faces, a Vontade e a representação. O primeiro livro contém uma teoria do conhecimento, porém não se trata apenas da descrição do aparelho cognitivo e seu funcionamento, mas evidencia que o mundo é, sobretudo, a representação do sujeito que conhece; o segundo livro é a metafísica da natureza, que em suas preocupações

¹ O conceito de puro sujeito do conhecimento é traduzido no *Mundo*, além dessa forma, ao menos de duas outras maneiras, sem mudança de sentido, assim será visto como (SCHOPENHAUER, 1986): puro sujeito que conhece (*reines erkennendes Subjekt*) §19 e §36; puro sujeito do conhecer (*reinen Subjekt des Erkennens*) §34.

com a etiologia ou morfologia, na verdade tem por escopo expor a Vontade como a coisa em si, o *infundado*, que se objetiva no mundo em graus, que vão desde as forças da natureza até a humanidade, a objetividade mais perfeita; o terceiro livro é a metafísica do belo, que se preocupa menos com as técnicas artísticas, e mais com as Ideias²; o quarto livro trata da metafísica da ética, que não procura dar prescrições morais, regras de conduta, que engendram o bom agir, a virtude, entretanto, aduz o papel da Vontade na ação humana, enquanto vontade individual.

Ora, a constituição da obra não é apenas uma divisão em áreas do conhecimento, um método de abordagem, se entendermos a proposta de Philonenko (1999, p.11), cada parte do *Mundo* poderia ser pensada como elos de uma espiral: “momento da teoria pura (o mundo como *representação*); momento da aparição da *Vontade* (Metafísica da Natureza); momento da *representação superior* (Metafísica do Belo); enfim, momento no qual a *vontade* se compreende a si mesma (Fenomenologia da vida ética)”. Se cada elo for compreendido de forma ascendente, em razão do assunto que trata e sua capacidade de melhor descrever o real, o ápice da obra seria o autoconhecimento da Vontade, na perspectiva da ética, por meio da figura do santo ou asceta, e assim a arte em muito se assemelharia a esse estado, por ser o elo imediatamente anterior. Visto que cada momento é conectado, há afinidade entre um e outro, a arte atinge, em um grau menor, aquilo que somente a ética poderá propiciar em plenitude. Nesse mesmo sentido, os elos antecedentes influenciam e participam do subsequente, não ocorrem transições estanques, mas momentos fluidos.

A dinâmica da espiral pode ser aplicada ao domínio restrito da metafísica do belo, precisamente por vermos que o filósofo alemão propõe uma escala das artes³, em virtude da maior clareza que cada linguagem artística comunica as Ideias. A música seria o mais alto nível da escala, em relação as outras linguagens, por produzir um estado completamente novo, que ultrapassa toda a estrutura da explicação sobre a criação artística, por não comunicar Ideias. Em vista do objeto de estudos, primeiro será exposto os pilares centrais na atividade do gênio, a faculdade do entendimento e da imaginação. Posteriormente, serão apresentados os dois modelos de explicação da criação artística: o primeiro, limitado a uma esfera de linguagens artísticas, e o segundo, embasado na música, que complementa a análise de Schopenhauer, ao mesmo tempo em que indica um caminho de superação.

Genialidade: entendimento e imaginação

O verdadeiro artista, se entendida a essência da arte na filosofia schopenhaueriana, é aquele que consegue conhecer as Ideias, segundo o conceito de gênio. A pura contemplação é o que predomina na subjetividade no momento de apreensão das Ideias, isso ocorre, graças à atividade do entendimento. Esta faculdade é responsável pela produção das intuições, junção de suas formas, o espaço e o tempo, por meio dos dados fornecidos pelo corpo. Após esse primeiro movimento da cognição humana, seu curso natural levaria até a formação de conceitos, as representações de representações, na faculdade da razão, porém, por ser a contemplação uma relação direta com o objeto, esse curso é bloqueado. O surgimento do puro sujeito do conhecimento trata-se justamente de um aprofundamento no que é intuído. Sem o concurso da razão, ocorre um afastamento temporário do corpo, com um desvincular da relação e do interesse, próprios da vontade. O sujeito “se perde” no objeto, é como se o que conhece e o que é conhecido se fundissem (GONÇALVES,

² Essa definição da metafísica do belo, segundo a hipótese de análise deste trabalho, é adequada apenas ao primeiro modelo da criação artística, como deixará transparecer a exposição da música.

³ Barbosa (2001, p.92) utiliza o termo “hierarquia das artes”.

2001, p. 97). A partir disso, é aberto caminho para o conhecimento das Ideias, na medida em que o conhecimento do sujeito não segue mais o curso esperado, ele não se limitará ao domínio fenomênico, poderá conhecer a coisa em si na forma da representação. Neste contexto, o entendimento pode ser visto como um pilar central da genialidade, visto que a intuição é seu produto.

Para a sustentação desse processo, outro pilar deve ser acrescentado, a imaginação, precisamente por seu trabalho complementar (CACCIOLA, 1994, p.115):

Essa capacidade [a genialidade] de captar diretamente as Ideias exige intuição e imaginação (*Phantasie*). Assim, se o conhecimento da Ideia é do tipo intuitivo, ele não fica, apesar disso, restrito aos objetos efetivamente presentes ao sujeito, mas, por meio da imaginação, aquilo que é dado ao gênio, na sua experiência pessoal, é ampliado, fazendo com que ele possa ver nas coisas singulares mais do que a natureza realizou, isto é, aquilo que teria tido a intenção de realizar e que não conseguiu, por causa das lutas entre os vários graus de sua objetivação.

Em torno da imaginação dois pontos podem ser sublinhados: 1) sem ela o gênio estaria restrito às Ideias dos objetos intuídos; 2) o processo de objetivação das Ideias nem sempre é acabado, o objeto não expõe em sua completude a Ideia que lhe dá suporte (SCHOPENHAUER, 2005, p.255). Em relação ao primeiro ponto, as imagens teriam um potencial de expansão, não sendo fixas apenas no que é apresentado. Gonçalves ressalta que “as representações conhecidas pela mediação com o corpo podem ser reproduzidas posteriormente, sem a participação dele” (2001, p.21), então a imagem por si mesma não exige a presença do objeto, na medida em que pode recuperar o que outrora foi intuído. Quanto ao segundo ponto, o conflito entre as Ideias e a consequente assimilação por dominação, que reflete o conflito da Vontade consigo mesma, afeta os objetos, pois eles acabam por não se objetivarem adequadamente. A imaginação pode reconstruir a intenção original da natureza na objetivação das Ideias, evidenciar o que o processo tinha por fim, mas devido a luta não se efetivou. Em suma, o potencial de expansão das imagens, nas palavras de Schopenhauer, pode ser sintetizado na função mesma da faculdade que as engendra: “[...] a imaginação é necessária para completar, ordenar, descrever, fixar e repetir quando se queira todas as imagens significativas da vida” (SCHOPENHAUER, 2009, p.1751). Nesse sentido, entendimento e imaginação são “ingredientes” centrais na constituição da genialidade (CACCIOLA, 1994, p.116), se de um lado é fundamental o surgimento do puro sujeito, por meio da contemplação pura, de outro, os potenciais de expansão das imagens são complementos para o conhecimento das Ideias: é preciso retirar-se do fluxo comum do conhecimento, ao mesmo tempo em que se deve, por meio do que é dado na intuição, ir a um patamar superior.

A capacidade genial, que o permite conhecer as Ideias, em um segundo movimento, será comunicada na forma da obra de arte, em suas diversas linguagens. No entanto, podemos questionar como seria possível a fruição disso que é apresentado, afinal, contemplar as Ideias é um processo extremamente complexo, como o homem comum poderia apreciar a obra? Parece não ser difícil de averiguar, que os homens comuns não podem criar, pois, a atividade genial vai na contramão do modo de conhecer submetido ao princípio de razão, enquanto o gênio contempla de forma pura, o homem comum é “[...] completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente desinteressada, a qual constitui a contemplação propriamente dita” (SCHOPENHAUER, 2005, p.256). Entretanto, se a capacidade de se tornar puro sujeito é o que aparece como o caminho para as Ideias, talvez estaria aí uma condição importante para a sua fruição, se compreendido que a obra de arte guarda em si o conteúdo apreendido na contemplação. No limite, o homem comum também possui essa capacidade, no entanto, de forma mais restrita, segundo o grau em que nele está presente:

[...] temos de admitir que em todos existe aquela faculdade de conceber nas coisas suas Ideias, e, em tal conhecimento, de despir-se por um momento da sua personalidade. O gênio possui tão somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento, o que lhe permite conservar a clareza de consciência exigida para reproduzir numa obra intencional o assim conhecido, reprodução esta que é a obra de arte (SCHOPENHAUER, 2005, pp.264-265).

Compõe-se a capacidade de fruição do homem comum, além de sua capacidade em menor grau para a contemplação, a ação direta do gênio sobre ele, entendido como o *mediador* das Ideias, no qual a obra de arte tem função crucial. Além disso, também poderá exercer importante influência a imaginação do expectador na construção de imagens, que são caminhos para o conhecimento das Ideias, para que elas sejam “refletidas” na obra e possam ser objeto da fruição. Na contemplação da natureza, por exemplo, as Ideias não se apresentam de forma simples, por vezes, nada desvelará de novo. Exercerá a influência determinante conforme a relação e o interesse, tudo será visto de forma encadeada e próximo da vontade. A obra de arte é justamente *um meio facilitador de comunicação da Ideia* apreendida, todas as restrições que existiriam na intuição direta da natureza são retiradas pelo artista: as coisas são vistas tal como o gênio as vê, ele *desvela* o mundo.

A escala das artes: o primeiro modelo

A partir desta seção será delineada de forma mais acentuada o primeiro modelo de explicação da criação artística, que diz respeito ao ato de comunicar a Ideia apreendida. Porém, ao fim da escala das artes existirá uma cisão, motivada pela radical diferença da música em relação as outras linguagens, estabelecendo o segundo modelo, a comunicação da própria coisa em si. Por mais que existam indicações para uma absoluta cisão dos modelos, tomaremos como hipótese, que eles são complementares, em vez de pensá-los como excludentes.

A especificidade da obra de arte está no fato de ser o meio de comunicação da Ideia apreendida pelo gênio, não cabe nesta filosofia entendê-la como uma simples cópia ou tão somente uma forma de expressão dos conteúdos subjetivos do artista. O fio condutor das análises consiste em mostrar o trabalho ativo do gênio, na exposição da Ideia apreendida, nas diversas linguagens da arte: arquitetura, escultura, pintura, poesia e música. A técnica será compreendida como um esforço, que tem por fim a comunicação de uma essência, por isso permanecerá em seu papel de coadjuvante no processo: o melhor uso de qualquer técnica ou material é aquele que desvela a Ideia de forma mais acabada, ela é um meio, nunca o fim. O estudo da estética nunca levará a verdadeira criação, por isso somente a metafísica do belo revela os fundamentos da arte, em vez de se preocupar apenas com o fazer artístico:

O que exporei aqui não é *estética*, mas metafísica do belo; por conseguinte, peço que não se espere regras de técnica das artes isoladas. Aqui, tampouco quanto na lógica ou na ética, não se direciona a consideração para fins práticos na forma da instrução para o agir ou o exercício (SCHOPENHAUER, 2003, p.24).

Falar em escala das artes também não é versar sobre qual arte a é maior ou a menor, não são níveis de supremacia meramente classificatórios, antes são relativos a estrutura do mundo pensada pelo filósofo. Assim como a Vontade se objetiva em graus nas diversas Ideias, o que passa pelo combate entre elas, cada linguagem artística por suas características é capaz de comunicar um desses níveis de forma mais acabada, trata-se de pensar os limites da expressão. A partir da exposição de cada uma das linguagens, a espiral de Philonenko poderá ser vista no âmbito restrito da metafísica do belo: a proposta de ascensão ficará mais nítida, desde a arquitetura,

o nível primeiro, até a música o mais alto, que por sua vez, sob outro aspecto, é a própria superação da escala.

A arquitetura. O primeiro nível da escala das artes traz a arquitetura, considerada tão somente como bela arte (SCHOPENHAUER, 2005, p.288), o que significa separá-la do seu aspecto utilitário, sinônimo do interesse, logo da vontade, o oposto do caminho *desinteressado* necessário para a arte. Essa proximidade com a utilidade é o primeiro dos fatores que colocam esta linguagem no início da escala, um deslize em meio as suas fronteiras, e aquilo que era arte se torna técnica de construção de habitações apenas. O segundo fator é em relação as Ideias que a arquitetura expressa. Ela lida com os graus mais baixos de objetivação da Vontade: gravidade, coesão, rigidez, dureza, enquanto qualidades gerais da pedra, além de lidar também com a luz.

O conflito das Ideias nesse grau mais baixo, expresso na luta entre gravidade e rigidez na forma das construções, é a relação íntima de cada parte em suas conexões, que preservam a *estabilidade* do todo, equacionando posição, grandeza e forma. Essa unidade da obra deve refletir a determinação de cada uma das partes sobre as outras, ora sustentam, ora são sustentadas; todas as partes trabalham pela harmonia do todo, segundo a posição e extensão. Por sua vez, a produção da estabilidade depende do material utilizado, sob pena de criar um efeito ilusório comprometedor: a madeira não é um bom material para esse fim, ela altera as relações entre rigidez e gravidade dadas pela pedra. A mescla de materiais diversos, devido aos seus pesos e consistências também são fatores de alteração, pode atingir o todo da obra, por prejudicar sua unidade, o excessivamente pesado e rígido ao lado do extremamente leve pode romper com a estabilidade, afeta de forma negativa. No que diz respeito à luz, o edifício poderá afetar o expectador de formas diferentes, seja em pleno sol, com o céu azul de plano de fundo ou com a luz do luar. Neste quesito o efeito da luz e o posicionamento geográfico influenciam para a apreensão do todo da obra, na revelação das articulações de suas partes.

Para que o artista atinja essas determinações aduzidas por Schopenhauer, ele sempre enfrentará o problema da utilidade, que está enraizado nas bases da arquitetura como linguagem. A todo tempo a execução de suas obras está situada entre fins estéticos e utilitários, o artista deve saber subordinar os segundos aos primeiros. A beleza deve sempre prevalecer, seja na construção de um palácio ou de um castelo, cabe em cada um dos casos a decisão sobre qual “beleza estético-arquitetônica se ajusta e combina” (SCHOPENHAUER, 2005, p.291). A manifestação do artista poderá ser mais exitosa, quando as circunstâncias tenham menores exigências utilitárias, o que tem relação com o clima. Lugares muito frios ou muito quentes podem fazer com que os fins estéticos fiquem em segundo plano. Os climas temperados são ideias, é o que mostram, na visão do autor, as obras de países como a Índia, Egito, Grécia e Roma. Por outro lado, os climas nórdicos restringiam sobremaneira a liberdade criativa.

A escultura e a pintura histórica. O grau mais elevado de objetividade da Vontade, a Ideia de humanidade, é o escopo da pintura histórica, assim como da escultura, suas abordagens podem ser realizadas de forma única, dado que as observações têm aplicação em ambas, sem prescindir, naturalmente, da particularidade de cada uma dessas linguagens (SCHOPENHAUER, 2005, p.295). Quanto maior o grau de objetivação da Vontade ocorre um aumento da individualidade, no homem, isso não fica limitado apenas as determinações da espécie, porém ele possui um *caráter individual*, aquilo que justifica a diferença evidente entre dois seres humanos, ao contrário da semelhança entre dois leões. A exposição dessa Ideia na obra, exige a presença do caráter da espécie e do indivíduo, o artista em sua ação deve fazê-lo de maneira simultânea e com perfeição, enquanto o primeiro mostra a beleza, no caso da espécie humana, o segundo se prende a particularidade deste ou daquele homem. Cabe ressaltar em torno da beleza, a sua relação à forma, que por sua vez diz respeito ao sentido externo, o espaço, que é imóvel em si mesmo. No entanto, o acréscimo

do movimento só pode estar ligado ao sentido interno, o tempo, que recebe o nome de graça. Na escultura predominam a beleza e a graça, esta linguagem tem maiores limites expressivos, se comparada com a pintura, que consegue manifestar maiores singularidades, pois expõe: “o caráter espiritual propriamente dito, aparecendo no afeto, na paixão, no jogo alternado do conhecimento com a Vontade, exponível unicamente pela expressão fisionômica e os gestos” (SCHOPENHAUER, 2005, p.301).

O problema dos limites de expressão, no âmbito da escultura, pode ser observado segundo a questão analisada por Lessing em seu *Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Ele analisa, em torno do conjunto de estátuas denominado *Grupo de Laocoonte*, a razão da personagem principal não ter sido representada gritando, mesmo que passe por um momento de acentuada dor física e psicológica (1880, p.06). Para Schopenhauer a inexistência do grito de Laocoonte, diz respeito aos limites representativos da escultura, que não poderia reproduzir semelhante ato sem prejudicar o efeito estético sobre o expectador, bem como a obra no todo, porque atingiria diretamente a beleza. O caminho proposto pelo filósofo, que converge com Winckelmann, é que o estatuário, em vez de recorrer ao grito para expressar a imensa dor do sacerdote, deve trabalhar todas as outras expressões de dor, assim atingiria o efeito preciso, sem afetar a obra, sem prejudicar a essência da escultura.

Na pintura, a manifestação do caráter, diz respeito a sua exposição não somente presa a forma, mas pelas ações e modificações subjetivas (querer e conhecer), visíveis nos semblantes e gestos (SCHOPENHAUER, 2005, p.306). Uma ação pode ter dois tipos de significação, uma externa e outra interna: a primeira são as consequências propriamente no mundo efetivo, submetido ao princípio de razão, domínio da história; a segunda consiste no desvelar da Ideia de humanidade a partir da ação, em situações que propiciam a manifestação de seu caráter, algo muito valoroso para a arte. Desse modo, a pintura histórica ao apresentar grandes acontecimentos, se importa menos em delinear detalhes e circunstâncias, e mais em revelar naquele momento, com aqueles atores, naquele contexto, o universal, que pode ser reconhecido para além do singularmente dado.

Nessas duas artes, em relação aos problemas de expressão, um recorrente é o da imitação e da alegoria, pois que misturam domínios, o técnico e o intuitivo, que afastam da apreensão das essências. Alguns pensam que se na natureza a beleza humana, reflexo da espécie, é tão bem exposta, porque imitá-la não seria o melhor caminho? Imitar é uma atividade técnica, que exige o concurso dos conceitos (SCHOPENHAUER, 2005, pp.296-297). Por outro lado, o processo de objetivação em meio a luta entre as Ideias, sempre guarda lacunas, por mais que a natureza consiga expor a beleza humana, isso não ocorre de forma universal, tampouco em todos os casos. Eis que o gênio, a partir do uso da imaginação, poderá expressar algo que não estava dado, algo impossível para quem apenas imite, porque corre o risco de reproduzir aquilo que não represente o belo real. Por sua vez, a alegoria também é do domínio conceitual (SCHOPENHAUER, 2005, p.314), não é intuitiva, provém de uma ação deliberada, manifestando “algo outro que o exposto nela”. Nas artes plásticas são considerados “hieróglifos”, que exigem sobretudo interpretação e se distanciam da intuição.

A poesia. Todos os graus de objetividade da Vontade podem ser expostos pela poesia, precisamente pelo material por ela utilizado, os conceitos (SCHOPENHAUER, 2005, p.321), entretanto, preferencialmente ela manifesta a Ideia de humanidade em estado de depuração muito maior do que as artes plásticas. Não obstante, como é possível que a poesia se utilize do conceito? Afinal, ele é produto da razão, e como foi dito anteriormente, na atividade genial a cognição humana não segue seu curso natural; após as intuições, formadas no entendimento, viria a formação dos conceitos, o que não deve acontecer no momento da criação artística. Junta-se a isso, o fato da poesia trabalhar com a linguagem, resultado também da atividade da razão, ligada

intimamente aos conceitos, seus pressupostos. O risco da queda em contradição pode parecer eminente, entretanto, não é o que ocorre, ao contrário, é realizada uma saída do conceito em direção à intuição, no qual a fantasia daquele que frui tem papel preponderante. É assim que ocorre uma inversão do sentido da alegoria: se nas artes plásticas ela é negativa; na arte poética, é muito positiva.

A comunicação só pode se dar por meio de conceitos abstratos, contudo, a forma como eles são apresentados difere do simples funcionamento da linguagem. Os conceitos pretendem levar o ouvinte a uma intuição, engendrada no momento em que a universalidade é revista, na combinação de conceitos, tal como o químico combina elemento. Essa combinação ativa a imaginação, que forma uma imagem, uma representação intuitiva, então abre caminho para a Ideia. Ora, isso é possível, porque a imaginação tem a capacidade de lidar com intuições, sem que o objeto esteja ali dado: seu produto, as imagens, possuem um *potencial de expansão*. É o mesmo princípio que permite ao gênio ver no objeto particular aquilo que a natureza queria manifestar, mas devido ao combate entre as Ideias, não se efetivou. O ritmo e a rima vêm ao encalço da ação das palavras, o que as leva a outro plano de atividade (SCHOPENHAUER, 2005, p.322), segundo os efeitos produzidos por esses dois elementos: 1) é cativada a atenção do ouvinte; 2) ocorre certa concordância cega com o que é apresentado, o que significa uma anterioridade aos juízos, capaz de gerar certo poder de convencimento.

Por mais que as palavras se liguem intimamente aos conceitos, conhecimento abstrato, a produção dos sons na poesia, é uma criação exclusivamente intuitiva, com alto potencial de afetação. Por essa presença dos sons, a canção não é de domínio da música, e sim da arte poética. Sua essência diz respeito a um movimento simultâneo de preenchimento da consciência pelo sujeito do querer, contraposto a visão da natureza ao seu redor que o leva ao estado de puro sujeito. Isso cria um contraste entre um querer nunca satisfeito e a calma da natureza. Para Schopenhauer, a sensação desse contraste é o que se exprime em toda canção e constitui o estado lírico (SCHOPENHAUER, 2005, p.329).

Cada um dos graus da escala das artes é definido em razão dos graus de objetividade da Vontade que representam. A poesia é superior às artes plástica, pois consegue expor de forma mais adequada a Ideia de homem, na medida em que apresenta sua individualidade, auxiliada pelo uso que realiza da imaginação, ampliando seus limites expressivos. Além disso, outro aspecto corrobora a posição ocupada por esta arte, tão próxima da música, o nível mais alto da escala, é o seu apogeu, “tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização” (SCHOPENHAUER, 2005, p.333), a saber, a tragédia. Trata-se de mostrar o sofrimento inerente à vida, relativo ao conflito da Vontade consigo mesma, presente em seu grau mais elevado de objetividade. Este tema também abre caminho para o elo final da espiral de Philonenko, em sua interpretação da obra de Schopenhauer: a metafísica da ética. Cabe ressaltar, que esse conflito se torna visível no sofrimento da humanidade, em suas desditas, que na perspectiva do puro sujeito do conhecimento, pode ser vencido na superação do princípio de razão, surgindo então como renúncia da Vontade de vida, o caminho da santidade e do asceta⁴. Segundo o ponto de vista da tragédia, é o momento em que as personagens, após sofrimento atroz, entendem a sua situação, abrem mão do que tanto lutaram, daquilo que até o momento dariam suas vidas ou mesmo morreriam, para serem “purificados pelo sofrimento”. A forma geral das tragédias é a apresentação de uma grande infelicidade, sendo dada pelo poeta de três formas (SCHOPENHAUER, 2005, pp.334-335): 1) mediante uma maldade fora do comum, exemplificados em *Ricardo III* de Shakespeare, por exemplo; 2) A ação

⁴ Sobre as aproximações entre a figura do asceta e a do gênio, assim como as relações do terceiro e do quarto livro do *Mundo*, consultar o trabalho de Quaresma (2011).

do acaso e do erro, um destino cego, conforme é visto em Édipo Rei de Sófocles; 3) A conjuntura das situações e o caráter dos personagens, no qual cada um deles é compelido a tramar grandes desgraças, são os elementos da composição obrando em conjunto para a produção de infelicidade, a obra *Clavigo* de Goethe seria um modelo para esta forma.

Em suma, quando cada arte é considerada na filosofia schopenhaueriana, segundo a metafísica do belo, menos importam técnicas, por isso toda descrição se preocupava em mostrar de que forma cada arte comunicava as Ideias. De modo que a Vontade se objetiva em graus, as artes foram situadas na medida em que apresentam os graus mais baixos ou mais altos, relativos aos limites da expressão. É assim que a arquitetura está na base, por lidar com as forças da natureza; as artes plásticas (escultura e pintura histórica) estão acima, pois aduzem a Ideia de humanidade, porém com restrições; a poesia tem os limites mais extensos que as artes plásticas, assim apresenta com maior completude a Ideia de humanidade, observado ainda o fato de expor a tragédia, algo muito complexo, relativo ao conflito da Vontade consigo mesma. Não obstante, este que entendemos ser o primeiro modelo em torno da criação artística, não se aplica no âmbito da música, mais que isso é estabelecida uma nova configuração. A princípio, poderia emergir enquanto dois modelos excludentes, porém pretendemos vê-los como complementares. O primeiro consiste no uso de linguagens para comunicar a essência do fenômeno, as Ideias; o segundo, ao contrário, é ele mesmo comunicação, e justamente por isso, traz à tona a própria coisa em si. A música é algo completamente diferente, ocupa o lugar mais alto na escala das artes, não pelo que ela expõe, mas por sua própria essência: ela é uma via de superação.

O segundo modelo: além da Ideia e do puro sujeito do conhecimento

Em torno do primeiro modelo, toda a argumentação pretendia mostrar a identidade entre o gênio e o puro sujeito do conhecimento, enquanto fator fundamental para a arte. O afastamento do corpo, também significava distanciamento de toda relação e interesse, e assim abria caminho para o em si do mundo, as Ideias platônicas. Do ponto de vista da representação, sua forma geral, ser-objeto-para-um-sujeito, não pode ser aplicada à Vontade, interpretada como a coisa em si kantiana. Por outro lado, as Ideias são cognoscíveis, porque representáveis, desde que o conhecimento esteja fora dos domínios do princípio de razão suficiente. A contemplação pura, exclusivamente intuitiva, é capaz de atingir as Ideias, que depois são manifestadas nas diversas linguagens da arte, arquitetura, artes plásticas, poesia e música. No entanto, a partir da escala das artes, acompanhado a argumentação do filósofo alemão, ocorre uma cisão, visto que a música recebe um lugar totalmente diferente na obra. Então, não é mais exato dizer que ela é uma das linguagens que o artista utiliza para expressar a Ideia apreendida. O motivo de semelhante impedimento está na própria essência da música, que não manifesta uma Ideia, porém a própria Vontade, e isto tem consequências importantes para tudo o que este trabalho tentou fundamentar.

Em primeiro lugar, é preciso pensar que ao dizer que existe algo que lida diretamente com a Vontade, os limites estabelecidos para o conhecimento da representação são rompidos: a coisa em si kantiana, torna-se, em certo sentido, cognoscível. Em segundo lugar, no que diz respeito à Ideia, seu correlato subjetivo era o puro sujeito do conhecimento, não obstante, conforme defende Barbosa (2001, p. 127), esse conceito não se aplica mais aqui, mesmo que a música possa ser entendida como análoga à Ideia. Por ser Vontade objetivada, ela é uma linguagem direta, não exige a presença de um sujeito. As Ideias dele prescindiam, porque as contemplava e então as *comunicava*, porém, a música é ela mesma comunicação. Essa arte chega a nível

tamanho de expressividade, que é comparada ao próprio mundo, enquanto cópia e objetividade da coisa em si. Os comentadores Barbosa (2001, p.131) e Philonenko (1999, p.169), a partir da assertiva de Schopenhauer, ao dizer que além do mundo ser entendido como Vontade corporificada também é a própria música corporificada (SCHOPENHAUER, 2005, p.345), não relutam em indicar a possível mudança no título da obra magna do filósofo, dada a importância que essa arte possui. Desse modo, o nome poderia ser *O mundo como música e como representação*.

Apesar do puro sujeito não ter o mesmo lugar nesta arte, é ainda a música obra do gênio, no entanto, enquanto compositor, sua ação no processo não é central, como seria na poesia, a apreensão da essência é realizada como se ele fosse um *sonâmbulo* (SCHOPENHAUER, 2005, p.342). O modo de apreensão da música, reconsidera a atuação da própria cognição humana, segundo Barbosa, o papel que exercia o puro sujeito, agora é exercido pela imaginação (2001, p.127). Ela transforma o que é ouvido, objeto dos sentidos, em imagens “fazendo as vezes do puro sujeito do conhecimento, e permite a fruição abstrata das paixões as mais variadas, sem que a vontade seja atingida”. Ou seja, aquele afastamento do corpo, logo da vontade, tão necessário para a arte, é dado nos termos da criação de imagens. Na compreensão de Ruysen, esse processo também pode ser explicado, devido ao fato da música não possuir forma alguma. Ela estaria integralmente albergada no sentido interno, o tempo, engendrando um processo de identificação da melodia com os próprios movimentos da vida do sujeito (1909, pp. 337-338), isso causaria um isolamento do mundo, por um aprofundamento na própria consciência. Nesse sentido, o *perder-se* não mais está na intuição de um objeto, e sim naquilo que carrega a imagem criada a partir da música ouvida: não existe a participação ativa do entendimento, pois que não existe nem o espaço, nem a causalidade, tampouco a intuição. Desse modo, a figura do compositor limitaria os termos da identidade entre o gênio e o puro sujeito que conhece; na música emergiria a imaginação em seu lugar.

A abordagem sobre a música indica uma reconsideração sobre o próprio sentido da arte, afinal se ela foi entendida até agora como o modo de conhecimento que tinha por objeto as Ideias. Em sua nova configuração, segundo a linguagem direta da coisa em si, seria mais exato dizer que ela é um modo de conhecimento que tem por objeto as Ideias e a música. A simples distinção entre as linguagens, de um lado aquelas que comunicam Ideias, de outro a música, comunicação por si mesma, marcaria de forma mais nítida a essência superior desta. Entretanto, poderia ser possível questionar por que, antes do advento da música como arte das artes, ela sempre era contabilizada junto às outras, ou ainda por que não é realizado, por parte do autor, esse destaque anteriormente na argumentação ou mesmo no título do terceiro livro do *Mundo?* Em hipótese, a música seria a transição de um elo para outro na espiral proposta por Philonenko, a saída da metafísica do belo para a da ética, no qual aparecem, de forma integral, os conceitos de Vontade de vida, de sua afirmação e negação e de sua autocontemplação. O fato dela não reproduzir uma Ideia, porém a própria Vontade, abre caminho para aqueles conceitos que lidam diretamente com a coisa em si, com a própria possibilidade de seu conhecimento, abordados no quarto livro. Não seria conveniente antecipá-la: se o que até então era falado ainda respeitava a forma geral da representação, somente com a escala das artes ela deveria aparecer na plenitude de seu conceito, passagem para a autocontemplação da Vontade.

Em relação ao primeiro modelo, observamos um processo de cisão: de um lado, temos a necessidade do puro sujeito do conhecimento desfeita, assim como a atividade de um dos pilares da genialidade minimizada, a da faculdade do entendimento que fornece a intuição. Na perspectiva do artista, ao contrário do exposto na escala das artes, sua atuação ativa na comunicação das Ideias é convertida em um processo que aparenta automatismo, por meio da analogia do compositor ao sonâmbulo. Contudo,

é importante notar que o outro pilar da genialidade sobressai. A imaginação torna-se o centro da atividade criativa, com o engendramento de imagens.

Apesar da cisão entre os dois modelos de criação artística, compreendemos que não existe uma separação absoluta. Na verdade, devemos também olhar esse processo sob o prisma da espiral de Philonenko, seja na apreensão de *O Mundo* como um todo, seja em relação apenas ao terceiro livro, a metafísica do belo. Ora, as primeiras linguagens apresentadas tinham um domínio e um sistema diferente: diziam respeito às Ideias e as comunicavam; a essência da música é completamente outra. Cada um dos modelos se aplica a um nível de leitura do real: o primeiro, é o da representação fora do limite do princípio de razão; o segundo, um verdadeiro salto rumo ao conhecimento da coisa em si, com determinados limites, em circunstâncias bem restritas. A cognição humana é incapaz de intuir a coisa em si, porém, o fato da música ser ela mesma comunicação, permite a apreensão do sujeito, desde que haja uma reestruturação da atividade das faculdades; por isso, o lugar de destaque que a imaginação recebe. Em um caso, entendimento e imaginação, pilares da genialidade, trabalham juntos, com leve prevalência do primeiro; em outro, a faculdade das imagens sobressai completamente. Por fim, a música pode ser vista como a conexão entre a metafísica do belo e aquilo que Philonenko chamou de “fenomenologia da vida ética”, os graus superiores da espiral, no qual sairá de cena o gênio, para a atuação do asceta e do santo. Se compreendermos esse caminho de forma ascendente, então o segundo modelo de criação, também pode ser visto como um caminho de redenção, que levará a outros estados, até o seu apogeu, o momento em que a Vontade contempla a si mesma.

Correspondência: Nilton José Sávio. Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, Rodovia Washington Luís, Km 235, s/n, Jardim Guanabara, CEP 13565-905, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: nilton-savio@hotmail.com

Apoio Financeiro: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Conflito de interesses: Nenhum.

Todos os autores leram e aprovam a versão final submetida a revista Em curso.



Bibliografia

- BARBOSA, Jair. *Metafísica do belo*. 1º ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- CACCIOLA, M. L. M. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- GONÇALVES, R. G. C. *Arte e Metafísica na Filosofia de Schopenhauer*. 2001. 102p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: ou des limites de la peinture et de la poésie*. A. Courtin. 3º ed. Paris: Hachette, 1880.
- PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris: J. Vrin, 1999. (Histoire de la Philosophie).
- QUARESMA, Daniel. O gênio e o santo na filosofia de Schopenhauer. *Revista Voluntatis: estudos sobre Schopenhauer*. Vol. 2, nº 1, pp. 83-94, 2011.
- RUYSEN, Th. *Schopenhauer*. Paris: Alcan, 1911. PDF E-book. Disponível em: <<https://archive.org/details/schopenhauer0ruys>>. Acesso em: 15 set. de 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung: I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, c1986. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 661 Arthur Schopenhauer.Sämtliche Werke v.1).
- _____. *O mundo como vontade e como representação*. Jair Barbosa (Trad.). 1º ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Tomo I.
- _____. *Le monde comme volonté et représentation*. Christian Sommer... [et al.] (Trad.). 1º ed. Paris: Gallimard, 2009. Tomo II. (Folio Essais, 523). [Suplementos].
- _____. *Metafísica do belo*. Jair Barbosa (Trad.). São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture/ Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Léon Mis (trad.). Édition bilingue (Français/ Deutsch). Paris, Aubier, 1954. (Collection bilingue des classiques étrangers).