

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

**O VÍNCULO ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA NO
PENSAMENTO DE SCHOPENHAUER COM UM
OLHAR ESPECIAL SOBRE A ARTE
CONTEMPORÂNEA**

João Coviello

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, sob a orientação do Prof. Dr. Jair Barboza, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

CURITIBA
2006

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Jair Barboza, meu Orientador, que com seu conhecimento, incentivo e muita paciência, esteve a meu lado em todas as horas.

Aos colegas do Curso, pela troca de informações.

A Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCPR, através do Professor Antonio Edmilson Paschoal.

A todos os Professores do Curso.

A Gilberto V. Figueiredo Filho e Fernando Pucci, pelas leituras e sugestões.

A Denise, pelo companheirismo, leituras e compreensão na conclusão deste trabalho.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o êxito desta pesquisa.

...

Este trabalho é dedicado à memória de José Américo Oliveira, que leu e comentou todas as versões, mas não teve tempo de ler a versão final. A este sutil leitor de Schopenhauer, amigo e irmão, meu eterno agradecimento.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo examinar o parentesco entre ética e estética na filosofia de Arthur Schopenhauer. O filósofo trabalha com categorias estéticas de sua época (belo, feio, repugnante, sublime, obra, gênio...), mas será possível articulá-las com a intenção de examinar o impacto das imagens contemporâneas. Isso será possível a partir do diálogo arte-filosofia empreendido pelo autor de *O Mundo como Vontade e como Representação*. Pretende-se, assim, compreender o esforço de Schopenhauer em afirmar a estética e a ética como partes que se sustentam mutuamente, para, em seguida lançar um olhar sobre a arte contemporânea.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	ii
RESUMO	iii
SUMÁRIO	iv
ABREVIATURAS UTILIZADAS	v
INTRODUÇÃO: A Filosofia aproxima-se da arte	1
CAPÍTULO 1: Tributo a Kant	18
CAPÍTULO 2: Intuição Empírica	21
CAPÍTULO 3: Conclusão Analógica e Vontade	25
CAPÍTULO 4: Intuição Estética e Arte	42
CAPÍTULO 5: Arte, criação artística e campo ético	64
CONCLUSÃO: Arte, um conhecimento especial	74
BIBLIOGRAFIA	82
ANEXOS	90

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Obras de Schopenhauer:

M1 – O mundo como Vontade e como Representação. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

M2 – El Mundo como Voluntad y Representación. Tomo II (Complementos). Tradução para o espanhol de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1950.

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

PP – Parerga e Paralipomena. (Capítulos V, VIII, XII, XIV). Seleção e tradução de Wolfgang Leo Maar. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1997.

QRPR – La Cuádruple Raiz del Principio de Razón Suficiente. Tradução para o espanhol de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1950

SE – “Sobre a essência íntima da arte”. Capítulo XXXIV dos Complementos ao Mundo como Vontade e como Representação. Tomo II. Tradução de Jair Barboza. In Trans/Form/Ação, número 23. São Paulo, 2000, pp. 127-129.

SFM – Sobre o Fundamento da Moral. Tradução de Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

SVN – Sobre la Voluntad en la Naturaleza. Tradução para o espanhol de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, s/d.

SLV – Sobre la libertad de la voluntad. Tradução para o espanhol de Eugenio Ímaz. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Não só a filosofia mas também as belas artes propõem-se, no fundo, a solucionar o problema da existência.

Schopenhauer

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende examinar o parentesco entre estética e ética na filosofia de Arthur Schopenhauer. A partir de suas teses será possível refletir sobre as transformações estéticas trazidas pelas inquietações e experimentalismos levados ao extremo por uma parcela de artistas plásticos contemporâneos. Nos voltamos para essas experiências a fim de buscar algum tipo de sentido. A filosofia – e a estética em particular – pode dar uma contribuição à interpretação de obras cujo experimentalismo atinge o limite. Exemplos de *obras limites* são o tubarão exposto em um tanque de formol, de Damien Hirst, de 1997, ou as poses onanísticas de Vito Acconci, do início dos anos 70. Acconci é um dos grandes nomes da *body art*. Nos anos 60-70 apresentava-se com trabalhos que exploravam o próprio corpo. Seu trabalho mais polêmico chama-se *Seedbed* (1971), onde masturbava-se sob uma plataforma de madeira.¹ Schopenhauer navegou por todas as formas de arte, e sempre tem algo especial a nos dizer sobre pintura ou arquitetura, poesia ou música. Nesta pesquisa, porém, a ênfase recai sobre as artes plásticas. Onde estiver escrito *arte contemporânea*, leia-se *artes plásticas contemporâneas*.

A expressão *arte contemporânea* refere-se à arte produzida a partir do final dos anos 60.² É um período em que surgiram manifestações artísticas de todos os tipos, desde a *Pop Art* até as *Instalações*, passando pelos *Happenings*, *Minimal Art*, etc. Atualmente esta expressão suplanta o conceito de “vanguarda”. A arte contemporânea renova e transgride todas as formas de expressão artística. Ela acaba se articulando à filosofia com o fim de dar sentido às várias poéticas.

É nesta perspectiva que Schopenhauer poderá ser útil. Mesmo trabalhando com suas categorias estéticas tradicionais, será possível articulá-las com o objetivo de examinar o impacto das imagens contemporâneas. É onde queremos chegar. Ganharemos se ao menos tentarmos compreender o que os artistas têm a nos dizer. O diálogo arte-

¹ Trabalhos como esses levaram Maria José Justino a afirmar: “Filósofo, historiador e crítico da arte trabalham em um campo minado pela subjetividade (a do autor e a do fruidor); trabalham com um objeto que às vezes é construído na negatividade”. (“Crítico... É Entrar na Crise: Uma Perspectiva Histórica da Crítica de Arte”. In *Os lugares da crítica de arte*. Organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p.31).

² Esta é uma definição usada por Lisbeth Rebollo Gonçalves no artigo “Arte Contemporânea e Crítica de Arte” (In *Os Lugares da Crítica de Arte*. *Op.cit.*, p.35).

filosofia nos educa sobre os novos tempos. Afinal, artistas e filósofos tomam partido por alguma idéia, e essa tomada de partido não deixa de ser uma decisão moral. Schopenhauer tomou partido, interpretou, e, acima de tudo, mostrou que é possível refletir sobre temas tão complexos quanto a associação da dimensão estética com a dimensão ética. Nas primeiras linhas do prefácio à primeira edição de sua obra magna *O Mundo como Vontade e como Representação* (1818), o autor escreveu que esperava comunicar um *pensamento único*, um pensamento que tanto se procurou sob o nome de filosofia: “Quando se levam em conta os diferentes lados desse pensamento único a ser comunicado, ele se mostra como aquilo que se nomeou seja Metafísica, seja Ética, seja Estética” (M1 p.19).

Para Schopenhauer, sua filosofia tem várias portas que levam até o centro: “Se verá que minha filosofia está investida, como a cidade de Tebas, de cem portas, e por todas elas se pode ir, em linha reta, ao centro da cidade” (SLV p.168). Todas as partes mantêm estreita dependência entre si, e isto nos permite procurar em sua filosofia o parentesco entre estética e ética.

Esta *Introdução* tem o objetivo de mostrar previamente o vínculo entre estética e ética na obra de Schopenhauer, a partir da reflexão de vários autores. Esta compilação mostrará confrontos, limites e antecipará alguns temas que serão examinados adiante. O grande objetivo desta pesquisa é contribuir com o esforço de Schopenhauer em apontar a estética e a ética como partes que se sustentam mutuamente.

...

Segundo Cacciola, uma das preocupações de Schopenhauer é a aproximação entre filosofia e arte:

Mas a filosofia aproxima-se da arte, sendo espelhamento e repetição do mundo concreto. À filosofia cabe, como à arte, descrever os fenômenos de modo coerente, condensando-os a partir de um princípio e remetendo-os ao seu núcleo. Schopenhauer aproxima a filosofia

da arte e o filósofo do artista; o filósofo é genial quando apreende o mundo de modo intuitivo e não apenas discursivo.³

Antes do autor de *O Mundo como Vontade e como Representação*, o Renascimento marcará o momento fundamental nas relações entre filosofia e arte. Se na Idade Média valorizava-se mais a poesia e a retórica, na Renascença isto se modificou completamente, com as artes visuais passando a ter o mesmo valor. Se antes eram consideradas como inferiores, ou meras artes manuais, agora vemos, por exemplo, “os pintores italianos do séc. XVI muito preocupados em argumentar que o aspecto manual da sua atividade era grandemente ultrapassado pelo intelectual”.⁴

O papel do artista, portanto, transformou-se com a aceitação do caráter intelectual de seu trabalho. Leonardo da Vinci é o melhor exemplo, a ponto de Paul Valéry perguntar: *Afinal, ele é ou não é um filósofo?*⁵ O poeta se espanta com a ausência do nome de Leonardo na lista dos filósofos agrupados pela tradição, afinal, ele é um pintor que fala em pintura como se fala em filosofia. Para Valéry, Leonardo vai mais além: a pintura fazia o papel da filosofia.

Cabe dizer que nesse momento a pintura se liberta da suspeita platônica e se torna – pelo menos para Leonardo – a forma mais perfeita de saber. A estratégia dos renascentistas usa a própria noção platônica de *Idéia*, já que a pintura provém dela e não apenas da matéria. O próprio Leonardo reforça a noção de *pintura como ápice do saber*:

Ó saber maravilhoso! Conservas a vida das belezas perecíveis dos mortais e assegura-lhes maior permanência que as obras da natureza, continuamente submetidas às variações da durabilidade que as conduz ao término da velhice; e esse saber possui a mesma relação com a natureza divina que suas obras com as obras da natureza, por isso é adorada.⁶

³ Cacciola, Maria Lúcia. “Prefácio sobre *A História da Filosofia*”. In *Fragmentos para a História da Filosofia*, de Arthur Schopenhauer. Tradução, apresentação e notas de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003, p.12.

⁴ Wimsatt, William K. e Brooks, Cleanth. *Crítica Literária: Breve História*. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p.318.

⁵ Valéry, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de José Martins Gracia. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979, p. 127.

⁶ Vinci, Leonardo da. “Tratado de pintura (*O paragone*)”. In *A Pintura – Textos essenciais*. Vol. 7. Organização e apresentação de Jacqueline Lichtenstein. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 23.

Foi a partir do Renascimento, então, que as artes visuais passaram a ter um conteúdo “filosófico” que predomina até hoje. Surge, também, a *assinatura* do artista, o reconhecimento de sua individualidade e de sua autoria. Tema que será caro à noção de *gênio* dos românticos e do próprio Schopenhauer. Porém, se em Leonardo a obra surge da união entre experiência e conhecimento, em Rafael a obra surge da busca do artista em alcançar a beleza como coisa boa. Para ambos, no entanto, estética e ética andam juntas. Ora, seguindo o mote, esta pesquisa usará como base de reflexão as noções de estética e ética nos seguintes termos:

Aqui a ética é definida como a ciência que procura investigar e mostrar o sentido inalterável, independente de tempo e espaço, da *boa ação*; por seu turno, a estética é definida como a ciência que procura investigar as condições subjetivas e objetivas que subjazem ao juízo ou intuição sobre o *belo*.⁷

A partir destas definições, usaremos Schopenhauer para fundamentar o parentesco entre estética e ética. Como em Platão, o *belo* será identificado com o *bem* (presente na famosa expressão *kalos kai agathos*). A palavra *agathos* pode ser entendida também por “verdade”, “liberdade” e “justiça”. Assim o filósofo grego afirma em *O Banquete*: “Se nalguma altura da vida (...) vale a pena que um homem viva, é nessa, quando contempla o Belo em si”.⁸ Para Platão, o Bem é a Idéia de todas as Idéias, o principal objetivo do conhecimento filosófico. O Bem é a causa de tudo, inclusive da beleza e da verdade que há no mundo. O que será do belo e da verdade sem a compreensão do Bem? Como fonte de sabedoria, o Bem está na origem do Belo, e sua luz permite a compreensão de todas as outras Idéias. No Livro VII de *A República*, Sócrates dirá a Glauco que a Idéia do Bem é a causa de tudo que existe de reto e belo em todas as coisas:

O que eu vejo, pelo menos, é o seguinte: no limite extremo da região do cognoscível está a *idéia do bem*, dificilmente perceptível, mas que, uma vez apreendida, *impõe-nos de pronto a conclusão de que é a causa de tudo que é belo e direito*, a geratriz no mundo visível, da luz e do senhor da luz, como no mundo inteligível é dominadora, fonte

⁷ Barboza, Jair. “Parentesco entre Estética e Ética”. In *Temas de Ética*. Organização de Inês Lacerda de Araújo e Francisco Verardi Bocca. Curitiba: Ed. Champagnat, 2005, p.71. Grifos do autor.

⁸ Platão. “Um Banquete”. In *Diálogos*. Seleção, introdução e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d, p.84.

imediate da verdade e da inteligência, que precisará ser contemplada por quem quiser agir com sabedoria, tanto na vida pública como na particular.⁹

Um comentador contemporâneo da relação entre estética e ética, Jacques Rancière, propõe um *regime ético das imagens*: “Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem”.¹⁰ É neste contexto que as preocupações de Schopenhauer com a estética e ética se anunciavam. A seguinte afirmação do filósofo confirma que suas teses estavam próximas de Leonardo da Vinci e respingam nas preocupações atuais de Rancière: “Não só a filosofia mas também as belas artes propõem-se, no fundo, a solucionar o problema da existência” (SE p.127). Portanto, a filosofia e a arte possuem objetivos idênticos. Com isto, a metafísica de Schopenhauer estará associada a sua estética.

...

Não é novidade, mas sempre cabe lembrar, que as teses de Schopenhauer exerceram grande influência sobre variados artistas. No Brasil, Augusto dos Anjos o cita em um poema (*Nessa manumissão schopenhaureana,/ Onde a Vida do humano aspecto fero/ Se desarraiga, eu, feito força, impero/ Na imanência da Idéia Soberana!*).¹¹ Eugênio Gomes, em 1958, sustenta que há um pensamento metafísico nos romances de Machado de Assis, principalmente naqueles que escreveu a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há um sentido geral nesses romances, “compreensível e mesmo definitivo, quando se passa a identificar as suas relações simbólicas com o esquema imagístico de Schopenhauer”.¹² O crítico enxerga nos personagens machadianos o mesmo esquema metafísico do filósofo alemão: apesar de parecem normais, eles são impulsionados por volições e forças fisiológicas que os levam à cólera, à vaidade e à

⁹ Platão. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2000, p.323 [517c]. Grifos meus, JC.

¹⁰ Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.28.

¹¹ Anjos, Augusto dos. “O Meu Nirvana”. In *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Ed. Bedeschi, 1928, p.204.

¹² Gomes, Eugênio. “O Testamento Estético de Machado de Assis”. In *Machado de Assis: Obra Completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959, p.LXXIV.

inveja. Ora, para Schopenhauer é possível ultrapassar este estado de “vulgaridade” através do *estado estético*, quando nos absorvemos nas coisas sem intromissão do *querer*. Porém, Machado é ainda mais pessimista:

Quem procura estudar os quatro principais romances de Machado de Assis, à luz desse pensamento, verá que, não obstante a enganosa aparência em sentido contrário de alguns deles, são raros os seus personagens que alcançam atravessar a linha da “vulgaridade”, tal como caracterizada pelo filósofo alemão.¹³

Poucos, então, são os personagens de Machado que conseguem escapar às torturas provocadas por nossas próprias misérias: “Assim, quando Brás Cubas conclui as suas memórias póstumas, dizendo que, por não ter tido filho, não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria, é que estava cabalmente imbuído dessa dolorosa verdade”.¹⁴ Clément Rosset também percebeu a mesma relação entre aquele “que foi talvez o romancista mais pessimista de todos os tempos” e o “maior teórico do pessimismo na história da Filosofia”.¹⁵ A última frase de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é a seguinte: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.¹⁶ Um biógrafo de Machado, Daniel Piza, escreveu que, já no final da vida, “seu único deleite, além de jogar paciência com o baralho e receber mensagens de estima dos amigos, era a leitura de autores como Schopenhauer e Renan, duas de suas maiores influências intelectuais”.¹⁷

Em 1951, o Professor Anatol Rosenfeld escreveu uma longa apresentação para uma edição, em português, de pequenos textos extraídos das obras de Schopenhauer. Essa apresentação foi publicada de forma ampliada em duas coletâneas de ensaios durante a década de 70.¹⁸ Para esse mestre de várias gerações de intelectuais brasileiros, Schopenhauer ocupa um papel fundador:

¹³ Gomes, Eugênio. *Op.cit.*, p.LXXVIII.

¹⁴ Idem, p.LXXVII.

¹⁵ Rosset, Clément. “Prefácio”. In *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*, de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998, p.11.

¹⁶ Assis, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1995, p.320.

¹⁷ Piza, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p.31.

¹⁸ Rosenfeld, Anatol. “Arthur Schopenhauer, o filósofo do pessimismo”. In *O Instinto Sexual*. Tradução de Hans Koranyi. São Paulo: Edições Inedos, 1951. Esse texto foi republicado como “Influências estéticas de

Dentro da filosofia universal ocupa Arthur Schopenhauer uma posição singular e completamente original. É o primeiro entre os filósofos de destaque, em toda a história da filosofia, a proclamar sistematicamente que o âmago do mundo é irracional, fundamentalmente oposto à inteligência e à razão. Tal concepção representa uma verdadeira revolução na história da filosofia.¹⁹

Para Rosenfeld, a teoria estética de Schopenhauer encara a arte como um recurso *nirvânico* em face das dores do mundo geradas por esse irracional. O contraponto seria Brecht: enquanto Schopenhauer elogia a negação da Vontade com o fim ético de transformar o contemplador numa pessoa ao menos mais piedosa e compassiva, a arte [para Brecht] “em vez de libertar o apreciador das dores do mundo, deve ao contrário torná-lo consciente delas e de suas causas. Pois o mal (...) não é metafísico e intemporal; é histórico e, portanto, remediável”.²⁰ Esta contraposição apresentada por Rosenfeld nos mostra a concepção de Schopenhauer sobre o *mal metafísico e radical*, que terá um papel nevrálgico daqui para frente. Sobre essas duas formas de encarar a vida e a arte (Schopenhauer), e a história (Brecht), Rosenfeld assim conclui:

São duas concepções opostas da arte, ambas apoiadas em vetustas tradições, ambas tendo o mérito da formulação radical, esclarecedora pela sua unilateralidade. Claro que a estética de Schopenhauer não é superada. Ela continua sendo uma presença viva, precisamente para aqueles que dela se acercam para combatê-la.²¹

Num ensaio de Thomas Mann temos uma das introduções mais exemplares sobre as teses do filósofo. Sobre a associação entre estética e ética, lemos:

Junto a sua estética, Schopenhauer estabeleceu sua ética. A colocou em cima daquela, como sua coroação: pois a ética era a doutrina da conversão da vontade, realizada em sua objetivação mais alta, o homem; era a doutrina da auto-negação e da auto-supressão da vontade em virtude da visão dos enganos e indignidades horríveis do mundo de

Schopenhauer”. In *Texto/Contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996; e como “Arthur Schopenhauer”. In *Texto/Contexto II*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

¹⁹ Rosenfeld, Anatol. *Op.Cit.*, 1951, p.9.

²⁰ Rosenfeld, Anatol. *Op.cit.*, 1996, p.182.

²¹ Idem, p.182.

sofrimento, mundo que era obra e espelho da vontade, mundo que era a objetividade da vontade; em virtude, portanto, do auto-conhecimento da vontade de viver como algo que deve ser negado de maneira absoluta e definitiva.²²

Barboza tem a mesma visão, pois “o que marca a originalidade schopenhaueriana é a efetuação do parentesco entre estética e ética pelo conceito de negação da vontade”.²³ Em *Estética e Ética são uma Coisa só*, Barboza deixa claro que a ética schopenhauriana é “entendida como o esclarecimento da ação verdadeiramente boa ou má, portanto, longe da tarefa de prescrição de regras de conduta, como teria sido o caso da ética kantiana do imperativo categórico”.²⁴ O papel principal da arte ou da filosofia é esclarecer a essência do mundo, não prescrever fórmulas para negá-la ou afirmá-la.

Na contemplação do belo (como na compaixão), a individualidade é negada. Este é o “vaso comunicante entre estética e ética”. Esta comunicação é possível *pelo conceito de negação da Vontade*, quando não há mais diferença entre eu e não-eu: “A carência, o sofrimento do outro se tornam vivências da subjetividade contempladora. O sujeito não se encerra em si, num sadismo passivo que assiste ao padecimento alheio, mas é impulsionado a uma ação boa, não-egoísta para ajudar a esse outrem sofredor”.²⁵ A arte é capaz de imagetizar o ato ético, quando nem alegria nem tristeza importam.

Cacciola, por sua vez, detém-se na passagem do estético para o ético em Schopenhauer:

De fato, a contemplação estética pressupõe a libertação da vontade, se não no próprio fenômeno, pelo menos no modo de conhecer o fenômeno, já que, como vimos, exige a supressão do corpo. Embora sendo uma representação, o conhecimento do belo é uma expressão temporária dos interesses da Vontade, que não se submete ao princípio de razão. O ponto de vista estético liga-se, pois, intimamente ao ponto de vista ético, referindo-se ambos à negação do fenômeno da vontade. Na arte é preciso que o sujeito

²² Mann, Thomas. “Schopenhauer”. In *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Tradução para o espanhol de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.41.

²³ Barboza, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005, p.17.

²⁴ Barboza, Jair. “Estética e Ética são uma Coisa só (Explicitação da proposição 6.421 do Tractatus de Wittgenstein à luz de Schopenhauer)”. In *Cadernos de Ética e Filosofia Política 3*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2001, p.9.

²⁵ Idem, pp.13-14.

seja, além de corpo, um “puro sujeito do conhecer” para que possa atingir o conhecimento das Idéias, como representações livres do princípio de razão.²⁶

Cacciola, neste pequeno parágrafo, resume alguns dos aspectos mais importantes do sistema schopenhaueriano. O seu argumento converge num ponto para o de Barboza: a negação da Vontade. Na tese doutoral de Muriel Maia, defendida na Alemanha e publicada no Brasil em 1991, a autora afirma que não podemos ter dúvidas “quanto à finalidade ética da arte, na concepção de Schopenhauer. Pois através de um sentimento estético muito aguçado podemos ser conduzidos ao limiar de algo em si inominável que, não pertencendo à vida, atrai-nos na fronteira mais remota de um conhecimento que a desnuda na sua verdade mais dura”.²⁷ Nesta frase é preciso fazer apenas uma ressalva à palavra “finalidade”, pois para Schopenhauer a arte não tem finalidade, senão seria um “meio” para um fim. A arte, para o filósofo, se encaixa dentro da *contemplação desinteressada* como forma de aplacar o sofrimento existencial.

Em um texto mais recente, de 1998, José Thomaz Brum utiliza a palavra *salvação*: “A visão ascética, que concebe a experiência estética como a da afetividade posta entre parênteses, faz da arte uma *via de salvação*”.²⁸ Schopenhauer vê a arte como um *calmante* que age sobre a vontade cega e geradora de sofrimento eterno. Porém, antes de ser um *calmante*, a arte é uma *via de conhecimento* que nos fornece acesso ao *âmago do mundo*. “Daí o lugar privilegiado da arte no sistema schopenhaueriano”, completa Brum.²⁹ A arte, assim, surge em Schopenhauer como um *espelho* de sua visão de homem e da existência. Seu pessimismo julga “a negação que leva ao nada como a mais elevada missão humana” e revela uma “busca orgulhosa de uma libertação absoluta”.³⁰

Alexis Philonenko observou que o *belo* de Schopenhauer chega a um objetivo sem precedentes: a uma libertação metafísica. Para esse comentador francês de Kant e Schopenhauer, “não é insensato ver na metafísica do belo uma teoria da liberdade e da libertação que Kant, demasiado ocupado com a doutrina do juízo reflexionante estético,

²⁶ Cacciola, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a Questão do Dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994, p.164.

²⁷ Maia, Muriel. *A Outra Face do Nada: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Arthur Schopenhauer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991, p.204.

²⁸ Brum, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998, p.98. Esse livro é a tradução para o português da tese de doutorado em Filosofia, defendida pelo autor na Universidade de Nice – Sophia Antipolis – em 1996.

²⁹ Idem, p.98.

³⁰ Idem, pp. 116 e 117.

havia somente pressentido”.³¹ Mais adiante, Philonenko explica o percurso de Schopenhauer até a associação arte-libertação:

Schopenhauer compartilha com todos os grandes filósofos alemães uma nostalgia pela Grécia: seguiu a Hegel, a Schelling, a Hölderlin; anuncia a Nietzsche e, mais além deste, a Heidegger. (...) Certamente Schopenhauer (...) desejou a *volta* ao pensamento grego que oferecia uma melhor atmosfera à arte. Porém, este desejo estava nele de duplo modo. Por um lado sua teoria da história (...) o impedia de pensar seriamente em uma volta. Por outro, apesar do mal contexto, Schopenhauer queria ver em todas as produções internacionais da alma estética uma *verdade*.³²

O grande mérito de Schopenhauer, para Philonenko, foi perceber que “um problema estético pode muito bem receber uma explicação moral; mas em primeiro lugar devemos apresentar uma resposta estética”.³³ O autor de *O Mundo* rechaça assim as soluções fáceis, seu complexo sistema demonstra que o destino da arte é *salvar* a precariedade do existente. Por isso, para Philonenko, a obra de Schopenhauer é comparada a uma *espiral*: primeiro há o momento do mundo como representação, depois o momento de aparição da Vontade, o momento de representação *superior* (a *metafísica do belo*), e, por último, o momento em que a Vontade compreende a si mesma (a vida ética). Portanto, a *metafísica do belo* não é o término da metafísica. A arte nos leva além da ciência, mas o caminho prossegue. É no topo da *espiral* que a paz do nirvana é atingida.

Além de Brecht, já citado, outros críticos se contrapõem à estética schopenhaueriana. Para Terry Eagleton, ela representa a morte do desejo. Apesar da arte representar uma atitude transfiguradora da realidade, há “uma espécie de serena auto-imolação por parte do sujeito”.³⁴ A estética de Schopenhauer, para Eagleton, é uma “espécie de mecanismo de defesa psíquica, pelo qual a mente, ameaçada por uma supercarga de dor, converte a causa de sua agonia em ilusão inócua”.³⁵ Apesar de tudo, o

³¹ Philonenko, Alexis. *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*. Tradução de Gemma Muñoz-Alonso. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, p. 163.

³² Idem, pp.193-194. Grifos meus, JC.

³³ Philonenko, Aléxis. *Op.cit.*, p.187.

³⁴ Eagleton, Terry. “A Morte do Desejo: Arthur Schopenhauer”. In *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p.122.

³⁵ Idem, p.123.

crítico vê nas teses schopenhauerianas um instante precioso: “é uma alternativa ao egoísmo desejante; a arte não é mera antítese da sociedade, contudo é a forma mais gráfica de representar uma existência ética para além do entendimento do Estado”.³⁶ Há, contudo, um paradoxo: “A ação moral, como o conhecimento estético, se tornaria assim um paradoxo impensável. Pois não pode haver prática sem um sujeito, e com o sujeito temos a dominação e o desejo”.³⁷ A *negação da Vontade*, portanto, é um enorme paradoxo. De qualquer forma, por mais difícil que se possa imaginar como o estado estético possa ser produzido, Schopenhauer apresentaria uma possível resposta. Diz Eagleton: “Num certo sentido, a estética nos oferece uma forma inteiramente nova de vida social: na sua amoralidade sem paixão, ela nos ensina a nos livrar de nossos desejos perturbadores e a viver humildemente, sem ambições, com a simplicidade do santo”.³⁸ Para o crítico, há algo de utópico na estética schopenhaueriana, trazendo consigo uma felicidade perfeita.

O que resta de tudo isto, para Eagleton, é o sonho de transcender a própria subjetividade, ou seja, uma fantasia idealista: “Schopenhauer, no entanto, percebe já que o sujeito é a sua perspectiva particular, tudo o que pode ser deixado para trás quando ele for superado é uma espécie de nada: o nirvana da contemplação estética”.³⁹ Alguns poderão interpretar isto como mero escapismo, outros como uma forma de heroísmo moral. O crítico, contudo, tem uma visão ainda mais negativa de Schopenhauer: “A estética é a forma mais nobre de verdade cognitiva e ética; mas o que ela nos diz é que a razão é inútil, e a emancipação inconcebível”. Tal contradição impossibilita qualquer solução, daí a conclusão: “A obra de Schopenhauer é assim a ruína de todas as altas esperanças investidas pelo idealismo burguês na idéia de estética, mesmo mantendo-se fiel à estética como alguma espécie de redenção”.⁴⁰

Eagleton retoma, de certa forma, as críticas de Georg Lukács, para quem Schopenhauer representava “a variante puramente burguesa do irracionalismo”, além de

³⁶ Idem, p.123.

³⁷ Idem, p.124.

³⁸ Idem, p.124.

³⁹ Idem, p.127.

⁴⁰ Idem, p.128.

ser o seu fundador.⁴¹ Ao definir a arte como *modo de considerar as coisas independentemente do princípio de razão*, Schopenhauer, segundo Lukács, mostrou que “conhecimento e contemplação estética são pólos diametralmente antagônicos”.⁴² Esta noção de contemplação será examinada no decorrer desta pesquisa e veremos que ela está desvinculada do conhecimento interessado. Poderemos, também, verificar se as críticas de Eagleton e Lukács sobre o “destronamento da razão” são pertinentes.

O contraponto às críticas de Lukács é o do francês Jean Lefranc. Há, para este comentador, uma confusão entre conhecimento empírico e conhecimento intuitivo, que leva Lukács a julgar a *intuição* como um princípio de irracionalismo: “Na história das idéias, Kant pertence ao racionalismo, enquanto Schopenhauer introduz o irracionalismo. Será mesmo necessário discutir essas etiquetas? Mas acontece que em filosofia chamar um filósofo de irracionalista está longe de ser um cumprimento”. Para Lefranc, a acusação mais agressiva é de Lukács, em *O Assalto à Razão*, porém, “como acontece tantas vezes, esse livro instrui mais sobre aquilo que Lukács entende por racionalismo do que sobre o pensamento de Schopenhauer, estranhamente desconhecido”.⁴³

Ernst Cassirer num capítulo de sua obra *O problema do conhecimento*, com o título de *Schopenhauer*, chegou à conclusão de que “a negação *absoluta*, a que nos vemos conduzidos como conseqüência última da filosofia de Schopenhauer, é um pensamento irrealizável”.⁴⁴ A negação da Vontade, para esse excepcional kantiano, não é a “negação do ser, senão da superação de certos e determinados limites contingentes que nele se dão”.⁴⁵ Para Cassirer, isto se manifesta com mais clareza em sua teoria estética, pois se na intuição estética “se paralisasse o *movimento* geral da vontade, com ele desapareceria também o material para a representação artística”.⁴⁶ Porém, sua principal crítica a Schopenhauer está na *ausência* de suas teses nas obras em que discute estética e arte. Num capítulo reservado aos problemas da estética, o belo é tratado como sinônimo de

⁴¹ Lukács, Georg. *El Asalto a la Razon: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Tradução de Wenceslao Roces. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968, pp.158 e 178.

⁴² Idem, p.189.

⁴³ Lefranc, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, p.111.

⁴⁴ Cassirer, Ernst. “Schopenhauer”. In *El Problema del Conocimiento*. Volume III. Tradução de Wenceslao Roces. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.529.

⁴⁵ Idem, p.529.

⁴⁶ Idem.

verdade: “Verdade e beleza, razão e natureza são expressões diferentes da mesma coisa, da mesma ordem inviolável do ser, que se revela de diferentes ângulos, no conhecimento da natureza e na obra de arte”.⁴⁷ Num outro livro – *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* – ao tratar da arte em um capítulo especial, Cassirer também não cita Schopenhauer. O autor navega por quase todos os filósofos da tradição ocidental que trataram do belo e da arte, de Platão a Kant, dos idealistas alemães a Ortega y Gasset, mas não há nenhuma palavra sobre o mestre de Frankfurt.

Este comentário sobre Cassirer tem o objetivo de refletir sobre a recepção crítica das idéias de Schopenhauer. Se teve sutis leitores entre os artistas, o mesmo não aconteceu nos meios acadêmicos estrangeiros e brasileiros. Esse ambiente começou mudar no final do século passado, no Brasil, com as contribuições de Cacciola e Barboza, além dos trabalhos de Maia e Brum.

...

A pergunta a ser feita agora, depois desse apanhado crítico para situar o tema do parentesco entre estética e ética em Schopenhauer, é a seguinte: como um filósofo que trabalhou com categorias da tradição estética, como as de belo, sublime, gênio, obra, etc, pode nos ajudar a pensar criticamente as instalações, a arte computacional, a videoarte, a *land art*, a *body art*, o minimalismo, a arte conceitual, e todas as manifestações artísticas atuais? Com a mudança dos suportes até então usados e o uso de novos materiais, qual será o destino dessas categorias tradicionais? Ainda mais em um autor ainda pouco estudado pela cena acadêmica e pela crítica de arte? Há novas formas de vivências estéticas instauradas pelas novas tecnologias e esta pesquisa pretende fazer uma reflexão filosófica sobre essas novas condições estéticas. O suporte teórico será o pensamento de Schopenhauer. Mesmo sendo um pensador do século XIX, nota-se “pelo impacto nos

⁴⁷ Cassirer, Ernst. “Los problemas fundamentales de la estética”. In *La Filosofía de la Ilustración*. Tradução de Eugenio Imaz. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1984, p.310.

autores antes citados, [que] Schopenhauer, de fato, está na base do pensamento contemporâneo”.⁴⁸

Penso que é possível usar as reflexões de Schopenhauer sobre a associação entre estética e ética, e servir-se dessas reflexões para lançar um olhar sobre a arte, em especial a contemporânea. O filósofo italiano Mario Costa, observador confesso dos novos comportamentos estéticos, é um exemplo da possibilidade de pensar as novas tecnologias com base nas reflexões de Schopenhauer. Costa começa seu artigo *Corpo e Redes* da seguinte forma: “O corpo foi introduzido, pela primeira vez, com força na filosofia e na cultura ocidental por Schopenhauer”, e passa a ser “uma realidade última, disponível para nós e por nós penetrável, capaz de fazer-nos colher a ontologia de todo o ser”.⁴⁹ Nietzsche e Freud extraem de Schopenhauer a concepção de corpo como morada da verdade. “Mas ainda maior – no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu”, afirma Zaratustra.⁵⁰ Para Freud, o ego é uma projeção mental da superfície do corpo, lugar onde se originam nossas sensações externas e internas: “O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície”.⁵¹ O importante, na visão de Costa, é perceber que o corpo, a partir dos anos 50, volta a ser de uma outra maneira protagonista, principalmente na arte. A *action painting* de Pollock, De Kooning e outros artistas, colocam o “gestualismo” do corpo em primeiro plano. Assim, onde agora existem signos, existiu um corpo. Costa vai mais longe: esse “corpo implícito” presente no gestualismo do *expressionismo abstrato* torna-se “corpo explícito” da *body art*, com experiências como o dilaceramento e mutilação do próprio organismo. O choque será inevitável com esse corpo “demasiadamente” explícito. Essa “espetacularização do corpo” e a transferência dele para novos suportes, torna tudo mais complexo, afinal ele [o corpo] está aí para ser olhado, tocado, escutado, mostrado, combinado... O corpo passa a

⁴⁸ Barboza, nesta frase, fixa o olhar nas filosofias do impulso, como as de Nietzsche e Freud. (In “Apresentação – Um livro que embriaga”. In *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005, p.11).

⁴⁹ Costa, Mario. “Corpo e Redes”. Tradução de Dion Davi Machado. In *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Organização de Diana Domingues. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p.303.

⁵⁰ Nietzsche, F. *Assim Falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1986, p.51.

⁵¹ Freud, Sigmund. *O Ego e o Id*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p.38.

ser “um dos territórios nos quais a técnica moderna exerce seu domínio”.⁵² Schopenhauer chamou tal dimensão de *excitante negativo*, que será tratado adiante. É desse excitante corporal registrado pelo autor de *O Mundo* que Costa trata, talvez sem perceber. Ora, foi através da noção de corpo do mestre de Frankfurt, que Costa notou, porém, que é possível entender a dimensão estética do futuro, que será configurado a partir das redes tecnológicas comunicacionais. Chamou isto de “estética da comunicação” ou “estética das redes”. Há uma superação, portanto, da dimensão estética tradicional que Costa chamou de “sublime tecnológico”. O declínio da individualidade fará surgir uma dimensão mental comum, uma espécie de órgão exterior da espécie, que crescerá e se desenvolverá. O “sublime tecnológico” marca o declínio de categorias como a personalidade artística, o estilo, a inspiração, a fruição...

...

O primeiro capítulo desta pesquisa tratará do tributo de Schopenhauer a Kant. A influência kantiana aparece principalmente no início de *O Mundo* e será decisiva no desdobramento futuro. O segundo capítulo será dedicado ao exame do princípio de razão e das *nossas* representações, a partir da *teoria do conhecimento* de Schopenhauer. O mundo, primeiramente, é considerado em sua aparência, ou seja, como representação submetida ao princípio de razão. Após a apresentação da teoria das representações e das intuições empíricas, o terceiro capítulo tratará do outro lado do mundo, do *mundo como Vontade* e da conclusão analógica que leva a ele. A *negação da Vontade*, como a essência íntima de toda a *virtude* e *santidade*, também será tema desse capítulo, pois esse é o percurso para a redenção do mundo; é neste momento que o filósofo unifica ética e estética, ao tratar da *negação da Vontade* no belo, nas boas ações e na ascese. A originalidade de Schopenhauer está em apresentar este parentesco através dessa *negação*.

O quarto capítulo tratará da *intuição estética*, assim como da *Idéia* platônica. Será pertinente examinar por que, para o filósofo, a *Idéia* é o objeto da arte. Apesar da advertência de Schopenhauer sobre a *metafísica do belo* (já que ela é antes *do* belo e não *da* arte), a arte assumirá uma forma privilegiada de conhecimento, ao se tornar exposição

⁵² Costa, Mario. “Corpo e Redes”. *Op.cit.*, p.309.

facilitadora da Idéia intuída. Em contraponto ao segundo capítulo, que tratou da *intuição empírica*, neste capítulo trataremos da *intuição estética*. “Ademais”, diz o próprio filósofo, “como produzir o belo é o efeito que as artes intentam, investigaremos qual é a meta comum de todas as artes, seu objetivo universal, e, por fim, também como cada arte isolada, por um caminho que lhe é próprio, chega a esse fim” (MB p.24). Perguntaremos sobre quais “esclarecimentos esse modo de conhecer nos fornece acerca do todo de nossa concepção de mundo” (MB p.25), ou, mais precisamente, perguntaremos como a arte nos permite conhecer a essência verdadeira do mundo. Que a arte nos permite conhecer essa essência, é o *milagre* que o filósofo quer nos fazer perceber. É assim, por exemplo, que ele escreve sobre o poder da música:

A audição de uma música bela, plena de vozes, é por assim dizer um banho do espírito, que remove todas as impurezas, tudo que é diminuto, ruim; cada um concorda aí no grau espiritual mais elevado que sua natureza lhe permite; durante a audição de uma grande música, cada um sente de maneira nítida o que vale no todo, ou antes o que poderia valer (MB pp.240-241).

Apesar deste trecho aparentemente otimista, há uma questão que Schopenhauer quer resolver: se o intelecto é secundário, e a vontade primária, as decisões pessoais serão para satisfazer os interesses dessa vontade; nenhum de nossos atos, para o filósofo, são baseados em máximas racionais, mas obras da vontade. O passo para superar este dilema e atingir o “estágio superior da ética”, está na *negação da Vontade*, que pode ser atingido quando o *estado estético* é instaurado, tal qual no exemplo da música. Porém, vale uma advertência: em Schopenhauer não há prescrições morais, ele apenas pretende desnudar nosso *agir*. E como agimos apenas por *motivos* e *interesses egoístas*, liberdade será negar ou afirmar o fundamento metafísico que está por trás de tudo isso. A *arte*, neste sentido, facilitará o primeiro tipo de conversão.

Esta pesquisa buscará demonstrar que a noção schopenhaueriana de *intuição estética* é a grande contribuição ao *mundo da arte*. Ela é um meio de conhecimento da Idéia e uma forma de compreensão das imagens contemporâneas. O filósofo de Frankfurt nos encoraja a perceber que há uma beleza invisível, que não se manifesta apenas na matéria, mas na Idéia, no *belo em si-mesmo*. Essa intuição estética que se nos oferece

como uma experiência única, permite chegar ao conhecimento de algo que se contrapõe ao conhecimento discursivo. A relação é direta com a obra de arte, é uma experiência contemplativa que altera nosso modo de ver as coisas. Mesmo trabalhando com categorias estéticas tradicionais, Schopenhauer pode iluminar as discussões sobre as novas experiências artísticas, e, mais, suas reflexões indicam que pensar a estética é, simultaneamente, pensar a ética.

CAPÍTULO 1: TRIBUTO A KANT

O Livro I de *O mundo como Vontade e como Representação* contém a teoria do conhecimento de Schopenhauer. Ela foi considerada por alguns comentadores como a parte menos original de seu sistema.⁵³ A razão disso é o tributo de Schopenhauer à filosofia kantiana, apesar desse tributo se basear mais na forma que no conteúdo. Sua terminologia é quase igual àquela usada por Kant. A tese principal é que o mundo não possui realidade objetiva independente do sujeito, pois é nossa *representação*. Schopenhauer segue Kant quando este afirma que o objeto (o mundo externo) é uma construção do sujeito cognoscente. No entanto, se em Kant a intuição do objeto é obra da sensibilidade, em Schopenhauer ela é obra do intelecto. A partir do espaço e do tempo, que estão subordinados à causalidade em nossa mente, construímos o mundo externo (o objeto).

O objeto, então, é uma construção intelectual do sujeito. No entanto, tal operação não é discursiva, mas *intuitiva*. É por meio dessa intuição que surge o mundo objetivo, que ocupa um espaço e se move no tempo, segundo a lei de causalidade. O objeto existe apenas por causa da intuição. Em outras palavras: nós representamos qualquer coisa percebida como efeito de uma causa, ou causa de um efeito, em um ponto determinado do tempo e do espaço. Esta forma de representação é inata e possível *a priori*. Assim, a realidade empírica só é acessível ao nosso intelecto na forma de representação. Schopenhauer se inspirou em Kant, para quem “toda a nossa intuição nada mais é do que a representação do fenômeno”. No fundo, “conhecemos somente o nosso modo de os perceber”.⁵⁴ Kant vai mais longe: nenhum objeto é em si mesmo conhecido, apenas a sua representação. Aquilo que chamou de *coisa-em-si* não pode ser conhecida, nem pode ser alcançada pelo discurso. A coisa-em-si é o *x*, o desconhecido.

Kant afirma que só conhecemos as relações extrínsecas do objeto, através de representações, e não o que ele é em si:

⁵³ Filippi, Ferdinando Belloni. *L'Objetto Dell'Arte*. Napoli: Luigi Loffredo Ed., 1934, p.1.

⁵⁴ Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moraução. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp.78-79.

Ora, simples relações não fazem conhecer a coisa em si; eis porque bem se pode avaliar que, se o sentido externo nos dá apenas representações de relações, só poderá conter, na sua representação, a relação de um objeto com o sujeito e não o interior do objeto, o que ele é em si.⁵⁵

Empiricamente, o nosso acesso às coisas ocorre através de representações que, entretanto, *não* podem ser *ilusões*, como serão em Schopenhauer. Nos *Prolegômenos*, Kant afirmará:

Por conseguinte, admito que fora de nós há corpos, isto é, coisas que, embora nos sejam totalmente desconhecidas quanto ao que possam ser em si mesmas, conhecemos mediante as representações que o seu efeito sobre a nossa sensibilidade nos procura, coisas a que damos o nome de um corpo, palavra essa que indica apenas o fenômeno deste objeto que nos é desconhecido, *mas, nem por isso, menos real*.⁵⁶

Ou seja, existe um fenômeno, que por um lado tem sentido para nós (uma representação), mas, por outro lado, tem um sentido que não conhecemos (a coisa-em-si). Este é o problema de Kant – a incognoscibilidade da coisa-em-si – que Schopenhauer examinará. Esta limitação do conhecimento da coisa-em-si, esta “imperfeição”, o autor de *o Mundo* tentará sanar:

Neste ponto modifiquei a doutrina de Kant, que sustenta a impossibilidade de se conhecer a coisa-em-si, pois acho que, se bem que não se pode conhecer de uma maneira absoluta e radical, é substituída por nós pelo imediato de seus fenômenos, que difere essencialmente de todos os demais por sua manifestação imediata (M2 Cap.XVIII p.216).⁵⁷

⁵⁵ Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. *Op.cit.*, p.83.

⁵⁶ Kant, Immanuel. *Prolegômenos a toda Metafísica Futura*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982, p.58. Grifos meus, JC.

⁵⁷ Sobre a “imperfeição” no conhecimento da coisa-em-si demonstrada por Kant, assim escreveu Juan Adolfo Bonaccini: “Imperfeição que, digamo-lo de passagem, só existe como contraponto de uma perfeição carregada de pietismo e de neoplatonismo; da ‘impossibilidade’ de admitir um ser perfeito capaz de conhecer divinamente, por uma intuição intelectual, o que nós fatalmente desconhecemos *sempre*” (In *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo Alemão: sua atualidade para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará/UFRN, 2003, p.385). Mais adiante, Bonaccini pergunta: “Não será um contra-senso admitir como existente o que dizemos que não pode ser conhecido, e que portanto não pode ser provado como existente? (...) O caráter de dificuldade que se experimenta ao

Um dos méritos de Kant, para Schopenhauer, foi demonstrar a existência de um núcleo distinto do fenômeno – a coisa-em-si. Esses dois aspectos não podem ser estudados separadamente, já que só podemos conhecer a coisa-em-si em suas relações com o fenômeno: “Esta coisa-em-si expressa sua natureza e seu caráter por meio do mundo real e deve haver um meio de compreendê-la através da experiência, não somente em virtude da simples forma, senão a substância mesma da experiência” (M2 Cap.XVII, pp.201-202). Eis o objetivo da filosofia, para Schopenhauer: mostrar na experiência aquilo que se oculta nas formas de fenômeno. É assim que Schopenhauer pretende decifrar o mundo. Além da filosofia, também a arte pode dar conta disso, contudo a representação pura e simples não permite chegar à essência do mundo. Será preciso outra forma de representação, a chamada intuição estética.

Schopenhauer considera a intuição empírica submetida ao princípio da razão, já a intuição estética é independente do princípio de razão. No prefácio à primeira edição de *O Mundo*, Schopenhauer define este princípio como “tão-somente a forma na qual o objeto, qualquer que seja o seu tipo, é sempre condicionado pelo sujeito, é em toda parte conhecido, na medida em que o sujeito é um indivíduo cognoscente”. As representações aparecem por causa da mediação desse princípio de razão. Representamos primeiro o mundo *intuitivamente*, sem acrescentar formas ou qualidades, depois, a causalidade *a priori* as propriedades do espaço e tempo, dando “forma” ao objeto. Causalidade, tempo e espaço são, pois, propriedades do princípio de razão. Começaremos, então, pelo primeiro ponto de vista adotado por Schopenhauer: *a representação submetida ao princípio de razão*, ou intuição empírica.

relembrar essas implicações do problema da coisa em si faz pensar que *Kant precisa dizer o que não pode ser dito*” (p.402, grifos do autor). A coisa-em-si, portanto, está fora do discurso, mesmo que seja necessário dizer o que não pode ser dito. Não há palavras para explicá-la, mas Kant precisa admitir sua existência, pois não há disjunção entre o que é considerado fenômeno e o que é considerado coisa-em-si. Kant precisa admitir a existência daquilo que não pode provar, para que seu conceito de fenômeno faça sentido. Schopenhauer resolve este dilema com a tese do espelhamento entre representação e Vontade, que será examinada adiante.

CAPÍTULO 2: INTUIÇÃO EMPÍRICA

A primeira frase da obra-prima de Schopenhauer já comporta uma tese. A frase é a seguinte: “O mundo é minha representação”. Nada, para o filósofo, é mais certo que isto: “o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação”. Isto significa que tudo que existe no mundo está condicionado pelo sujeito. O *mundo como representação* possui “duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis”: uma é o *objeto*, cuja forma é o tempo, o espaço e a causalidade; outra é o *sujeito*, que não está no tempo, no espaço e na causalidade, e, por isso, está indiviso em cada ser que representa. A representação pressupõe o envolvimento destas duas metades – sujeito e objeto – não sendo possível pensar em uma, sem ao mesmo tempo pensar em outra: “Tais metades são, em consequência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela”. Schopenhauer vai mais além:

A comunidade desse limite mostra-se precisamente no fato de as formas essenciais e universais de todo o sujeito – *tempo, espaço e causalidade* – também poderem ser encontradas e completamente conhecidas partindo-se do sujeito, sem o conhecimento do objeto, isto é, na linguagem de Kant, residem *a priori* em nossa consciência (M1 §2 p.46. Grifos meus JC).

O que temos aí são formas do *princípio de razão*: o tempo, o espaço e a causalidade. Por isso, o mundo que nos cerca existe apenas como representação *submetida ao princípio de razão*. Os dados que recebemos são “processados” por essas três formas. É através desses “óculos” que apreendemos as coisas como nos aparecem. Os objetos não são “dados”, pois as experiências são *construídas* em nosso cérebro. Nos *Complementos ao Mundo como Vontade e como Representação*, Schopenhauer definiu assim a representação: “Um processo fisiológico muito complicado que se opera no cérebro de um animal e cujo resultado é a consciência de uma *imagem* no cérebro”. O

filósofo, assim, não perde de vista a convicção quanto ao conhecimento *a priori* que o sujeito poderá ter de um objeto, dado que as formas desse objeto residem *a priori* em nossa consciência. As formas, portanto, são *a priori* e não os objetos:

Afirmo, ademais, que o princípio de razão é a expressão comum para todas essas *formas do objeto das quais estamos conscientes a priori*, e que, portanto, tudo o que conhecemos *a priori* nada é senão exatamente o conteúdo do mencionado princípio, e do que se segue dele, no qual, pois, está propriamente expresso todo o nosso conhecimento certo *a priori* (M1 §2 p.46. Grifos meus, JC).

Pode-se, por aí, concluir sobre a relatividade de qualquer fenômeno. Tudo que está no tempo, no espaço ou que resulta de causas, “possui apenas existência relativa, existe apenas por e para um outro que se assemelha, isto é, por sua vez também relativo”. Este é o caminho que Schopenhauer escolheu para contrapor o fenômeno à coisa-em-si. O filósofo recorre também às idéias vedantas, ao usar uma imagem que repetirá com frequência, o véu de Maia:

A sabedoria milenar indiana diz: “Trata-se de *Maia*, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver o mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente” (M1 §3 p.49).

Schopenhauer, desta forma, nos apresenta *o mundo como representação, submetido ao princípio de razão*, a intuição empírica:

Mas a impressão não passa de uma mera *sensação* no órgão dos sentidos, e só pela aplicação do *entendimento* (isto é, da lei de causalidade) e das formas da intuição do espaço e do tempo é que nosso *intelecto* converte essa mera *sensação* em uma *representação*, que, doravante, existe como *objeto* no espaço e no tempo e não pode ser distinguida deste último (o objeto), exceto se perguntarmos pela coisa-em-si; do contrário é idêntica ao objeto (M1, Apêndice, p.551).

Quando *conceitos* são decantados desse processo, surgem na consciência *as representações não-intuitivas* – os conceitos abstratos: “Eis aí a atividade da *razão* que, no entanto, tem todo o conteúdo de seu pensamento unicamente a partir da intuição que o precede e da comparação dele com outras intuições e conceitos”.

As sensações do corpo tornam-se “o ponto de partida para contemplar o mundo”; a partir disso aplica-se a lei de causalidade a esse objeto *imediato* (o corpo) e aos outros objetos *mediatos*. A pessoa processa, então, esses dados sensíveis, a partir das leis do *intelecto*, para apreender o mundo que existe. Só há intuição quando o entendimento permite que a *impressão* recebida pelo corpo seja relacionada à sua *causa*, situando esta causa no espaço intuído *a priori* (de onde se origina o efeito). É assim que reconhecemos essa *causa* como uma *representação*.

Não há nada fora do *sujeito* e do *objeto*, eles se condicionam mutuamente. Essas duas metades (o sujeito e o objeto) do mundo como representação são inseparáveis. Em sua tese de doutorado – *A Quádrupla Raiz do Princípio de Razão Suficiente* – Schopenhauer escreveu: “Ser objeto para o sujeito e ser nossa representação é o mesmo. Todas nossas representações são objetos do sujeito e todos os objetos do sujeito são nossas representações”. O princípio de razão expressa essa conexão, ele liga todas as representações entre si:

O mundo inteiro dos objetos é e permanece representação, e precisamente por isso é, sem exceção e em toda a eternidade, condicionado pelo sujeito, ou seja, possui idealidade transcendental. Desta perspectiva não é uma mentira nem uma ilusão. Ele se oferece como é, em verdade como uma série de representações cujo vínculo comum é o princípio de razão (M1 §5 p.57).

Contudo, a grande questão para Schopenhauer soa: Que é este mundo intuitivo tirante o fato de ser minha representação? Esta é a pergunta que o filósofo tentará responder após o exame do mundo como representação. De um lado, *tudo* é considerado *representação*, inclusive o nosso próprio corpo, a partir do qual surge em cada um a intuição do mundo. Num primeiro momento conhecemos apenas a relação de uma representação com outra, pois o tempo, o espaço e a causalidade não pertencem à coisa-

em-si, “mas exclusivamente ao seu fenômeno”. Esse é o lado exterior do mundo, por isso o princípio de razão não é uma “verdade eterna”:

O princípio de razão, ao contrário do que deseja toda a filosofia escolástica, não é uma *veritas aeterna*, ou seja, não possui validade incondicionada antes, fora e acima do mundo, mas somente validade relativa e condicionada, restrita ao fenômeno, podendo aparecer como nexos necessários do espaço e do tempo, ou como lei de causalidade, ou como lei do fundamento de conhecimento (M1 §7 p. 78).

Há, portanto, uma relatividade no mundo como representação. A razão dessa relatividade está no fato do tempo ser mera sucessão, o espaço ser mera situação e a matéria ser apenas causalidade. Este conhecimento, do qual fala o filósofo, é intuitivo. E o mundo, pelo menos num primeiro momento, é uma rede de intuições empíricas, “intuição de quem intui”, ou, numa palavra, *representação*. Por isso, nesta primeira parte tratou-se de sua *teoria do conhecimento*, da “representação submetida ao princípio de razão”, ou intuição empírica. Após a análise da representação, Schopenhauer parte para a investigação do seu núcleo: “o que nos impele à investigação é justamente não mais estarmos satisfeitos em saber que possuímos tais e tais representações, conectadas conforme estas e aquelas leis, cuja expressão geral é sempre o princípio de razão”. De agora em diante, Schopenhauer estará empenhado em conhecer a significação dessas representações; mas, não alcançará tal fim “seguindo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são as figuras do princípio de razão”. Este é o lado *de fora* do mundo, porém, “*de fora* jamais se chega à essência das coisas”.

CAPÍTULO 3: CONCLUSÃO ANALÓGICA E VONTADE

A)

As sensações do corpo tornam-se o ponto de partida para contemplar o mundo e, neste sentido, o corpo é o objeto *mediato*. Aos poucos, em *O Mundo como Vontade e como Representação*, o corpo passa a dar sentido ao mundo, à realidade das coisas, mais precisamente quando o filósofo introduz uma noção modificada do corpo:

De fato, a busca da significação do mundo que está diante de mim simplesmente como minha representação, ou a transição dele, como mera representação do sujeito que conhece, para o que ainda possa ser além disso, nunca seria encontrada se o investigador ele mesmo nada mais fosse senão puro sujeito que conhece (cabeça de anjo alada destituída de corpo) (M1 §18 p.156).

Não somos, então, uma cabeça de anjo sem corpo. O conhecimento que temos “é no todo intermediado por um corpo, cujas afecções, como se mostrou, são para o entendimento o ponto de partida do mundo”. Assim, neste aspecto, há uma identidade dos outros corpos com meu corpo: ele também é representação (um objeto entre os objetos) e vontade (pois é vivido do interior). Como somos seres que *querem*, o querer e o corpo são unos. É esse sentimento que permitirá ultrapassar o *egoísmo teórico*, que nega a realidade do mundo exterior e “considera todos os fenômenos, excetuando o próprio indivíduo, como fantasmas”. O *egoísmo prático* também é condenável, pois “trata apenas a própria pessoa como de fato real, todas as outras sendo consideradas e tratadas como meros fantasmas”. Podemos superar estas duas formas de egoísmo a partir da *analogia* capaz de dotar todos os fenômenos com uma mesma essência:

Assim, todos os objetos que não são nosso corpo, portanto não são dados de modo duplo, mas apenas como representações na consciência, serão julgados exatamente conforme analogia com aquele corpo. Por conseguinte, serão tomados, precisamente como ele, de

um lado como representação e, portanto, neste aspecto, iguais a ele; mas de outro, caso se ponha de lado a sua existência como representação do sujeito, o que resta, conforme sua essência íntima, tem de ser o mesmo que aquilo a denominarmos em nós *Vontade* (M1 §19 p.162-163).

Ao analisar a realidade dos outros corpos e suas ações, veremos que eles, além de serem nossas representações, são também vontade. Atribuímos aos outros corpos o que encontramos em nós mesmos como vontade, a nossa essência mais íntima.

É uma *conclusão analógica* que explica a identidade entre os corpos, ou seja, que todos são, ao mesmo tempo, vontade e representação, e estão também submetidos à lei de causalidade. Nosso corpo está igualmente submetido à lei de causalidade porque é uma representação no tempo e no espaço:

Que os outros objetos, considerados como meras *representações*, são iguais ao seu corpo, isto é, preenchem como este (possivelmente existindo apenas como representação) o espaço e também fazem-efeito nele, eis aí algo demonstrável com certeza pela lei de causalidade, válida *a priori* para as representações, e que não admite efeito algum sem causa (M1 §19 pp.161-162).

Mesmo sendo *um* indivíduo, podemos conhecer *outras* coisas. Ou como diz Schopenhauer: “cada um pode *ser* apenas uma coisa, porém pode *conhecer* tudo o mais”. Podemos, então, conhecer a essência de outros corpos, como também compreender que o íntimo desses corpos está submetido à lei da causalidade:

Dessa forma, o duplo conhecimento [*do mundo como vontade e como representação*], dado de dois modos por completo heterogêneos e elevado à nitidez, que temos da *essência e fazer-efeito do nosso corpo*, será em seguida usado como uma *chave* para a essência de todo o fenômeno na natureza (M1 §19 p.162, grifos meus, JC).

Esta *chave* permite que eu tenha acesso ao íntimo causal dos outros fenômenos. Para tanto, é preciso perceber que aquele que investiga também tem um corpo submetido à lei da causalidade (*o fazer-efeito*), como qualquer outro. Há uma *igualdade na natureza da causalidade*. Segundo a *conclusão analógica*, os outros corpos não diferem do meu, pois obedecem à mesma lei de causalidade. Posso, assim, observar “de dentro” de meu

próprio corpo, o íntimo da causalidade de outros corpos, a vontade, e concluir *por analogia*, que ela é também o núcleo de todos os outros corpos. Há uma identidade da causalidade e esta identidade não muda, logo, todos estão submetidos à mesma causalidade. Assim, o íntimo de outros corpos é o mesmo do meu: *volição*. Eis o pilar da *conclusão analógica*: 1) observo a causalidade em meu corpo, e, por analogia, a causalidade em outros corpos; 2) sinto “de dentro” do meu corpo que ele se dá como vontade, logo, por analogia, compreendo a vontade em outros corpos.

Resumindo: é através da *conclusão analógica* que conseguimos compreender o que se passa no interior de outros corpos. Consigo compreender o que há de mais profundo e íntimo em todos os corpos: a vontade. É essa “especial intelecção” que permite perceber que todos os corpos têm um núcleo que não difere do meu. Concluimos que esse núcleo íntimo é a vontade. Percebo que não estou sozinho no mundo. O isolamento é resolvido por analogia com outros corpos. O nosso corpo também é para os outros o que existe de mais real, e toda sua realidade decorre dele ser a nossa vontade. Esse é o momento em que percebemos que não há diferenças entre nós, já que a vontade é única e a mesma em todos, momento em que experimentamos aquilo que o aprendiz hindu dizia quando todos os seres do mundo, animados ou inanimados, desfilavam a sua frente: *Tat twam asi* (isso és tu). “Isso é o começo e a essência de toda ética”, comentou Thomas Mann.⁵⁸

A partir da *metafísica do corpo* de Schopenhauer e a partir da *conclusão* de que a subjetividade do outro é igual a minha subjetividade, pode-se concordar com Thomas Mann, pois é possível associar um postulado ético a esta atribuição de realidade ao outro e a mim. Eis a decisão ética que a *conclusão analógica* possibilita: sou capaz de atribuir realidade a outros seres.

A *conclusão analógica* é o momento em que se dá a passagem do mundo como representação (o mundo fenomênico) para o mundo como Vontade (a coisa-em-si). Poderemos, então, a partir de agora, examinar o segundo ponto de vista de Schopenhauer: *o mundo como vontade*.

⁵⁸ Mann, Thomas. *Schopenhauer, op.cit.*, p.48.

B)

Para Schopenhauer, aqueles filósofos que o antecederam, chegaram apenas até às imagens, e não à essência das coisas, que é totalmente diferente da representação. É neste sentido que a essência das coisas não pode ser alcançada “a partir da representação, seguindo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são figuras do princípio de razão”. Esta busca de significação do mundo será possível com a intermediação do *corpo*, “cujas afecções (...) são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo”. Como nomear essa essência íntima que é exteriorizada nas ações do corpo? A palavra, como vimos, se chama *vontade*.

O ato da vontade e a ação do corpo são a mesma coisa. O que antes foi chamado por Schopenhauer de *objeto imediato*, passará a ser denominado *objetividade da vontade*. Este neologismo, *Objektivität*, criado pelo filósofo, apresenta o corpo em sua identidade com a vontade. Este amálgama, entre o ato da vontade e o corpo, permite que Schopenhauer afirme que “a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade”. O termo *Objetividade* reforça essa unidade:

Todo o ato verdadeiro, autentico, imediato da vontade é também simultânea e imediatamente ato fenomênico do corpo; e, em correspondência, toda a ação sobre o corpo é também simultânea e imediatamente ação sobre a vontade, que enquanto tal se chama dor, caso a contrarie, ou bem-estar, prazer, caso lhe seja conforme (M1 §18 p.158).

Dor e prazer não são representações, “mas afecções imediatas da vontade em seu fenômeno, o corpo, vale dizer, um querer ou não-querer impositivo e instantâneo sofrido por ele”. O corpo é condição de conhecimento da vontade. Desta forma, não se pode representar a vontade sem representar o corpo. A vontade, então, aparece nos movimentos do corpo:

Os movimentos do corpo não passam da visibilidade dos atos isolados da vontade, surgindo imediata e simultaneamente com estes, constituindo com eles uma única e mesma coisa, diferenciando-se deles, no entanto, apenas pela forma da cognoscibilidade que adquiriram ao se tornarem representação (M1 §20 p.164).

Porém, esses atos da vontade possuem um fundamento apenas exterior, e não fundamentam *o que* quero ou *não* quero em geral. A essência do nosso querer não é explanável por motivos, que determinam apenas sua exteriorização, “*neste tempo, neste lugar, sob estas circunstâncias*”. Desta forma, a vontade encontra-se fora do domínio da lei de motivação, já que apenas o *fenômeno* da vontade está submetido ao princípio de razão. Por isso, a vontade pode ser denominada *sem-fundamento*. Como foi examinado, o princípio de razão é mera forma de conhecimento, e sua validade se estende “apenas à representação, ao fenômeno, à visibilidade da vontade, não à vontade mesma que se torna visível”. Assim, pode-se concluir que cada ação de meu corpo é fenômeno de um ato volitivo, logo, “todo o corpo não tem de ser outra coisa senão minha vontade que se torna visível”. Todos os aspectos relacionados ao corpo, inclusive aqueles pelo qual o corpo subsiste, são fenômenos da vontade, a tornam visível, são a *objetividade da vontade*. A vontade é a essência do próprio fenômeno que se expõe como representação: o corpo. Entretanto, essa vontade pode não aparecer na forma de representação, “na qual objeto e sujeito se contrapõem, mas dando sinal de si de modo imediato, em que sujeito e objeto não se diferenciam nitidamente”.⁵⁹ Schopenhauer definiu, assim, a coisa-em-si de Kant, lhe deu um nome e a considerou fonte de todos os fenômenos: a Vontade, “e observe-se que com esta palavra não designamos um *x*, uma incógnita, senão, pelo contrário, aquilo que, por um de seus aspectos, ao menos, nos é infinitamente mais conhecido e mais familiar que tudo o demais” (M2 Cap.XXV p.346). Em *Sobre a Vontade na Natureza*, o autor diz: “A *coisa-em-si*, que Kant opunha ao *fenômeno*, chamado por mim de *representação*, essa coisa-em-si, considerada incognoscível, este substrato de todos os

⁵⁹ Antes de continuarmos é preciso explicar que daqui para frente o termo Vontade será grafado com “V” maiúsculo. A partir deste ponto, Schopenhauer se referirá à coisa-em-si como núcleo de toda natureza. Isto serve para se diferenciar da vontade individual, com “v” minúsculo. Essa vontade individual é uma *objetividade* da Vontade. Há, portanto, uma distinção entre Vontade cósmica e vontade individual. Estas diferenças de grafia seguem a utilizada pelo tradutor da edição brasileira, Jair Barboza, conforme sua nota 8, p.169 de *O Mundo como Vontade e como Representação*. Em outro livro, *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*, Jair Barboza explica que “há um jogo entre os conceitos de vontade e Vontade, experiência interna e externa, micro e macrocosmos” (*Op. cit.*, p.121). Schopenhauer fala em uma vontade particular de um determinado corpo e em Vontade que é “essência” do todo. Assim Barboza completa sua explicação: “Em alemão há uma dificuldade a mais para os leitores de Schopenhauer. É que o termo *Wille*, Vontade, grafa-se sempre com maiúscula, como aliás todo substantivo. Desse jeito, Schopenhauer faz a transpassagem da vontade para a Vontade sem precisar nos avisar, numa astúcia lingüística e teórica permitida pela língua. Quando menos nos damos conta a vontade (*Wille*) já se tornou Vontade (*Wille*). Só depois dessa operação, que em português se teria de identificar claramente, é que às vezes Schopenhauer se referirá a uma vontade individual diferente da cósmica” (*Op. cit.*, p.121, nota 5).

fenômenos e de toda a Natureza, portanto, não é mais que aquilo que, sendo-nos conhecido imediatamente e muito familiar, chamamos no interior de nosso próprio ser como *Vontade*”.

Como a Vontade é completamente diferente da representação, ela permanece exterior ao tempo e ao espaço; “por conseguinte não conhece pluralidade alguma, portanto é *una*”. Isto significa que a Vontade é “una não no sentido de que um indivíduo, ou um conceito é uno, mas como algo alheio àquilo que possibilita a pluralidade, o *principium individuationis*”. A Vontade aparece em toda a natureza, expondo-se em milhares de fenômenos, “meramente multiplicadas por tempo e espaço, isto é, pelo *principium individuationis*, parecidas a uma imagem multiplicada pelas facetas de um vidro”. Esse *princípio de individuação* é consequência da teoria do tempo e do espaço. A diferença entre os seres é resultado da possibilidade deles estarem em dois lugares diferentes do tempo e do espaço. A pluralidade, portanto, é possível somente no tempo e no espaço. O filósofo serve-se desta antiga expressão escolástica para explicar que “tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem”. Logo, “tempo e espaço são o *principium individuationis*, objeto de tantas sutilezas e conflitos”. Schopenhauer, desta forma, se prepara para examinar o aparecimento da Vontade na visibilidade, as gradações de sua objetivação. Esses graus de visibilidade refletem a essência da Vontade, e essa essência está “presente no todo e indivisa em cada coisa da natureza, em cada ser vivo”. Para o filósofo de Frankfurt, a entrada em cena na *objetividade* tem muitos graus, que aparecem gradualmente na representação. Esses graus são as *Idéias*:

Entendo, pois, sob *Idéia*, cada fixo e determinado *grau de objetivação da Vontade*, na medida em que esta é a coisa-em-si e, portanto, alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos (M1 §25 p.191).

Cada força da natureza é objetivação da Vontade num determinado grau. Schopenhauer nomeia de *Idéia* eterna cada um desses graus: “Por meio de tempo e espaço a *Idéia* se multiplica em inúmeros fenômenos”. Porém, a ordem de aparecimento

desses fenômenos é determinada pela lei de causalidade, que limita o aparecimento dos fenômenos nas diversas Idéias. É dessa forma que o espaço, o tempo e a matéria são distribuídos: “A lei de causalidade determina os limites conforme os quais os fenômenos das forças naturais se distribuem na posse pela matéria”. Assim, uma força natural exerce num determinado tempo e espaço seus direitos sobre a matéria, manifestando-se como Idéia, como grau determinado de objetivação da Vontade. Tem-se, dessa forma, sempre novos fenômenos de outras Idéias: “E assim pode-se acompanhar, ao infinito, a mesma e permanente matéria, e ver como ora esta ora aquela força natural adquire direito sobre ela e o exerce inexoravelmente, irrompendo e manifestando a sua essência”. Uma força, um fenômeno da Vontade, está sempre esperando um momento para “apoderar-se de uma determinada matéria, expulsando dela a força que até então a dominava”. O fenômeno da Vontade una e indivisa – o em-si de todas as coisas – se objetiva segundo determinado grau, tornando-se visível *neste* lugar, *neste* tempo, e produzido por uma causa. Porém, se isto é aplicado ao fenômeno, não é aplicado à Vontade, pois esta não se submete ao princípio de razão, e é completamente sem-fundamento.

As causas manifestam os fenômenos *particulares*, porém, a “identidade da Vontade objetivada em todas as Idéias não pode ser transformada em uma identidade das Idéias particulares nas quais ela aparece (visto que a Vontade possui graus determinados de sua objetividade)”. Por isso, alerta Schopenhauer, não se pode perder de vista a diferença entre fenômeno e coisa-em-si, mesmo quando há luta para apoderar-se da matéria existente. Desse “conflito resulta o fenômeno de uma Idéia mais elevada, que domina todos os fenômenos mais imperfeitos preexistentes”. A identidade da Vontade aparece em todas as Idéias e se esforça em objetivações cada vez mais elevadas. A Idéia mais perfeita é resultante da vitória sobre Idéias ou objetivações mais baixas da Vontade: “Portanto, do conflito entre fenômenos mais baixos resultam os mais elevados, que devoram a todos, porém efetivando o esforço de todos em grau mais elevado”. Por isso, vale a lei do provérbio, citado por Schopenhauer: “A serpente precisa devorar outra serpente para se tornar dragão”. Uma Idéia mais elevada submete as outras através de *assimilação por dominação*:

Isso porque se trata de uma Vontade *una* ao objetivar-se em todas as Idéias, e que, aqui, ao esforçar-se pela objetivação mais elevada possível, renuncia aos graus mais baixos de seu fenômeno, após um conflito entre eles, para assim aparecer num grau mais elevado e tanto mais poderoso. Não há vitória sem luta (M1 §27 p.210).

Assim, Schopenhauer introduz a noção de *vida como conflito*. Não há vitória sem luta; a vida, enquanto Vontade, precisa se afirmar. A Idéia ou objetivação da Vontade mais elevada sofre resistência daquelas mais baixas, pois, “embora submetidas à servidão, sempre se esforçam por ser independentes e exteriorizar completamente a sua essência”. O filósofo usa o exemplo do imã, para explicar esta luta: ele atrai o ferro e trava uma luta contra a gravidade que, “enquanto objetivação mais elementar da Vontade, tem um direito originário à matéria do ferro; todavia, em tal luta, o imã se fortalece, visto que a resistência como que o excita a um maior empenho”. Há uma luta para decidir quem tem direito prévio à matéria. Cada fenômeno da Vontade trava essa luta contra diversas forças físicas e químicas, que são as Idéias mais elementares. Todas as Idéias têm direito à matéria: “Assim, em toda parte na natureza vemos conflito, luta e alternância da vitória, e aí reconhecemos com distinção a discórdia essencial da Vontade consigo mesma. Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo”. É assim em toda natureza: “Tal conflito, entretanto, é apenas a manifestação da discórdia essencial da Vontade consigo mesma”. O exemplo de Schopenhauer é o mundo dos animais:

E a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais – o qual tem por alimento o mundo dos vegetais – em que cada animal se torna presa e alimento de outro, isto é, a matéria, na qual uma Idéia se expõe, tem de ser abandonada para a exposição de outra, visto que cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua de outro. Assim, a Vontade de vida crava continuamente os dentes na sua própria carne e em diferentes figuras é seu próprio alimento, até que, por fim, o gênero humano, por dominar todas as espécies, vê a natureza como um instrumento de uso (M1 §27 p.211).

Esta luta encarnada no próprio homem transforma *o homem em lobo do homem*. Também nos graus mais baixos de objetividade da Vontade, é possível reconhecer o mesmo conflito. Schopenhauer dará um exemplo dramático, extraído de um jornal:

O mais flagrante exemplo desse tipo de conflito é fornecido pela formiga *bulldog-ant* na Austrália: quando se a corta, tem início uma luta entre a cabeça e a cauda: a primeira ataca com mordidas a segunda, e esta se defende bravamente com o ferrão; a luta dura cerca de meia hora, até que ambas morrem ou são carregadas por outras formigas (M1 §27 p.212).

Em seus graus mais baixos, a Vontade “expõe-se como um ímpeto cego, um impelir abafado, obscuro, distante de qualquer capacidade imediata de conhecimento”. É no homem que a Vontade atinge o grau mais elevado de sua objetivação. Devido a sua complexidade, o homem precisou do conhecimento, que provém da Vontade e pertence à essência dos graus mais elevados de sua objetivação. Assim, a Vontade se serve do *conhecimento* (que provém do cérebro, entendimento como *instrumento* do corpo humano para sua sobrevivência) para a conservação do indivíduo ou da espécie: “Com esse meio de ajuda, (...) surge de um só golpe o *mundo como representação*, com todas as suas formas: objeto e sujeito, tempo e espaço, pluralidade e causalidade. O mundo mostra agora o seu segundo lado”. Antes, era pura Vontade cega, agora, simultaneamente, é também representação, aquilo que conhecemos, mesmo sujeitos à ilusão e ao engano. Todavia, em alguns homens, o conhecimento livra-se do jugo da Vontade e “pode subsistir para si mesmo livre de todo querer, como límpido espelho do mundo, do qual procede a arte”. Veremos que é possível, segundo Schopenhauer, experimentar momentos em que nos livramos de todos os conflitos, como na experiência estética, e como é possível a *negação da Vontade*, que para o filósofo é a “essência íntima de toda a virtude e santidade, a própria redenção do mundo”.

Em função do que foi mostrado, a vida, para Schopenhauer é dor. Para o filósofo, o sofrimento é o fundo de toda a vida: “Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contra-senso do mundo”.⁶⁰ A vida é

⁶⁰ Buda identifica a mesma doença da humanidade. A primeira das suas Quatro Verdades Nobres mostra que a primeira característica da humanidade é o *sofrimento*. Em seu *Primeiro Sermão* aos cinco

um esforço interminável: “A base de todo o querer (...) é necessidade, carência, logo sofrimento, ao qual conseqüentemente o homem está destinado originalmente pelo seu ser”. O homem representa a *necessidade absoluta*, por isso o encontramos “sobre a face da terra, abandonado a si mesmo, incerto sobre tudo, menos em relação à sua carência e miséria”.

Se o desejo representa a dor, a satisfação representa um fim apenas aparente da dor: “a posse elimina a excitação, porém o desejo, a necessidade aparece em nova figura; quando não, segue-se o ermo, o vazio, o tédio, contra os quais a luta é tão atormentadora quanto contra a necessidade”. Desta forma, “a vida da maioria das pessoas é tão-somente uma luta constante por essa existência mesma, com a certeza de ao fim serem derrotadas”. Para Schopenhauer, seguimos caminhando de desejo em desejo, infatigavelmente. A vida é identidade com o sofrimento:

Naquilo que concerne à vida do indivíduo, cada história de vida é uma história de sofrimento. (...) Um homem, ao fim da vida, se fosse igualmente sincero e clarividente, talvez jamais a desejasse de novo, porém, antes, preferiria a total não-existência (M1 §59 p.417).

No fundo, o mundo é assim porque espelha sua essência. O conhecimento dessa essência leva à afirmação ou negação da Vontade. Não há repouso para esse sujeito do querer, que “está sempre atado à roda de Íxion que não cessa de girar, está sempre enchendo os tonéis das Danaides, é o eternamente sedento Tântalo”.

Na mitologia grega, Íxion, rei dos Lápidas, mortal convidado a participar de um banquete celeste, tentou seduzir Hera, esposa de Zeus. Como punição, Íxion foi amarrado por cordas e serpentes a um roda de fogo, girando sempre no ar. As danaides eram as cinquenta filhas de Dânaos, rei de Argos, que se casaram com cinquenta egíptiades, filhos

companheiros de ascetismo, Buda afirmou: “Como sabeis, a vida é sofrimento: sofrimento de nascer, sofrimento de envelhecer, sofrimento de adoecer e sofrimento de morrer. Há ainda o sofrimento da separação dos entes queridos, o sofrimento de ser obrigado a permanecer ligado a algo que se detesta, o sofrimento de não se obter o que se deseja e o sofrimento de perder glórias e prazeres. Muitos outros há ainda. Os seres que tem forma e os que não têm forma, os de uma, duas, quatro ou mais pernas, todos os seres vivos, enfim, estão sujeitos ao sofrimento. Esta é a Nobre Verdade da Origem do Sofrimento”. (*Textos Budistas e Zen-Budistas*. Seleção, tradução, introdução e notas de Ricardo M. Gonçalves. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993, p.42). Não seria difícil encontrar exemplos do *sofrimento* como essencial à vida também na literatura cristã.

de seu tio, Egípcios. Seguindo ordens de Dânaos, quarenta e nove delas mataram quarenta e nove egípcios. Como punição, elas passaram a encher de água, por toda a eternidade, um tonel cheio de furos. Esse tonel, obviamente, nunca enche. Tântalo era um dos filhos de Zeus, mas, por alguma razão, teria revelado os segredos divinos e ainda matado o próprio filho. Como punição, Tântalo foi mergulhado em água até o pescoço sob uma árvore carregada de frutos, mas passou a sofrer eternamente de fome e sede, pois quando mergulhava a cabeça para beber água, ela fugia dele, e quando tentava pegar os frutos, a árvore se movia para fora de seu alcance.⁶¹

C)

Há momentos em que a Roda de Íxion cessa de girar. Um desses momentos é o estado de conhecimento da Idéia, de pura contemplação, quando nossa personalidade se perde na intuição estética e esquecemos de toda nossa individualidade. É o momento em que nos perdemos no objeto e não seguimos o princípio de razão: quando esquecemos as relações e percebemos as coisas como Idéias, e nos convertemos em *puros sujeitos destituídos de Vontade*, fora da corrente do tempo e de todas as relações. Nesse momento, segundo Schopenhauer, “é indiferente se se vê o pôr-do-sol de uma prisão ou de um palácio”. Deixar de ser um indivíduo particular, esquecer-se de toda individualidade, significa libertar-se de tudo que nos torna limitados e finitos.

Disposição interna significa predominância do *conhecer* sobre o *querer*. Só assim esse estado pode ser provocado. Esse *conhecer* (*estético*) provocado pelo belo é diferente do *conhecer* da ciência. O primeiro nasce da faculdade de conhecer independente da Vontade, independente do princípio de razão (a qual a ciência está submetida). Schopenhauer cita os pintores neerlandeses para ilustrar sua tese: esses artistas pintaram cenas domésticas e naturezas-mortas, coisas aparentemente insignificantes, mas que conseguiram transmitir serenidade de espírito, que provoca no *observador estético* uma contemplação emotiva, já que essas obras revelam que o estado de ânimo dos artistas

⁶¹ Grimal, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1997, pp.110, 256, 427-428. Guimarães, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, pp.118-119, 192, 281.

estava liberto da Vontade. Mesmo que a vida seja um sofrer sem fim, é possível contemplar a Idéia e libertar-se do sofrimento, ainda que temporariamente.

Essa disposição faz com que o belo se imponha e nos arranque da escravidão da Vontade, e, por instantes, nos transporte para o estado de *conhecimento puro*, onde somos capazes de conhecer as coisas como elas *realmente* são. Daí o termo *puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade*. Ocorre uma *libertação* pelo conhecimento, uma transformação provocada pelo *belo*, onde tudo que nos faz sofrer deixa de existir, todas as tormentas provocadas pela Vontade se acalmam por instantes, dor ou felicidade deixam de existir:

Não somos mais indivíduo, este foi esquecido, mas puro sujeito do conhecimento. Existimos tão-somente como olho cósmico *uno*, que olha a partir de todo ser que conhece, porém só no homem tem a capacidade de tornar-se tão inteiramente livre do serviço da Vontade (M I §38 p.269).

Esta transformação em *olho cósmico uno* provoca também uma transformação ética, quando desaparecem as diferenças: “Nesse sentido, as diferenças de individualidades desaparecem tão completamente que é indiferente se o olho que vê pertence a um rei poderoso ou a um mendigo miserável”. O estado de beatitude provocado pela contemplação faz com que todas as amarguras desapareçam, e nos unimos ao objeto contemplado. Desta forma, “resta apenas o mundo como representação; o mundo como Vontade desapareceu”. Para o filósofo há um estado em que a vida e a morte não aparecem como termos antagônicos, esse estado é o da *contemplação*. A experiência estética, assim, nos coloca fora do jogo entre a vida e a morte.⁶² Para a compreensão da essência das coisas, como ocorre na experiência estética, é necessário o “silêncio completo da Vontade”. O prazer estético depende desse *silêncio da Vontade*,

⁶² Esse estado de *contemplação* em que as dores do mundo são esquecidas é exemplificado por Proust: “Mas por que tinham, num como noutro momento, comunicado as imagens de Combray e de Veneza uma alegria semelhante à da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente à idéia da morte?” (Proust, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Ed. Globo, 1995, p.149). Proust parece também querer ir além dos fenômenos, para ter acesso ao *conhecimento puro* que a contemplação da natureza ou da arte pode provocar. O escritor chama essa contemplação de *alegria semelhante à certeza*, capaz de tornar-nos indiferentes à idéia de morte. Muriel Maia, que estudou o parentesco entre a metafísica do belo de Schopenhauer e a obra de Proust, fez a seguinte pergunta: “Como compreender o estado de felicidade, que implica um saber capaz de arrastar-nos para além do par complementar vida e morte?” (Maia, Muriel. *Op.cit.*, p.213).

como condição necessária tanto para a criação das obras estéticas quanto para sua fruição. Se o artista é capaz de criar uma verdadeira reprodução da essência do mundo através da exposição da Idéia, somos capazes de apreender a essência do mundo contida nessa representação.

No fim, através do conhecimento, chega-se à negação da Vontade. A arte torna-se, assim, uma forma de conhecimento capaz de refletir todo o universo, mesmo que seja *sofrimento*. Em seguida, esse conhecimento representado pela arte, transforma-se num *calmante* da Vontade. É preciso lembrar que, para Schopenhauer, o alvo da Vontade é sempre a satisfação, o bem-estar, a felicidade. Como nenhuma satisfação é eterna, logo aparece um novo desejo, pois todo o esforço nasce da carência, e é, portanto, sofrimento pelo tempo em que não for satisfeito. Mesmo assim, no meio de tantos perigos, há momentos de intervalo, quando o sofrimento é mínimo e a vida mais feliz:

Aquilo que se poderia nomear o lado mais belo e pura alegria da vida, precisamente porque nos arranca da existência real e nos transforma em *espectadores desinteressados* diante dela, é puro conhecimento que permanece alheio a todo querer, é a fruição do belo, a alegria autêntica na arte (M I §57 p.404, grifos meus, JC).

Porém, a felicidade que o belo proporciona é passageira: o sofrimento é a essência da vida e disso ninguém escapa. Mesmo assim buscamos com a arte banir o sofrimento de nossas vidas. Mas só isso não basta: é preciso, também, passar da virtude ao *ascetismo*, momento extremo de *negação da Vontade*. Vejamos, então, esta *negação* na *boa ação* e na *ascese*.

Para Schopenhauer, repousa em cada um de nós, um animal selvagem pronto para mostrar sua fúria, devastar o mundo, prejudicar os outros. Eis o *mal radical*, palavras que, segundo ele, substituem qualquer explicação. É a afirmação da Vontade de vida que faz com que aliviemos nosso sofrimento causando o dos outros. Em todos os graus de objetivação da Vontade há luta constante entre todos os indivíduos de todas as espécies, demonstrando o conflito da Vontade com ela mesma. É por causa desse conflito da Vontade consigo mesma que se manifesta o *egoísmo*:

O *egoísmo*, de acordo com sua natureza, é sem limites: o homem quer conservar incondicionalmente sua existência, a quer incondicionalmente livre da dor à qual também pertence toda penúria e privação, quer a maior soma possível de bem-estar, quer todo o gozo de que é capaz, e procura, ainda, desenvolver em si outras aptidões de gozo. Tudo o que se opõe ao esforço de seu egoísmo excita sua má vontade, ira e ódio; procurará aniquilá-lo como a seu inimigo (SFM p.121).

O egoísmo é colossal e comanda o mundo. Como conhecemos um único mundo – que é minha representação – esse mundo acaba sendo o meu centro. Para conservar um pouco do que considero *meu*, sacrifico qualquer coisa, mesmo que seja necessário aniquilar o mundo. O que torna tudo mais complexo é que a *afirmação* do meu próprio corpo provoca, em razão do egoísmo, a negação patológica da Vontade que aparece no corpo do outro, e obriga Schopenhauer a refletir sobre a violência e a *injustiça*:

Semelhante invasão dos limites da afirmação alheia da vontade foi conhecida distintamente em todos os tempos e o seu conceito foi designado pelo nome *injustiça*, devido ao fato de as duas partes reconhecerem instantaneamente o ocorrido, embora não como aqui, em distinta abstração, mas como sentimento. Quem sofre a injustiça sente a invasão na esfera de afirmação do próprio corpo, via negação deste por um indivíduo estranho, como uma dor imediata, espiritual, completamente separada e diferente do sofrimento físico infligido pelo ato, ou do pesar provocado pela perda (M I §62 p.429).

É preciso reconhecer, segundo o autor, que o Em-si do meu fenômeno é também o Em-si do fenômeno do outro. É no *Upanixade* que o filósofo encontra a palavra que resume sua ética: *tat twam asi*, “isso és tu”. No *Parerga*, o filósofo afirma: “Os leitores de minha *Ética* sabem que para mim o fundamento moral repousa em última instância sobre aquela verdade que está expressa no Veda e Vedanta pela fórmula mística erigida *tat twam asi* (isso és tu), que é afirmada com referência a todo ser vivo” (PP pp.258-259) Nesse momento, nos curamos da ilusão provocada pelo Véu de Maia. A fórmula dos Vedas – *Tat twam asi* – resume todas as preocupações éticas de Schopenhauer: “Quem consegue enunciar tal fórmula para si mesmo com claro conhecimento e firme convicção íntima, referindo-a a cada ser com o qual entra em contato, decerto assegura-se de toda virtude e bem-aventurança e se encontra no caminho reto da redenção” (M1 §66 p.476).

Com a palavra *redenção*, Schopenhauer refere-se à renúncia da Vontade, de todo querer, de todo egoísmo, e introduz sua noção de *compaixão*, um dos caminhos que leva a este fim.

O amor puro e desinteressado do qual fala Schopenhauer, torna possível sobrepor nosso próprio bem-estar, sacrificando-nos em favor do bem-estar de outros. Sendo, portanto, desinteressada, a *compaixão* não é um imperativo, ela ocorre espontaneamente: “o que pode mover a bons atos, a obras de amor é sempre e tão somente o *conhecimento do sofrimento alheio*, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste”. Esse amor puro, *compaixão*, revela o momento em que nos sacrificamos desinteressadamente em favor do outro.

Por isso, uma ação moralmente boa é um impulso natural. Este é o caminho da ética schopenhaueriana. O fundamento de toda boa ação é a *compaixão* e não o amor-próprio. Uma ação não pode ter como fundo o desejo egoísta de receber algo em troca. A única ação com *valor moral* para Schopenhauer é aquela *desinteressada*, sem qualquer motivação egoísta. No tratado *Sobre o Fundamento da Moral*, o autor comenta:

O processo aqui analisado não é sonhado ou apanhado no ar, mas algo bem real e de nenhum modo raro: é o fenômeno diário da *compaixão*, quer dizer, a *participação* totalmente imediata, independente de qualquer outra consideração, no *sofrimento* de um outro e, portanto, no impedimento ou supressão deste sofrimento, como sendo aquilo em que consiste todo o contentamento e todo o bem-estar e felicidade (SFM p.136).

Com a *compaixão*, desaparecem as diferenças com os outros. Ela pode ir mais além, inibindo o “mal radical” que há em mim: “O primeiro grau do efeito da *compaixão* é o fato de que ela se opõe ao sofrimento que eu posso causar aos outros, por inibir as potências antimorais que habitam em mim”. Se a *compaixão* é a única motivação genuinamente moral, não podemos esquecer as duas outras motivações humanas: o egoísmo e a maldade. Há, portanto, para Schopenhauer, *três motivações fundamentais* das ações humanas: 1) o *egoísmo* (que quer seu próprio bem); 2) a *maldade* (que quer o mal alheio); 3) a *compaixão* (que quer o bem-estar alheio). Toda ação humana segue alguma dessas motivações. Porém, se ainda conhecemos coisas isoladas, coisas que se tornam *motivos* para o querer, *o conhecimento da essência das coisas* torna-se *quietivo*

de todo o desejo. Este é o estado de completa renúncia da Vontade. Mas como evitar que as promessas de gozos coloquem novamente a Vontade em movimento?

Se o estado provocado pela *contemplação do belo* ou pela *compaixão*, são momentos passageiros de repulsa da Vontade, Schopenhauer anuncia outro momento em que a Vontade se nega, quando a Vontade não mais afirma sua essência espelhada no fenômeno: a *ascese*, momento em que a essência da Vontade que se expressa no corpo é renegada, momento de voluntária e completa castidade: “A castidade, assim, nega a afirmação da Vontade que vai além da vida individual, e anuncia que, com a vida deste corpo, também a Vontade, da qual o corpo é fenômeno, se suprime”. O asceta pratica o jejum, a castidade, passa por privações e sofrimentos, para evitar que a Vontade se anime novamente, pois sabe que o corpo é sua expressão. Torna-se tão *bom* que não faria nada contra o *outro*, mesmo que este praticasse alguma injustiça contra si. No momento da negação máxima do querer, aparece a “figura perfeita da santidade, precisamente se tendo aí a redenção de um mundo cuja existência inteira se apresenta como sofrimento”. No fim não haverá nenhuma Vontade, nenhuma representação, nenhum mundo. Diante de nós queda-se apenas o nada:

Em vez do ímpeto e esforço sem fim, em vez da contínua transição do desejo para a apreensão e da alegria para o sofrimento, em vez da esperança nunca satisfeita e que jamais morre, constituinte do sonho de vida do homem que quer; em vez de tudo isso, mostra-se a nós aquela paz superior a toda razão, aquela completa calma oceânica do espírito, aquela profunda tranqüilidade, confiança inabalável e serenidade jovial, cujos meros reflexos no rosto, como expostos por Rafael e Correggio, são um completo e seguro evangelho: apenas o conhecimento restou, a Vontade desapareceu (M I §71 pp.518-519).

O *nada* schopenhaueriano representa o esquecimento de si, destituído de qualquer motivo ou desejo. Porém, com esta *negação da Vontade*, Schopenhauer não pretende realizar uma filosofia imperativa, mas descritiva. Antes de prescrever uma possível *negação*, o filósofo descreveu a vida como sendo essencialmente sofrimento, ignorância,

desejo e cólera. Para suportar tanta dor, a quietude dos impulsos é um exemplo do momento em que o conhecimento se afirma e a Vontade se nega.⁶³

⁶³ O Nietzsche maduro recebeu com dificuldade essa noção de ascese. Por isso pergunta: “o que significa para um verdadeiro filósofo [Schopenhauer] render homenagem ao ideal ascético...?” (*Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998, p.92). A pergunta-chave neste caso é: como eliminar a vontade? O próprio Nietzsche responde com mais indagações: “Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto?...” (Idem, p.109). A questão para Nietzsche se resumia na negação da Vontade em oposição “as grandes auto-afirmações da ‘vontade de vida’, as formas de exuberância da vida” (“Crepúsculo dos Ídolos ou como filosofar com o martelo”. In *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996, p.381). Para Nietzsche, a negação da Vontade faz com que Schopenhauer seja associado à tradição cristã: “Ele interpretou, nesta ordem, a arte, o heroísmo, o gênio, a beleza, a grande simpatia, o conhecimento, a vontade de verdade, a tragédia, como fenômenos derivados da ‘negação’ ou necessidade de negação da ‘vontade’ – a maior falsificação psicológica de moedas que, descontando o cristianismo, há na história” (Idem, p.381). Nietzsche não concorda com a negação da vontade como caminho, necessidade ou estimulante da “redenção”. Isto é uma “falsificação”. A arte não pode ser um caminho em direção à negação da vida, ao contrário, ela torna o homem capaz de se reconciliar com sua existência. A acusação grave, no estilo nietzscheano, exemplifica uma crítica que se tornou tradicional à negação da vontade de Schopenhauer.

CAPÍTULO 4: INTUIÇÃO ESTÉTICA E ARTE

Após o exame das *representações*, do princípio de razão e do enraizamento neste mundo do próprio investigador, cujo conhecimento é intermediado por um corpo, Schopenhauer procurou descobrir o que são as coisas fora serem representações. Por isso, para o filósofo, “o que nos impele a investigação é justamente não mais estarmos satisfeitos em saber que possuímos tais e tais representações, conectadas conforme estas e aquelas leis, cuja expressão geral é sempre o princípio de razão. Queremos conhecer a significação dessas representações” (M1 §18 p.155). Esse corpo é dado de duas maneiras diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, outra vez imediatamente como Vontade. A representação submetida ao princípio de razão é mero fenômeno para o sujeito. Por outro lado, somos seres que *querem*. Todo ato da Vontade é também um ato do corpo, uma busca eterna de satisfação, uma fome de vida. Daí a caça, a angústia, o sofrimento. A dor existencial é agravada pelo querer, que na maioria das vezes não é satisfeito. Neste momento surge a *contemplação do belo* como uma forma de redenção, momento em que a Idéia é intuída de forma pura, independentemente do princípio de razão. O sofrimento é neutralizado pela *negação da Vontade*. Surge uma forma especial de conhecimento, diferente do conhecimento empírico. É o momento em que apreendemos as coisas como elas são, independentemente do princípio de razão: o momento em que a intuição estética da Idéia acalma nosso sofrimento metafísico. Esta é a razão da intuição estética exercer papel central na metafísica do belo de Schopenhauer e razão dela se unir a sua metafísica da ética.

A)

A intuição empírica se apóia no conhecimento *a priori* do espaço, do tempo e da causalidade. É a partir desse conhecimento intuitivo que o mundo tira a sua inteligibilidade. Só podemos conhecer uma coisa por estas três formas, que são, segundo

Schopenhauer, as condições necessárias do conhecimento efetuado pelo princípio de razão.

A experiência estética consiste na *intuição da Idéia*. Por isso, o conhecimento estético se distingue do conhecimento baseado no princípio de razão: ele é comunicado através da obra de arte. É o momento em que o conhecimento se liberta da servidão da Vontade e nos eleva a *puro sujeito do conhecimento*, fora do espaço e do tempo, e de toda rede de relações causais.

A palavra intuição é derivada de *intuiri*, ver. Na concepção schopenhaueriana a intuição estética não tem a noção utilitária de *ver* apenas, mas tem como fim ela mesma: está longe do discurso intelectual e mais próxima das sensações.⁶⁴ Toda operação da arte é mediada por essa intuição e destituída de qualquer interesse. Intuir significa, neste caso, abandonar o princípio de razão e todas as suas relações: “O melhor não se concebe por palavras, tem-se de intuir”. Assim é possível deixar “a verdadeira essência das coisas falar imediatamente para nós”. Por isso, as intuições são a base de todo conhecimento: das intuições empíricas derivam os conceitos da razão, das intuições estéticas deriva o verdadeiro conhecimento da essência das coisas. Ambas não deixam de ser representações originárias.

Portanto, para Schopenhauer, a meta de toda obra de arte é o conhecimento da Idéia, que só pode ser conhecida intuitivamente.⁶⁵ A estética schopenhaueriana retoma a consideração do mundo como representação, mas independente do princípio de razão.

⁶⁴ Segundo Philonenko, “a operação construída por Schopenhauer prosseguirá até chegar a expulsar o *cogito* cartesiano do centro do pensamento moderno. Nesse momento há que se dizer que o verdadeiro *cogito* (supondo que seja filosófico falar de um *cogito*), na medida em que vibra na intuição estética, é, em sua claridade, obscuro ao entendimento, e mais próximo da sensação que da intelecção metódica. Em troca, a intuição cartesiana, névoa orientada pelo interesse, não pode ser comparada com a intuição schopenhaueriana, sol vivo” (*Op.cit.*, p.174).

⁶⁵ Para o filósofo e historiador da arte Erwin Panofsky, foi Platão quem “conferiu ao sentido e ao valor metafísico da Beleza fundamentos universais, e cuja teoria das Idéias adquiriu para a estética das artes plásticas uma significação cada vez maior...” Apesar do papel central de Platão na estética, ele não foi capaz, segundo Panofsky, “de julgar equanimemente essas mesmas artes plásticas” (In *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994, p.7). Esta discussão é importante para se entender como Schopenhauer utiliza a noção de Idéia platônica em sua estética. Panofsky tem em vista, certamente, as condenações ao pintor e ao escultor contidas no Livro X de *A República*, que Schopenhauer também comenta. Mas o conceito de *copista* de Schopenhauer é tão complexo quanto o conceito de *arte mimética* de Platão: como não ser um copista se o artista reproduz o mundo sensível, que por sua vez, é imitação das Idéias? Esta parece ser a chave para a compreensão do papel que a arte tem para Schopenhauer: para Platão, é o filósofo quem tem a missão de revelar o mundo das Idéias, e não o artista; já para Schopenhauer, o artista goza do mesmo estatuto do filósofo. Platão coloca um interdito ao artista, que, por sua vez, Schopenhauer tira. Se Platão reduziu a atividade artística a

B)

A contemplação pura nos leva ao prazer estético, pois aí ocorre a negação do querer. Nos furtamos de todo desejo, de toda preocupação, de nós mesmos, e nos tornamos puros sujeitos do conhecimento. Apreendemos de um só golpe a Idéia. Sem a libertação do jugo da Vontade não há contemplação estética, por isso a consideração do mundo sob o aspecto do belo anuncia essa liberdade. Schopenhauer faz a seguinte pergunta:

Qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as *Idéias*, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? (M I §36 p.253)

O filósofo responde que “é a *arte*, a obra do gênio. A arte repete as Idéias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo”. – Aí estão algumas teses de Schopenhauer sobre a arte: é um modo de conhecimento especial (estético), que apreende apenas o essencial do mundo e reproduz as Idéias eternas, expondo-as como pintura, escultura, poesia, música... Tal noção de *contemplação* será decisiva no desdobramento da estética schopenhaueriana. Nesse momento há a possibilidade de transição do conhecimento comum das coisas ao conhecimento da Idéia, momento em que o sujeito cessa de ser *indivíduo* e torna-se *sujeito puro do conhecimento destituído de Vontade*, distante das relações que o princípio de razão o fazia ocupar-se, e absorvido na contemplação do objeto.⁶⁶ Duas citações de Schopenhauer ilustram esse momento:

um papel inferior, Schopenhauer converte o sentido da Idéia platônica, valorizando o papel da arte. Mesmo assim, como em Platão, o conhecimento das Idéias, para o autor de *O Mundo*, é uma das possibilidades de se chegar à essência das coisas, pois este conhecimento está além do conhecimento fenomênico. A Idéias “são inteiramente intuitivas, como também o indica tão precisamente a palavra que ele [*Platão*] escolheu, a qual só poderia ser adequadamente traduzida por ‘intuitibilidades’ ou ‘visibilidades’” (*Apêndice ao Mundo – Crítica da filosofia kantiana*, M1 p.608).

⁶⁶ A frase com a qual Paul Klee inicia seu artigo *Confissão Criadora* revela o quanto a noção de *Idéia platônica* ainda está presente na moderna discussão sobre a arte: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” (In *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.43). Em seus *Diários*, Klee escreve: “Agora que eu conseguira desbravar meu caminho

Não são as montanhas, ondas e céus, partes/
De mim e de minha alma, assim como eu sou parte deles? (*Byron*)⁶⁷

Todas essas criaturas sou eu mesmo
E exteriormente a mim não há outros seres. (*Upanixade*)⁶⁸

Não vejo o objeto como coisa individual, mas como *Idéia*. Todas as criaturas, afinal, estão em mim, como ensina o *Upanixade*; e assim como a natureza é parte de mim, sou parte dela, como escreveu Byron. Estes comentários lembram a fórmula ética *Tat twam asi* (“isso és tu”). Essa união do contemplador com a natureza indica que metafisicamente há uma unidade da Vontade que une a todos.

Esse sentimento, acompanhado de uma espécie de gozo estético, terá como fonte a concepção das *Idéias*, a tranquilidade e a paz de espírito que acompanham o conhecimento puro, livre de todo querer e de toda individualidade que causam sofrimento e dor. Numa palavra, negação da Vontade. Apesar de ser um consolo provisório, o entusiasmo do artista nos faz esquecer as dores da vida, proporcionando uma possibilidade de redenção. O artista ou aquele possuído de inspiração (devido a um certo grau de gênio), consegue momentaneamente arrancar o objeto “da torrente do curso do mundo e o isola diante de si”. Assim, “a roda do tempo pára. As relações desaparecem. Apenas o essencial, a *Idéia*, é o objeto da arte”. Os copistas traduzem a essência das obras de seus mestres em *conceitos*, mas os conceitos não podem comunicar vida interior a uma obra. Assim, as obras legítimas permanecem sempre jovens, pois são tomadas diretamente da vida e da natureza, e não pertencem a nenhuma época. O artista transforma em beleza o que intuiu na natureza e consegue considerar as coisas

pelo mundo da forma, podia até voltar a ser ilustrador de idéias. Então, passei a não ver mais a arte como abstrata. Restou apenas a abstração da transitoriedade. O objeto continuava sendo o mundo, ainda que não este mundo visível”. Mais adiante, ainda em seus *Diários*, escreve: “Na arte, mais importante do que ver é tornar visível” (*Diários*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990, pp.414-415 e 452)

⁶⁷ Citado por Schopenhauer no original: *Are not the mountains, waves and skies, a part/ Of me and of my soul, as I of them?* Tradução de Jair Barboza.

⁶⁸ Citado em latim por Schopenhauer. Tradução de Jair Barboza.

independentes do princípio de razão. Schopenhauer diz: “Podemos, por conseguinte, definir a arte *como o modo de consideração independente do princípio de razão*”.⁶⁹

É necessário que ocorra uma mudança interna para deixarmos de ser indivíduos e nos tornarmos puros sujeitos do conhecer. O pressuposto do filósofo para a contemplação estética é o estado do conhecimento puro independente da Vontade. Se essa contemplação ocorre sem resistência, por si mesma, por pura atração do objeto, então estaremos frente ao *belo*. Porém, se exige luta e precisa ser conquistado (porque o objeto contemplado é hostil), então estaremos frente ao *sublime*.

O sublime e o belo são iguais em um aspecto: *o conhecer puro*. A diferença está na resistência com que a contemplação é atingida. No belo *não há luta*, com o *sublime* o conhecer puro é “conquistado por um furtar-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência sobre a vontade e do conhecimento que se relaciona a esta”. É em referência à natureza que o filósofo procura explicar o sentimento do sublime:

Aí aparecem intuitivamente diante dos olhos a nossa dependência, a nossa luta contra a natureza hostil, a nossa vontade obstada; porém, enquanto as aflições pessoais não se sobrepõem e permanecemos em contemplação estética, é o puro sujeito do conhecer quem mira através daquela luta da natureza, através daquela imagem da vontade obstada, para apreender de maneira calma, imperturbável, incólume (*unconcerned*), as Idéias exatamente naqueles objetos que são ameaçadores e terríveis para a vontade. Precisamente nesse contraste reside o sentimento do sublime (M1 §39 p.277).

A principal referência de Schopenhauer aqui é a “Analítica do Sublime”, da terceira crítica kantiana, na qual o sentimento do sublime é marcado por imagens que deixam de depender de nós. Ele “apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos”.⁷⁰ Kant designa também o sublime como “absolutamente grande”

⁶⁹ O crítico de arte americano Clement Greenberg ao discutir a *intuição* a partir da definição clássica de “apreensão direta e imediata pelo conhecimento de um objeto por si mesmo”, conclui que “a intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor”. (*Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Tradução de André Carone. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002, pp. 37 e 38).

⁷⁰ Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op.cit.*, §29, p.114.

ou “o que é grande acima de toda comparação”.⁷¹ Num primeiro momento há o espanto diante da magnitude da natureza, depois há um resgate de nossa capacidade intelectual.

Kant faz uma distinção entre dois tipos de sublime: o *matemático* e o *dinâmico*. O primeiro é tão grande que não cabe nos parâmetros que conhecemos; o segundo é gerado por um espetáculo tão violento e ameaçador que também não cabe nos padrões de medida. Em ambos, temos de pensar em termos do *absolutamente grande*, em algo que transcende nossas faculdades cognitivas. O papel da razão prática é fundamental nessa operação. Kant pensava na experiência do sublime apenas na natureza; mas com a técnica, o sublime passou a pertencer também à arte.⁷²

Schopenhauer segue o raciocínio de Kant, com as diferenças peculiares à sua filosofia: o mesmo mundo que contemplamos em sua grandeza infinita, nos reduz, também, à nossa insignificância: como indivíduo, como fenômeno da Vontade. Porém, também nos sentimos diferentes: o que antes nos oprimia, agora é motivo de nossa elevação. “Trata-se de elevação para além do indivíduo”. Schopenhauer também definiu essa sensação diante do sublime de *sublime dinâmico*, que é diferente do *sublime matemático*, obtido em grandezas espaciais e temporais. Porém a sensação é a mesma: nos tornamos pequenos ante tal magnitude, porém nos superamos, nos elevamos sobre ela. O filósofo cita as catedrais de São Pedro, em Roma, e a de São Paulo, em Londres. Nestes casos, a sensação de sublime matemático ocorre também pela sensação de nossa

⁷¹ Idem, §27, p.103.

⁷² As possibilidades oferecidas pela tecnologia permitiram uma mudança no mundo da arte. Segundo Mario Costa, “as possibilidades abertas pelas tecnologias comunicacionais estão, portanto, como dizia, muito além do campo artístico e nos fazem aceder, pela primeira vez na história do homem, ao novo universo estético do *sublime tecnológico*” (In *O Sublime Tecnológico*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Ed. Experimento, 1995, p.33). Entre os exemplos de Mario Costa está uma antiga experiência de John Cage: “Em 2 de maio de 1951, na Columbia University, é interpretado, pela primeira vez, ‘Imaginary Landscape nº 4’, de John Cage: 12 aparelhos de rádio são acionados por 24 ‘executores’, os quais intervêm sobre a sintonia e sobre o volume dos programas escolhidos ao acaso” (Idem, p.34). As modificações causadas pela arte contemporânea e, particularmente, pela tecnologia, transformam-se no sentimento de *sublime tecnológico*. O possível sentimento negativo transforma-se em positivo. Alguns artistas procuram explorar o aspecto espaço-temporal do “absolutamente grande”, do qual falava Kant. Costa dá dois exemplos: durante o Festival Internacional de Edimburgo, o *Te Deum*, de Berlioz, foi transmitido por rádio, com o coro e a orquestra no teatro, e o organista que se apresentava simultaneamente na Catedral de St. Mary, a diversas milhas de distância. No segundo exemplo, o compositor de vanguarda Karlheinz Stockhausen, aproveitou o lançamento do satélite Telsar e “projetou uma ópera composta para grupos de músicos espalhados pela Europa, América e Austrália, os quais deveriam cantar, simultaneamente ao vivo pela TV” (Idem, p.36). Para outro pensador, Jean-François Lyotard, o sublime também adquire conotações atuais: “Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso, a lógica das vanguardas os seus axiomas” (In *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p.21)

insignificância contrastando com a consciência de que somos eternos sujeitos puros do conhecimento.

Em relação ao sublime-dinâmico Schopenhauer dará alguns exemplos tirados da luta revoltosa das forças da natureza, como uma catarata que impede que ouçamos nossa própria voz; ou o mar tempestuoso; ou relâmpagos e trovões acompanhados de nuvens negras... Porém, essas situações não perturbarão o espectador que, mesmo ameaçado de aniquilamento,

se sente simultaneamente como indivíduo, fenômeno efêmero da Vontade que o menor golpe daquelas forças pode esmagar, indefeso contra a natureza violenta, dependente, entregue ao acaso, um nada que desaparece em face de potências monstruosas, e também se sente como sereno e eterno sujeito do conhecer, o qual, como condição do objeto, é o sustentáculo exatamente de todo esse mundo, a luta temerária da natureza sendo apenas sua representação, ele mesmo repousando na tranqüila apreensão das Idéias, livre e alheio a todo querer e necessidade (M I §39 pp.277-278).

Schopenhauer vislumbra uma possibilidade de aproximar ética e estética:

Sim, também ao ético se deixa transmitir a nossa explanação do sublime, a saber, àquilo que se descreve como caráter sublime. Este também se origina do fato de a vontade não ser excitada por objetos que, normalmente, são propícios para excitá-la; mas, ao contrário, também aí o conhecimento prepondera. Um semelhante caráter, conseqüentemente, considerará os homens de maneira puramente objetiva, não segundo as relações que poderiam ter com a sua vontade (M I §39 pp.279-280).

O caráter ético-sublime será orientado mais para o conhecimento e menos para o sofrimento, sua existência será orientada mais para o universal e menos para o individual, e verá os homens de um modo mais objetivo e menos de acordo com sua vontade. Sobre as transformações de seus sentimentos em relação ao outro, dirá Schopenhauer:

O caráter sublime, por exemplo, notará erros, ódio, injustiça dos outros contra si, sem no entanto ser excitado pelos ódios; notará a felicidade alheia, sem no entanto sentir inveja; até mesmo reconhecerá as qualidades boas dos homens, sem no entanto procurar

associação mais íntima com eles; perceberá a beleza das mulheres, sem cobiçá-las (M I §39 p.280).⁷³

Esse homem moralmente transformado pela sensação do sublime não se preocupará mais com sua felicidade ou sua infelicidade, pois nada disso poderá lhe afetar, já que os possíveis reveses da vida não serão frutos de seu destino, mas da humanidade em geral. Essa será sua preocupação: menos com sua própria existência, mais com o mundo. Ele se tornará mais compassivo e mais preparado para compreender o sofrimento do *outro*.

C)

O *excitante* seria o contrário do *sublime*; aquilo que excita a vontade, pois quer lhe conceder uma satisfação imediata. Há, para o filósofo, dois tipos de excitante, ambas formas indignas: o excitante positivo, representado pela comida e pela lubricidade, e o excitante negativo, representado pelo *repugnante*.

O primeiro caso de excitante positivo se encontra nas naturezas-mortas dos pintores realistas neerlandeses, que de tão perfeitas excitam o apetite.⁷⁴ A excitação provocada pela natureza-morta prejudica a contemplação estética da obra. Num segundo caso – a pintura histórica e a escultura, ambas com figuras nuas – o excitante provoca a lubricidade do observador, interrompendo a contemplação, a pura observação estética. Entretanto, a pintura e a escultura clássicas, mesmo com obras de completa nudez, “estão quase sempre livres desse erro, já que o artista mesmo as criou com espírito puramente

⁷³ Nietzsche interpreta tais palavras com ironia, como se exclamasse: “Haja sublimação!” ou “Haja elevação!”. A negação da Vontade é vista aqui como efeito colateral de alguma bebida alcoólica (lupulina) ou de algum tipo de medicamento (cânfora): “Sobre poucas coisas Schopenhauer fala de modo tão seguro como o efeito da contemplação estética: para ele, ela age precisamente contra o interesse *sexual*, assim como lupulina e cânfora; ele nunca se cansou de exaltar *esta* libertação da ‘vontade’ como a grande vantagem e utilidade do estado estético” (*Genealogia da moral: uma polêmica. Op.cit.*, p.94). Para Nietzsche, Schopenhauer soa impossível ao afirmar que no estado estético *perceberemos a beleza das mulheres sem cobiçá-las*.

⁷⁴ Os relatos de Plínio, o Velho, sobre os efeitos da ilusão na pintura grega coincidem com as preocupações de Schopenhauer sobre a pintura realista. Plínio relata que o pintor Zêuxis, numa disputa com Parrásio, pintou uvas com a aparência tão naturais que as aves se enganavam e vinham bicá-las (Plínio, o Velho. “História Natural”. In *A Pintura – Textos essenciais*. Vol. 1. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.75).

objetivo, cheio de beleza ideal, não com espírito de cobiça subjetiva, sensual” (M1 §40 p.281). Estes são os dois tipos de excitante positivo.

O *nu* é uma forma clássica de arte, que sempre causou um certo desconforto no *olhar*. Nasceu com os gregos e ainda hoje é ensinado nas escolas de belas-artes. Schopenhauer não quer cobrir as Vênus espalhadas pela Europa, nem cobrir a estatuária grega, afinal conheceu todas as grandes obras quando jovem, e desse conhecimento percebeu que a arte pôde extrair do *nu* uma forma de expressar a Idéia. Para Schopenhauer, o *nu* é para ser *desvelado*, como uma forma de descoberta. A crítica vale para as naturezas-mortas hiper-realistas, que, ao invés de ser um modo de conhecimento que vai além do conhecimento comum, acaba se tornando um obstáculo. Não *torna visível* e acaba abolindo o objetivo do artista em *fazer aparecer*; a figura não se liberta do uso prosaico que tem e a distância entre a obra e quem a olha é cada vez maior, pois tudo é abundante, didático e pretensamente edificante; pode-se dizer que há um fascínio exagerado pelos objetos pintados. Daí a crítica de Schopenhauer.

A mesma crítica vale para a natureza-morta neerlandesa surgida por volta de 1640, e que faz parte do que chamamos hoje “pintura holandesa”. A tradição na natureza-morta neerlandesa segue uma composição básica: mesa, fundo liso, objetos colocados de forma diagonal, geralmente taças, pratarias e restos de comida. A marca principal, como notou o filósofo, é o virtuosismo.⁷⁵

O segundo tipo de excitante, *o negativo*, é ainda mais repreensível: ele é o *repugnante*. “Aqui, no entanto, o que é excitado é um violento não-querer, uma repulsa. A vontade é despertada na medida em que lhe são apresentados objetos de horror”. O feio pode ser recuperado pelas mãos do artista, mas, e o repugnante? Atento à arte de seu tempo, Schopenhauer deu os seguintes exemplos de uso do repugnante: “quadros que representam a peste, doentes cheios de chaga e úlceras abertas”. Cita uma tela que “expõe os irmãos assassinados Witte (1672), [com] seus cadáveres ensangüentados despedaçados pelo povo. Devido a sua repugnância, tal obra é coberta por uma cortina”. Mas o exemplo limite de repugnante, para o filósofo, é o interior dos túmulos do Museu Anatômico de

⁷⁵ A expressão “natureza-morta” surgiu na França e é utilizada nos países de língua latina. Este termo, negativo, sem dúvida, lembra uma pintura imóvel e, obviamente, sem vida. Nas línguas germânicas, é usado o termo *Still Leben*, que pode ser traduzido como “vida tranqüila” ou “vida silenciosa” (Conforme Ribon, Michel. *A arte e a Natureza*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Ed. Papyrus, 1991, p.116).

Cera, em Florença, onde “há cadáveres dos quais irrompem micróbios, insetos, ratos, etc”.

A cortina citada por Schopenhauer foi um expediente usado até recentemente para encobrir a arte repugnante ou lúbrica. Uma das obras mais comentadas e “escondida” da história da arte é o quadro *A origem do mundo*, do pintor francês Gustave Courbet. [Cf. Anexo I] Esse quadro foi pintado em 1866 e encontra-se hoje no Museu d’Orsay, em Paris. Somente após a morte de seu último proprietário, Jacques Lacan, a obra passou para o acervo do estado francês. Ele foi encomendado por um diplomata turco e representa “cruelmente, o sexo escancarado de uma mulher logo após as convulsões do amor”, segundo palavras da biógrafa de Lacan, Elisabeth Roudinesco.⁷⁶ O quadro sempre causou escândalo e assombro. Depois da morte do diplomata, circulou por diversas coleções privadas. Quando os nazistas o confiscaram, ele estava em Budapeste; depois de passar pelas mãos dos soviéticos, foi revendido a colecionadores. Foi quando Lacan o adquiriu. É curioso ver como o psicanalista e sua família trataram o quadro. Sua biógrafa narra assim o modo como o quadro foi visto durante os trinta anos que ficou entre os Lacan:

Foi assim que Lacan o descobriu por volta de 1955. Na origem, estava coberto por um painel de madeira sobre o qual fora pintada uma paisagem destinada a ocultar o erotismo, julgado assustador, desse sexo em estado bruto. Tendo desaparecido a madeira, Sylvia achou que era preciso continuar a manter em segredo aquela coisa tão escandalosa: “Os vizinhos ou a faxineira não compreenderiam”, dizia. Pediu então a André Masson para confeccionar um novo anteparo em madeira. Ele aceitou e fabricou um soberbo painel onde eram reproduzidos, numa pintura abstrata, os elementos eróticos da tela original. Um sistema secreto fazia deslizar a madeira para revelar a obra de Courbet, que, na maior parte do tempo, permanecia dissimulada.⁷⁷

Já a arte contemporânea utiliza o repugnante cada vez mais. Essa categoria aparece com a utilização de novos materiais, já que a *experiência artística* é cada vez mais valorizada. Tais experiências utilizam amiúde materiais orgânicos e precários:

⁷⁶ Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 1994, p.195.

⁷⁷ Roudinesco, Elisabeth. *Op. cit.*, pp.195-196.

unhas, sangue, animais mortos... E os temas são freqüentemente mais realistas: Aids, guerras, violências...⁷⁸ Obviamente, a arte contemporânea não se reduz à arte conceitual (quando a idéia ou conceito tem preponderância sobre o objeto ou aparência da obra), e nem toda arte conceitual é repugnante, mas o repugnante aparece com mais freqüência na arte conceitual do que na pintura figurativa – mesmo na *nova figuração* que surgiu nas últimas décadas. Quando abordou o uso de conceitos, símbolos e alegorias na arte, Schopenhauer criticou o peso das significações durante a fruição estética; como, então, uma arte que leva em consideração a discursividade pode ser aceitável esteticamente? A fruição, para o filósofo, é uma experiência silenciosa. A experiência estética, para ele, exige um modo de conhecimento diferente daquele exigido pela arte conceitual. A arte conceitual, que surgiu na década de 60, defende, repita-se, a primazia das idéias (no sentido de representação mental de algo) sobre os meios usados para criar a obra. Para o artista conceitual, os conceitos são a matéria da arte, e não a execução da obra. Por isso, muitas vezes ele faz o projeto e delega o trabalho para outras pessoas. Um dos primeiros trabalhos conceituais é do artista norte-americano Joseph Kosuth, chamado *One and Three Chairs* [Cf. Anexo 2], de 1965. Consiste na foto de uma cadeira de sala de aula, a própria cadeira e de um cartaz com a definição de cadeira. A arte de Kosuth contém referências à filosofia, principalmente Wittgenstein. A principal crítica a ele e a outros artistas conceituais é a redução da arte à tese. O brasileiro Cildo Meireles é um outro exemplo de artista conceitual. Uma de suas obras é a série de garrafas de coca-cola com alterações em seus rótulos, onde o artista inseriu palavras com mensagens políticas [Cf. Anexo 3]. Circulando anonimamente, essas garrafas alteram a noção de artista. Transferindo o *fazer* a uma outra pessoa, o artista vê-se subtraído de seu próprio corpo, já que a obra deixa de ser resultado de suas operações. A obra, assim, subsiste independentemente do criador, tema tão caro a Schopenhauer, para quem a obra de arte é

⁷⁸ Exemplos dos usos destes materiais são as obras do artista plástico de origem portuguesa Artur Barrio. Em 1970, ele espalhou trouxas ensanguentadas pelo Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Era um comentário político sobre a época. Espalhou também pelo Ro de Janeiro 500 sacos com sangue, unha, excrementos, etc. Para o crítico Agnaldo Farias, “os sacos eram abandonados por seu autor à curiosidade e à manipulação dos transeuntes anônimos, que assim passavam a co-autores do trabalho”. Outra obra chama-se *Livro de Carne*, que, como o nome diz, é feito de finas camadas de carne. A repulsa em manipulá-lo é inevitável. Segundo Farias, “o tempo passará e os vermes, sempre à espreita, irão devorá-lo, farão com que ele desapareça, apodreça, exalando um cheiro forte e deixando apenas uma nódoa em seu lugar” (In *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2002, pp.24-25).

a comunicação da Idéia apreendida (agora no sentido platônico), cujo intermediário é o artista, que consegue purificá-la de qualquer tipo de *conceito*. Para o filósofo, “não se pode admitir que uma obra artística seja intencional e deliberadamente a expressão de um conceito”. A Idéia não precisa da mediação do conceito, pois o conceito desvia os espectadores da intuição verdadeira e os leva a representação abstrata, “que reside por completo fora da obra de arte”. Isto é resolvido quando a Idéia é intuída, exprimindo-se por inteiro, sem a intermediação de algo outro, que não pode ser trazido à intuição. Este *algo outro* é o próprio conceito, que se baseia em meras convenções, cujos significados acabam esquecidos com o tempo.

D)

Ora, em que pese a crítica ao excitante, Schopenhauer tirou o feio de uma zona esquecida e o colocou no debate estético, apesar de representar uma ameaça ao conhecimento da Idéia. Quando é possível determinar que uma obra é feia? A resposta possível é o momento em que o artista não consegue dar plena vida à sua obra. *Dar vida à obra* pode significar muitas coisas, uma delas é a possibilidade do espectador desprender-se de si mesmo. A arte pode, dependendo do ponto de vista, abrigar o feio, ao invés de repeli-lo. E a partir desse abrigo, nos transportar para um lugar em que é possível apreender a Idéia e atingir um tipo de conhecimento puro. Toulouse-Lautrec foi criticado por pintar bêbados e prostitutas em suas telas, hoje admiramos seu mundo de cores e linhas. A arte pode, assim, reabilitar o feio. Por que? Porque na arte sempre há a possibilidade de redenção, por isso o feio é tolerado por Schopenhauer. Qualquer arte, quando revela a essência do mundo, que é dor irracional, não pode ser estritamente *feia*, por mais paradoxal que isso pareça, pois a arte é a negação dessa dor irracional, ela é a negação da Vontade. Por isso Schopenhauer chama essa experiência de estado do puro conhecer destituído de Vontade. Este é o pressuposto exigido por toda contemplação estética. Cada objeto de consideração estética não é uma coisa isolada “mas a Idéia que nela se esforça por revelação, isto é, a objetividade adequada da Vontade num grau determinado”. Assim, como a Vontade aparece em cada coisa num grau determinado de

sua objetividade, que é a expressão de uma Idéia, conclui-se que *toda coisa é bela*.⁷⁹ O filósofo explica:

Cada coisa possui a sua beleza específica: não apenas cada ser orgânico que se expõe na unidade de uma individualidade, mas também cada ser inorgânico e informe, sim, cada artefato; pois todos manifestam as Idéias, pelas quais a Vontade se objetiva nos graus mais baixos, dando, por assim dizer, o tom mais profundo e grave da harmonia da natureza (M1 §41 p.284).

Schopenhauer usa a arquitetura para explicar sua tese: “Mesmo edifícios ruins ainda são passíveis de consideração estética: as Idéias das qualidades gerais da matéria permanecem reconhecíveis, apesar da forma artificiosa ali empregada não ser nenhum meio de facilitação da Idéia, mas, antes, um obstáculo que dificulta a consideração estética” (Idem). É possível, portanto, observar um certo grau de objetivação da Vontade em qualquer coisa. É por isso que pode existir beleza mesmo nas obras de arte mais imperfeitas. Kant também refletiu sobre o feio:

A arte bela mostra a preeminência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis. As fúrias, doenças, devastações da Guerra, etc., enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente, até mesmo ser representadas em pinturas; somente uma espécie de feiúra não pode ser representada de acordo com a natureza sem deixar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza da arte, a feiúra que desperta *asco* [repugnância].⁸⁰

⁷⁹ Isto foi observado até mesmo por um crítico do mestre de Frankfurt: “Na prática, Schopenhauer subestima o concreto e a individualidade e despreza a criação artística e a obra de arte como produto de um trabalho. Não é, pois, de surpreender que, com essa teoria, tenha chegado à conclusão de que tudo é belo, que não existe realmente diferença entre o belo e o feio, porque tudo tem a sua essência que o artista tem de perceber por intuição. Não existe para Schopenhauer um domínio da estética e da arte que seja diferenciado, como não há uma resposta ou reação estética nem teoria da crítica alguma, pois não pode haver aprovação nem desaprovação, mas apenas a contemplação, e apreensão de essências, percepção da natureza do mundo” (Wellek, René. *História da Crítica Moderna*. Volume II. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Ed. Herder, 1967, p.278).

⁸⁰ Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002, p.157). Interferência minha, JC. Rubens Rodrigues Torres Filho traduz *Ekel* como nojo (In Kant, I. *Textos Seleccionados*. Coleção Os Pensadores. Seleção de textos de Marilena Chauí. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980, p.250). Valério Rohden e António Marques preferem *asco*. Os termos são sinônimos e podem significar náusea, repugnância ou aversão. Para efeito de unidade com o presente texto, escolhemos *repugnância*, conforme preferência do tradutor de *O Mundo*, Jair Barboza.

Este *asco* kantiano é o próprio *repugnante* (excitante negativo) de Schopenhauer. Para Kant, o feio é também tolerado, menos o asco, contra o qual resistimos com violência, pois o objeto é representado de forma impositiva à fruição (ou ao gozo). Em nossa sensação é como se a representação artística do objeto não se distinguisse mais da natureza do próprio objeto. Não é possível, para Kant, que esse objeto seja tido como belo, pois o belo apraz sem interesse algum, sem conceito e sem finalidade.

A liberdade de expressão da arte repugnante é necessária e absoluta, mas o *meio* de expressão de tal arte pode ser eticamente justo? A resposta terá alguns desdobramentos.⁸¹

E)

As reflexões de Schopenhauer sobre estas categorias (belo, sublime, excitante, repugnante e feio), permitem refletir sobre as seguintes questões: É possível uma obra de arte sem sentido ético? É possível uma obra que não seja *bela*, mas, platonicamente falando, ao mesmo tempo esteja vinculada ao Bem? Por fim: É possível uma obra de arte “desestetizada”?⁸² Em sua obra canônica, *Paidéia*, Werner Jaeger responde a estas indagações, principalmente refletindo sobre o parentesco entre o bom e o belo:

⁸¹ O filósofo da arte Arthur Danto responde a esta questão da seguinte maneira: “A visão de que qualquer coisa pode ser uma obra não implica que qualquer coisa seja moralmente permissível na medida em que é arte. Se alguém decide assassinar seis crianças e exibir os corpos como arte, isso que é arte de nenhum modo diminui a atrocidade moral que é matar crianças” (“Isto não é um Quadro”. Entrevista a Paulo Ghiraldelli Jr. In *Folha de São Paulo*, de 19 de março de 2006).

⁸² Uma definição de *desestetização* foi dada por Harold Rosenberg em artigo de 1970: “Ultimamente, o repúdio da estética sugere a eliminação total do objeto de arte e a sua substituição pela idéia de um trabalho ou pelo rumor de que aquele foi consumido – como na ‘arte conceitual’. A despeito da ênfase dada à realidade dos materiais usados, o princípio comum a todas as espécies de arte desestetizada é que o produto obtido, se é que há algum, é de menor importância do que os processos que o realizaram e dos quais ele é o sinal”. Um exemplo de Rosenberg para este tipo de esforço artístico é chamado de *earthwork*. Neste caso, o artista trabalha com elementos oferecidos pela natureza. Por isso, ele está à margem dos museus e das galerias. A obra sobrevive através de vídeos ou fotografias. Rosenberg a chama de arte inventável, mas “que está sendo vendida na forma de desenhos, diagramas, amostras, miniaturas, fotografias e documentos”. A conclusão é a seguinte: “Apesar de sua nostalgia pela realidade, a arte desestetizada nunca foi outra coisa senão um movimento de arte”. (Rosenberg, Harold. “Desestetização”. In *A Nova Arte*. Organização de Gregory Battcock. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, pp.215-224). Outra definição, mais importante para esta pesquisa, é a de Hélio Oiticica, que criticava a arte preocupada apenas com sua função estética, ou seja, com o belo. Oiticica achava que a arte devia transformar o espectador, por intermédio do que chamou de “desestetização da arte”. Segundo Celso Favaretto, há em Oiticica “um impulso de desestetização, às vezes voltado para o desenvolvimento

O belo e o bom não passam de dois aspectos gêmeos de uma única realidade, que a linguagem dos Gregos funde numa unidade, ao designar a suprema *Arete* [cf. *definição em nota abaixo*] do Homem como “ser belo e bom”. É neste “belo” ou “bom” da *kalokagathia* apreendida na sua essência pura que temos o princípio supremo de toda vontade e conduta humanas, o último motivo que age por uma necessidade interior e que é ao mesmo tempo o fundo determinante de tudo o que sucede na natureza. Ora, para Platão existe absoluta harmonia entre o cosmos físico e o cosmos moral.⁸³

Há em Platão uma aspiração ao *moralmente belo*. Para o filósofo grego, o caminho do bom, do justo e do belo, é o caminho verdadeiro. As respostas para as perguntas acima passam por esse caminho. Já Schopenhauer estava influenciado por mais de quatro séculos de arte naturalista. Se considerarmos que a arte moderna nasceu por volta de 1870, com o Impressionismo, observaremos que o filósofo morreu dez anos antes. Mesmo assim as teses de Schopenhauer participam desse debate, pois se preocupam mais com as potencialidades da obra de arte e menos com a crítica ou a história da arte. Tais teses se referem mais aos elementos próprios da arte, como a dificuldade da arte em trabalhar com *conceitos*, o papel da *intuição*, a *historicidade monumental* dos grandes mestres preocupados com a narrativa e não com a contemplação pura, a arte procurando solucionar o problema da existência, a preocupação com *o olhar do fruidor*, o papel do autor, etc.

Para Schopenhauer, a arte também pode transformar o espectador. Neste caso, a transformação é interior. Sem a égide do princípio de razão, desaparece também o próprio indivíduo cognoscente. Permanecem apenas a Idéia e o sujeito puro do conhecimento – *o olho cósmico*. Retornamos à mesma conclusão: pensando dessa forma, todas as coisas são belas, porque pertencem à mesma Idéia de sua espécie, mesmo as mais insignificantes (ou aparentemente feias). Sendo assim, por que uma coisa nos parece

de práticas culturais, que transgridem a normatividade modernista”. (In *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000, p.16). Neste impulso para a desestetização há um inconformismo estético e uma posição crítica “sobre o valor cultural das práticas em desenvolvimento” (Idem).

⁸³ Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989, p.512. É no conceito de *Arete* que se concentra todo o ideal grego de educação. Não há uma palavra portuguesa equivalente que possa traduzir *Arete*. A palavra “virtude” talvez exprima o sentido da palavra grega. Para os gregos, *Arete* não tem o sentido puramente moral, mas um sentido de “força” íntima que nos qualifica com méritos.

mais bela que outra? Porque há objetos que facilitam a transição da coisa individual para a Idéia.

Ao explicar o belo, o filósofo tratou também do feio, mas não abriu mão da ética. Assim, repita-se: por que o *feio* é objeto do artista? Porque há outros aspectos, além do belo, que devem ser levados em conta:

Os elementos principais na escultura são a beleza e a graça; na pintura, a expressão, *a paixão e o caráter são o interesse principal*; por isso deve-se tolerar algo nas exigências estéticas, pois a beleza perfeita de todas as figuras, indispensável na escultura, seria um obstáculo para a expressão do caráter de um quadro e, além disso, produziria cansaço por sua monotonia. Para tanto, a pintura está autorizada para representar rostos feios e corpos debilitados e fracos, mas a escultura requer sempre, senão a beleza perfeita, ao menos força e curvas nas formas (M2 Cap.XXXVI p.459).

Nem sempre, portanto, a beleza tem peso maior. Há outras coisas relevantes, como a expressão e o caráter. O artista pode desprezar o belo, sim, mas não pode deixar de lado a ética. Há temas que, segundo o filósofo, são assuntos belos para um quadro, mesmo quando mostram, por exemplo, Cristo pregado na cruz ou um “São Jerônimo moribundo, esgotado pela idade e pelas enfermidades”. Por outro lado, se a arte tem como objetivo ajudar a perceber as Idéias eternas que levam ao estado de conhecimento puro destituído de Vontade, não serão a harmonia das cores, a luz ou a textura de um quadro, os elementos principais para se chegar a esse objetivo:

Esta beleza acessória e de ordem menos elevada contribui também com sua parte no conhecimento puro; [*afinal*] é para a pintura o que a dicção, a métrica e a rima são para a poesia; não é o essencial, mas é o que converte em obra certa e diretamente” (M2 Cap.XXXVI p.462).

Porém, a *verdade* que se percebe em qualquer estilo é sempre a mesma, apenas a apreensão do essencial é diferente. A arte facilita o conhecimento da Idéia, que, por sua vez, pode levar à negação da Vontade. E essa *negação* é o grande problema ético para Schopenhauer.

F)

Um dos textos-base de Schopenhauer sobre arte é o Capítulo XXXIV dos *Complementos ao Mundo como Vontade e como Representação*, com o título *Sobre a essência íntima da arte*, que representa um mergulho do filósofo tanto no belo quanto no papel da arte. Por isso, será conveniente uma análise particular deste texto.

O filósofo inicia o capítulo com a seguinte frase: “Não só a filosofia mas também as belas artes propõem-se, no fundo, a solucionar o problema da existência”. Esta afirmação é possível porque a *contemplação* ativa “um esforço para compreender a verdadeira essência das coisas, da vida, da existência”. A arte, assim como a filosofia, pode dar uma resposta à questão “O que é a vida?” – Cabe à obra de arte responder à sua maneira. A arte responde a esta questão através da *intuição*. Cada obra de arte responde àquela questão: seja um quadro, uma estátua, uma poesia, e, em particular a música. Cada qual exprime a essência mais “íntima de toda vida e existência”. O que elas fazem, no fundo, é “nos mostrar a vida e as coisas como elas em verdade o são, mas não podem ser imediatamente concebidas por todos através da névoa das causalidades objetivas e subjetivas”. Cabe à arte remover esta névoa.

A ênfase que recai sobre a arte, no sistema schopenhaueriano, pode ser compreendida neste capítulo dos *Complementos*, já que é nele que o filósofo é mais claro sobre a *experiência estética*. Afinal, ela é capaz de fazer “compreender a verdadeira essência das coisas, da vida, da existência”. Esse *conhecimento especial* do mundo e da vida está contido nos tesouros deixados por poetas, artistas plásticos e artistas em geral, “justamente porque a partir delas fala a sabedoria da natureza mesma das coisas”. Para tanto, o autor sugere a participação do espectador:

Por isso, cada um que lê poesia, ou contempla a obra de arte, decerto tem de contribuir com meios próprios para trazer à luz aquela sabedoria: em consequência, cada um a compreende apenas o tanto quanto permite a sua capacidade e sua formação; como no mar profundo cada navegador deixa descer sua sonda até onde alcança o comprimento do cabo (SE p.128).⁸⁴

⁸⁴ O conceito de *obra aberta*, de Umberto Eco, está próximo da participação do espectador sugerida por Schopenhauer. Eco define a obra aberta “como proposição de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor

A arte pode ser compreendida por qualquer pessoa, apesar de sua linguagem não ser totalmente cognoscível, já que o artista se expressa de forma sutil sobre a vida, o que exige, às vezes, que essa linguagem seja “decifrada”. Esta postura ativa em relação ao “enigma” da obra é importante para não deixá-la muda. A *sabedoria* está contida nas obras de arte apenas de forma *implícita*, torná-la *explícita* é tarefa da filosofia. Poderíamos concluir que Schopenhauer reafirma a importância nevrálgica da *filosofia da arte* ou da *estética*, já que, segundo ele, a filosofia se relaciona com a arte como o vinho com o cacho de uvas:

O que a filosofia promete fornecer seria como que um ganho já realizado e líquido, uma posse segura e permanente, enquanto aquele proveniente das realizações e obras da arte é apenas um ganho a ser reaplicado. Em compensação, a filosofia faz exigências severas e difíceis de serem cumpridas, não só aos que criam as suas obras, mas também aos que devem fruí-la (Idem).

Schopenhauer rompe as fronteiras entre a obra de arte, o filósofo e o espectador. Coloca-os ao mesmo lado e permite um ponto de junção de várias *subjetividades*. Este aspecto é avançado para a época em que escreveu o Capítulo XXXIV (1842). Se hoje o espectador passou a fazer parte do *processo*, Schopenhauer já tinha tirado da obra de arte sua primazia e a colocado também no *olhar do fruidor*. O artista tem sempre de deixar algo para o espectador pensar, ou a obra não será uma *obra aberta*. No caso do escritor, ele “tem sempre de deixar algo para o leitor pensar”. O filósofo cita Voltaire: “O segredo para sermos tediosos é tudo dizer”. Apesar de ser engendrado pela obra de arte, o melhor tem de nascer da fantasia do espectador. Um bom exemplo são os esboços dos grandes mestres. Schopenhauer não cita nenhum artista em particular, mas sugere que os esboços algumas vezes produzem mais efeito do que suas imagens pintadas. A razão disso seria a vantagem do esboço ser executado de um jato, enquanto a obra final é executada de forma elaborada, num esforço contínuo. Um possível exemplo é o pintor francês Theodore Géricault. Para pintar sua mais famosa tela, sobre o naufrágio do navio

a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas” (In *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p.150).

Medusa, o artista realizou uma série de esboços que podem ser considerados trabalhos independentes. Procurando ser mais autêntico, Géricault visitou hospitais para fazer estudos de doentes. Chegou a levar uma cabeça decepada para seu ateliê. Outro exemplo, também em escala monumental, é *Guernica*, de Picasso. O museu que leva o nome do artista possui um grande número de esboços que são expostos como obras definitivas.⁸⁵

Mas e o outro lado? O que tira a aura de uma obra? O filósofo cita aquelas obras sem conhecimento do seu fim ou aquelas que realizam um jogo arbitrário com os meios da arte:

Isso se mostra nos suportes que nada sustentam, nas volutas sem função, nos arqueamentos e saliências da má arquitetura; nas passagens e figuras que nada dizem, ao lado do ruído sem função da música malsonante; nos sons desagradáveis das rimas de poesias pobres etc (SE p.129).

Toda visão de arte de Schopenhauer está baseada na comunicação das Idéias. Essa comunicação só pode acontecer pela via da *intuição*, que é a possibilidade da arte: “Quem, portanto, é assaltado pela concepção de uma *Idéia*, está justificado, caso escolha a arte para *médium* de sua comunicação”. O filósofo retoma neste Capítulo XXXIV dos *Complementos ao Mundo como Vontade e como Representação*, as diferenças entre *intuição* e *conceito*:

O mero *conceito*, ao contrário, é algo perfeitamente determinável, por conseguinte esgotável, claramente pensável e que, segundo seu conteúdo inteiro, deixa-se comunicar de modo frio e insípido mediante palavras. Todavia, querer comunicá-lo por uma *obra de arte* é um desvio muito inútil, sim, pertence justamente aos jogos repreensíveis com os meios da arte, sem conhecimento do seu fim. Por conseguinte, uma obra de arte cuja concepção provém só de conceitos claros é, sem exceção, uma obra inautêntica (SE p.130).

Assim como qualquer ato virtuoso deve ser *desinteressado*, a contemplação deve ser intuitiva e não reduzida a conceitos. Schopenhauer alerta: “Decerto o artista deve pensar na disposição de sua obra: mas apenas *o* pensado, que foi *intuído* antes de ser

⁸⁵ Schopenhauer, segundo Lefranc, “já tem o gosto muito moderno do esboço, do inacabado. É o primeiro jato que está mais próximo da intuição primeira” (Lefranc, Jean. *Op.cit.*, p.196).

pensado, possui posteriormente, na comunicação, força sugestiva e, daí, torna-se imperecível”. O filósofo coloca uma questão: como lidar com obras que afloram instantaneamente? O autor prefere as obras que surgem sem intencionalidade e reflexão, apesar de reconhecer, para tanto, as limitações humanas. Sua preferência recai sobre aquelas obras “agradáveis e passíveis de fruição sem casca e caroço”. Em obras executadas com reflexão, com escolhas premeditadas, técnica, rotina, etc, tudo deve apenas “preencher as lacunas deixadas pela concepção genial e pelo entusiasmo, e uma mescla de acessórios, embora necessários, sempre tem de perpassá-las como cimento das únicas partes propriamente brilhosas e genuínas”. As verdadeiras obras-primas não contêm estas misturas. A arte verdadeira, aquela que permite uma possibilidade ética, está longe do *conceito*, e próxima da *intuição*, como a compaixão genuína não é sentir apenas “dó” de alguém ou pensar nisso, mas sentir a subjetividade do outro sofrente e agir sem pensamento para ajudá-lo (tanto seres humanos quanto animais).

A maior crítica que Marcel Duchamp ainda recebe é por deslocar seus objetos (*ready-mades*) do contexto utilitário para o artístico (estético) [Cf. Anexo 4].⁸⁶ Neste caso, seguindo o raciocínio de Schopenhauer, a apreensão sensível da obra de arte é soterrada pelo excesso de significações, mesmo que a intenção do artista seja boa. A felicidade estética depende da contemplação livre do peso dos conceitos. O filósofo é contra qualquer tipo de arte que leve ao pensamento abstrato (conceito) e não ao intuído, pois acaba beirando o absurdo: “É o caso, por exemplo, de uma tartaruga significar o pudor feminino”. Assim, o filósofo introduz outro termo, que considera derivado da alegoria, porém mais grave:

Agora, se entre o exposto e o conceito indicado não existir ligação alguma baseada na subsunção sob o conceito, ou nenhuma associação de idéias, mas o signo e a coisa significada estão conectados de maneira convencional, por normas positivas, fixadas e introduzidas ao acaso: então denomino *símbolo* a esse tipo bastardo de alegoria (M I §50 p.316).

⁸⁶ Duchamp é considerado um dos principais responsáveis pela noção de arte-idéia. Seus trabalhos representam uma reflexão sobre a imagem, segundo Octavio Paz: “Talvez os dois pintores que maior influência exerceram em nosso século sejam Pablo Picasso e Marcel Duchamp. O primeiro pelas suas obras, o segundo por uma *obra* que é a própria negação da noção moderna de obra” (In *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997, p.7).

Todas aquelas associações que o senso comum realiza e que são úteis para a vida, não têm valor para a arte. Schopenhauer não vê razão da arte usar, por exemplo, o louro como símbolo da vitória, ou a cor azul como símbolo da felicidade. Quando o símbolo tem uma conotação moral, transforma-se em *emblema*. Seguindo tal raciocínio, o autor afirma: “A escultura grega apela à intuição, pelo que é *estética*. Já a escultura indiana apela ao conceito, pelo que é *simbólica*”.

O filósofo admite a alegoria na *poesia*, mas não nas artes plásticas. Se ela é útil naquela, nesta acaba fazendo a transição do intuitivo (o objeto de toda a arte) para o pensamento abstrato. Na poesia ocorre o inverso: primeiro é dado um conceito (em palavras) para depois se ir ao intuitivo. Neste processo é a fantasia do leitor que entra em cena. Na pintura, isso não pode ocorrer, já que o perigo reside em se ter o conceito como origem e fim, tornando-a um hieróglifo de difícil compreensão. Porém, mesmo na poesia, uma alegoria pode se converter em símbolo, quando na passagem do intuitivo para o abstrato há uma conexão arbitrária, com o símbolo se baseando em convenções que podem ser mudadas com o tempo.

Toda a estética schopenhaueriana é pautada pela crítica ao uso que a arte faz de conceitos, símbolos ou alegorias. Para compreender esse tipo de arte, devemos usar o conhecimento comum, regido pelo princípio de razão; porém, a verdadeira experiência estética está no abandono desse conhecimento comum e no mergulho na intuição para fazer emergir a Idéia, que revela a essência daquilo que contemplamos.⁸⁷ O filósofo rejeita o recurso discursivo nas artes plásticas. Tentar traduzir conceitos em imagens é um procedimento infrutífero, que pode ser útil na poesia, mas é negativo nas artes plásticas. A ênfase é na intuição, o objeto da arte.

Quando Schopenhauer usa o termo kantiano “em-si”, *ligado à Idéia*, ele o usa no sentido de *coisa pura*. É assim que deve ser a contemplação. Não devemos ver uma flor a partir de nossos condicionamentos. Devemos ver a flor em si, como ela é de fato, livres de conceitos que condicionam a nossa percepção. Quando a experiência estética é

⁸⁷ Clement Greenberg faz uma afirmação parecida: “Quando a arte é oferecida à experiência como outra coisa, não é mais arte, e a experiência que se tem dela não é mais, ou ainda não é, uma experiência estética” (Greenberg, Clement. *Op. cit.*, p.120).

instituída, entramos no território da contemplação silenciosa e não racional.⁸⁸ Aí entramos também no território ético schopenhaueriano: o momento em que a verdade é desvelada e surge a *negação do querer*, logo, surge também a negação do egoísmo que gera violência.

Por isso, a melhor forma de definir *contemplação* é remetê-la a essa experiência de *suspensão* da vida, que sentimos quando estamos em frente de uma obra de arte. Nessa *suspensão* está o *nada* schopenhaueriano. É um *nada* tal qual um copo vazio, porém “cheio” de ar.⁸⁹ A sensação é de desligamento do mundo, um encantamento que permite a percepção daquilo que é essencial em todos os fenômenos. Algumas transformações ocorrem nesse momento, segundo o autor de *O Mundo*:

Apenas pela pura contemplação (...) a dissolver-se completamente no objeto é que as Idéias são apreendidas (...). Toda contemplação exige pura disposição objetiva, isto é, esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações (MB p.61).

É através deste conhecimento intuitivo que a Idéia se materializa em obras de arte. No mundo da arte, entretanto, não há certezas, como nas ciências, mas apenas o *desconhecido* (discursivamente falando), que, de alguma forma, acaba vindo à tona. E ele vem através das mãos do gênio-artista.

⁸⁸ Segundo Muriel Maia: “Trata-se aqui, pura e simplesmente, de buscar expressar o que jamais se faz ‘conceito’, o que não se deixa aprisionar de modo algum em palavras, mas que a estas encharca de poesia e sentido e, se ausente, deixa-as vazias” (*Op.cit.*, p.139). Maia fala também em “súbita alegria, que algumas vezes nos invade em meio a mais profunda dor: é como se nestes instantes esquisitos algo que fica *além* da vida nos olhasse” (Idem). Este *algo além da vida*, do qual fala Maia, nos leva a pensar em certas obras de arte: sentimos, às vezes, um certo desconforto, apesar da *alegria*, outras vezes somos atingidos em cheio por ela. Como explicar? A explicação está na *intuição estética*, que nos leva para *além* do fenômeno. Conseqüentemente, o conhecimento que adquirimos é maior que o conhecimento intelectual que vivenciamos cotidianamente. Como desprezar, portanto, a associação entre o Belo e o Bem? Ao apreendermos a arte, a *sabedoria do mundo*, ficamos a um passo da transformação para *sujeito puro do conhecimento*. É possível, então, associar ética e estética, e atingir um estado de comunhão com o mundo, e suprimir os impulsos que nos transformam em *lobo do homem*. Esta é a perspectiva utópica da negação da Vontade.

⁸⁹ Esta frase toma emprestadas as idéias de uma canção de Gilberto Gil – *Copo Vazio*, de 1974 – que ilustra bem a questão. Seus três primeiros versos são os seguintes: *É sempre bom lembrar/ Que um copo vazio/ Está cheio de ar.*

CAPÍTULO 5: ARTE, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CAMPO ÉTICO

A)

Como vimos, o artista e o espectador têm a mesma importância na experiência estética, já que eles são complementares no círculo que os une. Para que o espectador tenha acesso à obra de arte, ele precisa se colocar no lugar do artista, e “ver” com os olhos deste:

O artista nos permite olhar para o mundo mediante os seus olhos. Que ele possua tais olhos a desvelar-lhes o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio, o que lhe é inato. E, ademais, que ele esteja em condições de também nos emprestar esse dom, como se pusesse em nós os seus olhos, eis aí o adquirido, a técnica da arte (M1 §37 p.265).

A obra de arte permite que se adquira um tipo de *saber* que de outra forma não seria adquirido por outras pessoas. Por isso, a obra é *exposta* e não escondida. O espectador, por sua vez, “decifra” a obra “revivendo” a intuição que o artista “viveu” ao criá-la. O espectador é parte fundamental do processo criativo. Tudo dependerá daquele momento de *negação* ou *afirmação* do querer, que poderá ocorrer de forma casual ou através de uma *força interior* que nos leva a dar esse passo tão decisivo. A obra de arte, assim, é portadora de uma verdade que está além de sua materialidade. Schopenhauer tem “interesse” no *algo* que está além da *obra*, que está além do físico. Cabe ao espectador perceber essa sofisticada relação entre essa *verdade que está além* e a obra de arte enquanto matéria. No centro de tudo está a possibilidade de *querer* ou *não-querer*. Esta é a grande *decisão metafísica* da qual temos que dar conta. No fundo, esta *decisão* é a grande questão ética que Schopenhauer coloca. O caminho exigirá um tipo de comprometimento que *anulará* a outra possibilidade. Não existe *querer e não-querer*, mas apenas *querer ou não-querer*. O caminho do *não-querer* isenta o fruidor estético de

desejos, de qualquer objetivo pessoal ou de qualquer relação com a Vontade. Isto é possível quando somos tomados pela *contemplação pura* e nos libertamos de nós mesmos e nos perdemos no objeto. A relação entre artista/obra/espectador possibilita a redenção do mundo, *redenção* que pressupõe uma ética, pois o conhecimento puro nos leva em direção à negação da Vontade, um momento não-esgoístico de iluminação próximo do *nirvana*. Este é o momento mais significativo da transição da contemplação do belo para a negação da Vontade: o momento de transição do *estado estético* para o *estado ético*. Esse “conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele”.

O gênio procede intuitivamente, afastando-se do conhecimento a serviço da Vontade, tornando-se *puro sujeito que conhece*, “claro olho cósmico”. Esse gênio-artista tem a visão clara da Idéia. Ele é vivaz e inquieto ao mesmo tempo, pois está sempre procurando algo novo.⁹⁰ O homem comum tem um conforto cotidiano que o gênio não possui: ele está satisfeito em viver o presente, por mais comum que ele seja. Schopenhauer chama esse *homem comum* de “produto de fábrica da natureza”, produzido aos milhares, diariamente. Esse homem comum “só pode direcionar a sua atenção para as coisas na medida em que estas possuem alguma relação, por mais indireta que seja, com a sua vontade”. Isto não ocorre com o artista:

O que podemos chamar agitação do gênio, a hora em que se acende o fogo sagrado, o momento de inspiração, não é nem mais nem menos que a liberação da inteligência no instante em que ao subtrair-se por um momento a servidão em que a Vontade a tem, em vez de permanecer quieta ou abatida, começa nesse breve período a trabalhar sozinha e livre. Então, toda pura, se converte em claro espelho do universo, pois separada por inteiro da Vontade, fonte primeira dela, se transforma no mundo mesmo da representação concentrado em uma consciência única (M2 Cap.XXXI p.413).

Livre da Vontade, o gênio pode ver as coisas como elas são, pois há nele um *conhecer puro*, sem relação com o querer. No homem comum predomina o querer, e tudo

⁹⁰ Segundo Gérard Lebrun, “o ‘entusiasmo’ estético consistirá em restabelecer o primado da contemplação e em interpretar a Idéia estética como uma Idéia platônica; a obra de arte será vista como inseparável do ‘conhecimento da idéia’, e o gênio será considerado como um descobridor de essências...” (In *Kant e o Fim da Metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993, pp.552-553).

é gerido por motivos. A origem desta reflexão está em Kant: na contemplação não há nenhum fim específico. Não há nenhuma antropologização. O fato de embelezar o mundo é incidental, pois estamos no nível mais profundo da *autonomia da arte*, onde o que é belo é belo simplesmente, sem conceitos e sem o imperativo da realidade. O que está em jogo é a harmonização entre a imaginação e o entendimento, sem o imperativo da razão. Por isso o belo consegue satisfazer sem interesse. Kant diz: “Pode-se dizer que, entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência *desinteressada e livre*; pois nenhum interesse, quer o dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso”.⁹¹ Além de ser independente de todo interesse, “o belo é o que apraz universalmente sem conceito”⁹², “sem representação de um fim”⁹³, é conhecido como “objeto de uma complacência necessária”.⁹⁴ O belo é sem conceito, sem fim, mas necessário. A proposição “a rosa é bela” precisa ter a pretensão de universalidade. Uma proposição deste tipo, para Kant, não tem conotação moral-prática, mas deve existir ali uma universalização do julgamento, a rosa deve ser *necessariamente* bela, sem qualquer tipo de contingência. A estética kantiana indica uma experiência puramente subjetiva, livre de qualquer conceito e independente dos objetos terem ou não sentido.

Schopenhauer concorda com os argumentos de Kant. A contemplação para o autor de *O Mundo* também é desinteressada. Nesse momento não há nada para *saber* conceitualmente, apenas para *intuir*. Porém, neste caso, o desinteresse é em relação ao *querer*. Para o mestre de Frankfurt, o gênio pode ver as coisas como elas são, sem relação com o querer. A origem do *valor especial* do artista se perde no tempo. É possível lembrar o *Fedro*, de Platão, citado e admirado pelo próprio Schopenhauer. A doutrina platônica sobre a *inspiração* é um antecedente do conceito moderno de genialidade. O *gênio* como um modelo ideal de uma humanidade ideal, reflete a necessidade de se debruçar sobre a capacidade humana de criar. O *Fedro* mostra que o poeta inspirado não obedece regras, e demonstra, pioneiramente, a associação entre genialidade e loucura. Está nele a idéia do poeta inspirado pelas musas, como uma possessão ou um delírio, “que ao apoderar-se de uma alma terna e virginal, a desperta e a leva para um mundo

⁹¹ Kant, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. *Op.cit.*, p. §5, p.55 (Grifos meus, JC).

⁹² Idem, §9 p.64.

⁹³ Idem, §17 p.82.

⁹⁴ Idem, §22 p.86.

novo e inspira-a nos cantos e em outros gêneros poéticos, e que, celebrando os mil feitos dos antigos, educa a posteridade”.⁹⁵

Além do *poeta inspirado pelas musas*, de Platão, há um outro exemplo: o *divino artista*, dos renascentistas, devedor das idéias platônicas. Há uma valorização da visão interior do artista, de sua inspiração:

Daí nasceu, inevitavelmente, a imagem do artista que cria a sua obra impelido por uma necessidade irreprimível, num “misto de fúria e loucura” aparentado (sic) com a embriaguez. (...) Esta idéia tem raízes na teoria da arte de Platão; mas só no Renascimento se considerou que os pintores e escultores eram possuídos de genuíno êxtase. Assim transformado no “estilete de deus”, o próprio artista foi honrado como um ser divino. A “religião” entre cujos santos ele se conta é o culto do gênio dos tempos modernos.⁹⁶

As concepções de Schopenhauer se encaixam no clima romântico da época em que viveu, e que resultará no artista vanguardista do século XX. Da comparação com Deus, com o Santo ou com o Herói, principalmente no Renascimento, surgirá o artista que é capaz de tudo, e pode tudo. Ele é *diferente*, e sabe que é assim. Quando apreciamos um artista, aceitamos essa *diferença*, pois ela faz parte da *biografia* do artista que tanto admiramos. Mas ele pode, de fato, tudo? Em realidade, a estetização daquilo que nos causa horror ou o sacrifício do corpo em nome de uma possível autonomia da arte permitem que se reflita sobre o parentesco entre estética e ética. O *meio* de expressão, a ação do artista, pode ser anti-ético. Uma obra não implica que ela seja eticamente permissível apenas porque é uma obra de arte, mesmo aceitando as diferenças de gosto.

Schopenhauer não se preocupou, em princípio, com a abordagem psicológica ou sociológica da investigação sobre a natureza do artista. Sua preocupação era, antes, filosófica ou metafísica. Porém, as abordagens possuem pontos de contato. O filósofo

⁹⁵ Platão. “Fedro”. In *El Banquete, Fedon, Fedro*. Tradução para o espanhol de Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p.322. O retorno do platonismo por parte de Schopenhauer, segundo Lebrun, dará ao conceito de “gênio” uma outra inflexão: “A partir do momento em que a Idéia estética está ao alcance daquele que se torna sujeito puramente cognoscente, o delírio volta a ser uma ascese, e Schopenhauer pode reclamar-se da ‘mania’ tal como a descreve o *Fedro*: é inevitável que o acesso ao país das Idéias me faça passar por louco aos olhos dos insensatos... (Lebrun, Gerard. *Kant e o Fim da Metafísica*, op.cit., p.553).

⁹⁶ Kris, Ernst e Kurz, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista – Uma Experiência Histórica*. Tradução de Aida Maria Dionísio Rechená. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.51.

navegou por elas, investigou a natureza íntima do artista capaz de criar obras de arte, mas também investigou o papel que a ele é atribuído. Não chamou esse artista de gênio por acaso. Ele deixa de copiar a natureza e passa a anunciar novas realidades. Ele mistura o belo e o feio, faz uso do repugnante e anuncia o sublime.

Para o filósofo de Frankfurt, o gênio possui a capacidade de conhecer independente do princípio de razão. Não conhece coisas isoladas, mas as Idéias. É puro sujeito do conhecer. Tudo isso, para Schopenhauer, não é patrimônio exclusivo do gênio, mas de todos os homens: “essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados, do contrário seriam incapazes de fruir as obras de arte quanto o são de produzi-las”. Sem estas condições não poderíamos admirar o belo ou o sublime:

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 (M I §37 p.265).

Através dessa obra, o gênio comunica a Idéia apreendida, mas a satisfação estética pode ser proporcionada tanto por uma obra de arte quanto pela contemplação da natureza: “A obra de arte é simplesmente um meio de facilitação do conhecimento da Idéia, no qual repousa aquela satisfação”.

O gênio schopenhaueriano é diferente de outros homens, mas não é superior eticamente, porque – não se pode esquecer – a Vontade que se nega é *una*. Caso contrário, bastaria apenas o *talento*; porém, antes de tudo, o gênio possui uma outra forma de percepção. O que o torna diferente é a negação da Vontade que ele promove na experiência estética. Este *gênio* não é diferente do *divino artista* renascentista, quando o caráter especial de sua criatividade ganhou força e persiste até hoje. Neste sentido, as idéias de Schopenhauer sobre o gênio, seguem a tradição renascentista, que continua valendo mesmo quando pensamos na arte contemporânea. Afinal, a imagem do *artista inspirado*, que ouve sua voz interior, e num estado de êxtase cria sua obra, demonstra que o *enigma* da atividade criadora do artista ainda persiste.

Schopenhauer não cita Michelangelo uma só vez. Em *O Mundo como Vontade e como Representação*, a honra cabe a Correggio, Ruisdael e principalmente Rafael. Nele

está a encarnação do *belo*. Segundo Argan, Rafael escolheu um caminho que transforma cada coisa como bela *em si*:

E, já que o belo das coisas singulares não é outra coisa senão o aflorar do princípio de harmonia que as liga ao todo, compreende-se que a beleza é também uma intensificação do verdadeiro, *algo mais verdadeiro que o verdadeiro*, e que esse processo de intensificação procede ao mesmo tempo em altura e em profundidade.⁹⁷

A concepção de belo que surge das obras de Rafael está próxima da concepção de belo de Schopenhauer: não é um mero ato cognitivo, mas “uma sensação de prazer que se desfruta e que, evidentemente, influi sobre o caráter, os sentimentos e a conduta moral: o belo, enfim, não é conhecido, mas fruído”.⁹⁸ Schopenhauer escolheu o belo presente em Rafael, por isso o cita várias vezes, e não o ardor de um Michelangelo (nunca citado), pois suas imagens estão mais próximas da afirmação da Vontade, por causa da exposição anatômica do corpo humano.⁹⁹ No ponto de vista schopenhaueriano, Rafael representa a negação da Vontade. Esta antítese entre contemplação e ação está presente até nossos dias, como na contraposição entre arte abstrata e arte figurativa de cunho social. Schopenhauer foi importante para Kandinsky. Da mesma forma, percebe-se essa importância em Malevitch e Mondrian.¹⁰⁰ Não por acaso, os três, assim como Klee, foram chamados de artistas-filósofos e produziram textos importantes para a compreensão da arte do século XX. Malevitch é mais direto na relação com Schopenhauer: “Uma espécie de reserva que se transforma até a angústia me preenche quando se trata de deixar ‘o mundo da vontade e da representação’, no qual eu havia vivido e criado e cuja factualidade eu havia acreditado. Mas o feliz sentimento de não-objetividade libertadora me conduziu violentamente ao ‘deserto’ onde a única factualidade é a sensibilidade... e assim ela tornou-se o teor da minha vida”.¹⁰¹ Por isso Malevitch precisou pintar o quadrado com seu fundo branco. [Cf. Anexo 5] O branco = o

⁹⁷ Argan, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999, p.289. Grifos meus, JC.

⁹⁸ Argan, Giulio Carlo. *Idem*, p.290.

⁹⁹ “A arte é o grande estimulante a viver”, afirmou Nietzsche, e não “livrar-se da vontade” ou “dispor à resignação”. (In *Crepúsculo dos Ídolos*. *Op.cit.*, p.382).

¹⁰⁰ “Subestimamos a importância de Schopenhauer para Kandinsky”, afirma Alain Bonfand (*A Arte Abstrata*. Tradução de Denise P. Lotito. Ed. Papirus, 1996, p.19).

¹⁰¹ Citado por Bonfand, pp.23-24.

nada, o “deserto” reconhecido apenas pela nossa sensibilidade, a *negação da Vontade*. Não o *nihil* da tradição russa, mas *o copo vazio cheio de ar*, que está além do “mundo da vontade e da representação”. O motor para a compreensão da arte abstrata é perceber essa dimensão metafísica, justamente a dimensão que Schopenhauer queria vincular à arte. Mondrian elevou o projeto abstrato às alturas. Eliminou as linhas tortas e sensuais, buscando o equilíbrio que eliminasse o trágico da vida.¹⁰² Queria substituir o *trágico* pelo *silêncio*, tal qual Schopenhauer.¹⁰³

B)

Depois destas reflexões, pode-se afirmar que a *arte* permite clarear os objetos e compreendê-los melhor:

A fruição do belo, o consolo proporcionado pela *arte*, o *entusiasmo do artista* que faz esquecer a penúria da vida, essa vantagem do gênio em face de todos os outros homens, única que o compensa pelo sofrimento que cresce na proporção de sua clarividência e pela eterna solidão em meio a multidão humana heterogênea – tudo isso se deve, como veremos adiante, ao fato de que o Em-si da vida, a Vontade, a existência mesma é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um *teatro* significativo (M1 §52 pp.349-350, grifos meus, JC).

Este *teatro*, do qual fala Schopenhauer, é *o teatro de objetivação da Vontade*, que o artista não cansa de expor repetidas vezes. Para o artista, o conhecimento puro e verdadeiro da essência do mundo é um *consolo momentâneo*, daí a necessária passagem para o *estado ético*. Como símbolo e explicação dessa passagem do *estado estético* para o *estado ético*, Schopenhauer escolheu *Santa Cecília* de Rafael [Cf. Anexo 6]. O núcleo central da *metafísica do belo* está na asserção de que a arte conduz a uma negação

¹⁰² Para Mondrian, nas palavras de Argan, “é trágico tudo que provém do inconsciente, dos complexos de culpa ou de poder, de inferioridade ou superioridade” (In *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993, p.412).

¹⁰³ Para Bonfand, “a angústia diante da vida e da contemplação, na qual o tempo pára e todo o barulho se interrompe, sela a obra de Mondrian. (...) O mundo sem vida e sem morte e, já que sem tempo, também sem história, da abstração de Mondrian, está ligado à irredutibilidade da força do significado da pintura levada a seu limite, a seu grau zero, a partir do qual apenas ela pode existir” (*Op.cit.*, p.34).

momentânea do movimento da Vontade. Esse quadro representa a passagem para a parte mais “séria” do sistema de Schopenhauer, segundo suas próprias palavras. Nesse quadro, Santa Cecília tem nas mãos um pequeno órgão e olha para o céu, onde anjos entoam um canto divino. O filósofo vê esse quadro como um símbolo de seu pensamento, quando a arte apesar de provocar um encanto momentâneo, pode servir de passagem para a perfeição, que é o estado ético. Por isso Santa Cecília deixa de tocar seu órgão para, encantada, apenas escutar os anjos. Num primeiro momento, esse quadro pode ser visto também como símbolo do poder da música ou como símbolo do poder da arte, mas há outras coisas.

Na parte inferior do quadro, há uma espécie de “natureza-morta” com vários instrumentos musicais. Imóvel, no centro do quadro, Santa Cecília ouve o canto angelical, cercada por outros quatro santos (São Paulo, São João Evangelista, Santo Agostinho e Santa Maria Madalena). Na simbologia schopenhaueriana, Santa Cecília poderia muito bem representar a música, a verdadeira *quinta-essência* das artes. Porém, além da música, cabe lembrar que *Santa Cecília* representa para Schopenhauer o símbolo da transição do estado estético para o ético. Assim, a interpretação a ser feita do quadro centra-se no abandono da música por parte da santa: a santa protetora da música renuncia à própria música. O quadro, neste sentido, representa *a completa negação da Vontade*, quando nem mesmo a música faz sentido e os instrumentos perdem sua função. Por isso, os instrumentos estão “calados”, deitados aos pés dos santos. Eles não tocam mais:

Aquele conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele. Eis porque um tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não o salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente, contrariamente (...) ao santo que atinge a resignação. Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela; até que sua força aí incrementada, cansada do jogo, volte-se para o sério. Como símbolo dessa transição pode-se considerar a *Santa Cecília* de Rafael (M1 §52 p.350).

Neste caso, “voltar-se para o sério”, significa *negar completamente a Vontade* e não apenas *momentaneamente*. Se a arte é apenas um *consolo*, a resignação completa é o passo para a *santidade*. A experiência com a *Santa Cecília*, de Rafael, é fundadora: toda

experiência estética pode servir de passagem do *estado estético* para o *estado ético*. A estética de Schopenhauer tem como centro a noção de Idéia, que o artista intui e expressa. O prazer estético descansa sobre a concepção de Idéia platônica. Assim, o filósofo deu um estatuto metafísico à arte, mostrando que a Idéia torna-se objeto pelas mãos do artista-gênio, livre da necessidade de fórmulas para a contemplação estética. Esse artista capta as Idéias primeiras, todos os graus de objetividade da Vontade, para facilitar que elas sejam apreendidas por nós, como forças originárias. Assim, nos *perdemos na contemplação*, e esquecidos de qualquer explicação baseada no princípio de razão, atingimos a consciência de que somos eternos sujeitos do conhecimento, alheios a qualquer necessidade ou querer. No contato com uma obra, uma Idéia tem de ser apreendida por nós. As noções de belo e bem não são dadas *a posteriori* pela obra de arte, como se fossem resultados de uma relação empírica, mas sim como resultado do caráter *a priori* que a obra carrega. A intuição estética permite a apreensão desse caráter *a priori*.

A arte contemporânea é fruto de uma série de acúmulos, que vem desde Platão, com sua noção de Idéia, passa pelo Renascimento, e chega até mesmo aos movimentos modernos, como o Impressionismo e sua ênfase na “visão” particular que o artista tem das coisas, ou como o Expressionismo e sua ênfase na “experiência vivida” do artista.¹⁰⁴ A metafísica do belo de Schopenhauer está próxima do artista moderno em busca de uma *expressão ideal*. Pode-se chamar essa expressão ideal de metafísica. O quadro como lugar metafísico por excelência será um dos temas mais caros para o artista contemporâneo. Sem perceber, ele retoma preocupações já levantadas por Platão e retomadas por Schopenhauer.

É no celebre Livro X de *A República*, que a pintura surge como imitação da aparência. A arte, assim, é mera imitação (*mimesis*). Lá está o famoso exemplo da cama:

¹⁰⁴ Examinando a noção de Idéia desde Platão, Panofsky assim resumiu seu percurso: “Podemos, aliás, sentir-nos tentados a seguir esse paralelismo até a época moderna; muito logicamente, com efeito, o Impressionismo moderno vem acompanhado de sua teoria da arte que procura penetrar, por um lado, a fisiologia da ‘visão’ que o artista tem das coisas e, por outro lado, a psicologia da ‘concepção’ que ele faz delas. O Expressionismo, por sua vez, que em mais de um ponto se aparenta ao Maneirismo, é acompanhado de uma especulação característica que, por certo, utiliza-se ainda com frequência de termos psicológicos como ‘expressão’ ou ‘experiência vivida’, mas que na verdade retoma os caminhos já trilhados no século XVI pelas teorias da arte. Esses caminhos são os de uma metafísica da arte que se empenha em deduzir a fenomenalidade da criação artística de um princípio supra-sensível e absoluto, ou, conforme a expressão que usamos hoje de bom grado, de um princípio cósmico” (*Idea: a Evolução do Conceito de Belo. Op.cit.*, pp.108-109)

o pintor é imitador das coisas que existem na natureza e imitador das obras dos artesãos. Pior: o pintor é imitador da aparência (a cama criada pelo marceneiro) e não a realidade. Aqui já se encontra a noção de *Idéia*, que tanto impressionou Schopenhauer: o mundo é construído a partir de uma imitação das formas, um paradigma *a priori*, anterior à experiência. Se o real é dividido entre aparência e essência, para que representar? Se a cama que o marceneiro constrói é a imagem de uma Idéia de cama, por que o pintor precisa pintar a imagem da cama? O pintor, para Platão, atrapalha o caminho que fazemos para sair da aparência e chegar à essência, que é a Idéia. Alterar a forma, como faz o artista, dando visibilidade ao objeto pintado é, para Platão, uma total aberração. Há uma única Idéia para as diferentes coisas. Todas as camas existentes partem de uma única Idéia de cama: o marceneiro fabrica essa cama contemplando a Idéia absoluta de cama; o artista pinta essa cama imitando aquilo que o marceneiro criou. Esse artista está distante das Idéias que constituem a verdadeira realidade. Antes, no Livro VII, Platão descreveu sua alegoria da caverna, onde mostra as diferenças entre o mundo *inteligível* (que não conhecemos) e o *sensível* (o mundo dos fenômenos). O mundo sensível está fundado nas imagens das coisas, o mundo inteligível está fundado nas essências das coisas, em suas Idéias e no princípio do bem. As Idéias, para Platão, representam a luz verdadeira que reflete as sombras na parede. É preciso procurar a partir da pequena réstia de luz que produz essas sombras, o caminho que leva ao sol. Na alegoria da caverna, aqueles que contemplam as Idéias descem para ensinar o caminho para aqueles que ainda não as contemplaram. É preciso procurar o caminho para ver a essência, a Idéia, o verdadeiro objeto do conhecimento. A Idéia é a própria essência contemplada, sem sombras. Schopenhauer utiliza este conceito de Idéia sem a condenação moral da arte que há em Platão, pelo contrário, pensa no parentesco entre estética e ética.

O artista, de qualquer época, busca essa essência, seja numa obra figurativa ou abstrata, numa instalação ou num vídeo, porque qualquer forma de arte pode determinar a apreensão de um conhecimento especial. Cada obra permite que um pequeno raio de luz nos ilumine como o sol verdadeiro.

CONCLUSÃO: ARTE, UM CONHECIMENTO ESPECIAL

Na filosofia de Schopenhauer, o conhecimento intuitivo é integralmente diferente do conhecimento racional. E desse conhecimento intuitivo nasce tanto o *ético* quanto o *estético*, pois a razão é a responsável pela faculdade dos conceitos, que retira o seu conteúdo do conhecimento intuitivo. O pensamento, portanto, é baseado na intuição. Os conceitos são representações abstratas que só se realizam através da linguagem (e na linguagem). A palavra materializa o conceito e ilustra a passagem das representações intuitivas (presente em todos os animais) para as representações abstratas. Não há um menosprezo da razão, como queria o Lukács citado na Introdução, mas um percurso que vai do conhecimento intuitivo para o conhecimento abstrato da razão, própria ao homem, apesar de secundária. Schopenhauer reporta-se, assim, à tradição filosófica. Confiava no progresso da ciência, apesar do apego ao conhecimento intuitivo. O livro *Sobre a vontade na natureza* é povoado por exemplos científicos, principalmente com as novas descobertas da fisiologia. Por causa da incapacidade de se perceber estas diferenças, o irracionalismo de Schopenhauer tornou-se lugar-comum. Apesar da Vontade ser determinante, não significa que a razão não seja uma significativa característica humana. O conhecimento intuitivo, por seu turno, é fundamental para se entender a *contemplanção estética* e o *estado ético*, porque aponta para um modo de apreciação que vai além do princípio de razão. Schopenhauer indica uma apreciação que sugere uma associação entre a materialidade da obra (capaz de ser percebida pelas nossas sensações) e a *verdade* que se encontra nas entrelinhas dessa materialidade. A proposta do filósofo é considerar a arte de um ponto de vista subjetivo (a libertação do querer) e de um ponto de vista objetivo (o conhecimento da Idéia). A relação destes dois pontos de vista é inseparável e simultâneo. Aí teremos um *sujeito puro* e um *objeto puro*, ambos mediados pela Idéia, logo, uma ausência de egoísmo, que é própria da *boa ação*. A arte possibilita a contemplanção dessa Idéia, o artista possibilita o acesso a ela. Existem, portanto, três tipos de conhecimento na filosofia de Schopenhauer: 1) o *conhecimento intuitivo*, comum aos homens e animais; 2)

o conhecimento mediado por *conceitos*, próprio do pensamento racional, como é o conhecimento científico; 3) o *conhecimento estético*, que é também intuitivo, mas é mediado pelas Idéias. O conhecimento estético é identificado como um descobrimento intuitivo da Idéia, sem submeter-se ao princípio de razão. Basta o *olhar* livre de qualquer preocupação, livre das relações causais, e livre da servidão do querer, para que a contemplação nos permita ver o objeto livre em si mesmo. Desta forma a arte atinge uma especificidade que escapa dos *conceitos racionais*. A apreciação, assim, não é premeditada, é quase instintiva. Isto é o núcleo do *prazer desinteressado* provocado pela arte.

Ao indicar este modo direto de apreciação, livre dos conceitos, Schopenhauer antecipa um tipo de crítica que tinha como objetivo valorizar, antes de tudo, a experiência estética, principalmente na fase de consolidação da arte abstrata. Clement Greenberg assim se expressou a respeito:

Toda a intuição, seja comum ou estética, é involuntária quanto ao seu conteúdo ou resultado. O juízo estético de cada um, por ser uma intuição e nada mais, é acolhido, e não oferecido. Não se escolhe gostar ou deixar de gostar de determinada obra de arte mais do que se escolhe ver o sol como luminoso ou a noite como escura. (O que se escolhe ou determina é o foco de atenção, mas esse foco, por sua vez, guarda tênue ligação direta com a intuição enquanto tal.) Por outras palavras: a valorização estética é reflexiva, automática, e jamais se chega a ela por arbítrio, deliberação ou raciocínio.¹⁰⁵

Greenberg foi um dos críticos de arte mais importantes do século XX e um dos grandes responsáveis pela divulgação e interpretação do *expressionismo abstrato*.¹⁰⁶ Em outro texto, o crítico americano escreveu da seguinte forma um parágrafo que converge com Schopenhauer:

¹⁰⁵ Greenberg, Clement. “A intuição e a experiência estética”. In *Estética Doméstica. Op.cit.*, pp.42-43.

¹⁰⁶ O *expressionismo abstrato* surgiu em Nova York a partir de 1940 e depois seguiu para a Europa, realizando um caminho inverso daquele que sempre se fez. A *action painting* de Jackson Pollock, o principal nome do expressionismo abstrato, tem uma forte influência do *automatismo* surrealista, e pregava uma arte sem premeditação e com rapidez na execução. O nome *expressionismo abstrato* combina a intensidade expressiva e emocional do expressionismo figurativo europeu com o abstracionismo de formas não geométricas surgido também na Europa, na primeira metade do século XX. Sua característica principal é o gesto livre. O impasse está em definir se esse *gesto* é mesmo livre. Mesmo não sendo assim *tão livre*, há, sem dúvida, a marca da expressão individual do artista.

Os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte. Coincidem com ela; não são algo a que se chegue posteriormente através da reflexão ou pensamento. Os juízos estéticos são também involuntários: você não pode decidir se gosta ou não de uma obra de arte, como não pode decidir se o gosto do açúcar deve ser doce ou o do limão azedo. (...) Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos. (...) A arte pode partir de qualquer coisa porque não há nada que nos diga o que ela não pode fazer – e não há nada que nos diga o que ela pode fazer, porque a arte já pôde, e pode, a partir de qualquer coisa.¹⁰⁷

A importância de Greenberg coincidiu com a aceitação da arte abstrata após a II Grande Guerra e decaiu com o momento de ascensão da *pop art* (que lidava com imagens da cultura de massa), e com a ascensão da arte conceitual e minimalista, que se chocavam com as teses greenberguianas citadas acima.

...

Mas, se a arte está relacionada à contemplação silenciosa, todo discurso sobre ela poderá se tornar um paradoxo. No entanto, podemos ler no discurso de Schopenhauer uma atitude moderna: podemos, sim, apreciar uma obra de arte isentos da mediação do princípio de razão. Podemos apreciá-la sem uma atitude específica. A arte é sem finalidade; porém Schopenhauer foi mais além: mostrou que a arte consegue desvincular-se dos juízos de gosto e passar a se relacionar com os problemas da existência. A arte pode tudo a partir de qualquer coisa. Porém, isto é ético? Schopenhauer não aprovaria esse “vale-tudo” na arte, muito menos o *excitante*, que tanto criticou, mas, por outro lado, a arte não precisa se preocupar apenas com a beleza. Kant e Schopenhauer se preocuparam com o feio, principalmente com sua variante, o repugnante. Schopenhauer reconhecia a importância do feio na arte, mas se preocupava com os “objetos de horror”. Após tantas catástrofes históricas, há uma mudança da sensibilidade do espectador; assim, de certa forma, a ambigüidade do feio deixou de existir. Porém, se o feio deixou

¹⁰⁷ Greenberg, Clement. “Queixas de um crítico de arte”. In *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Cecília Cotrin de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997, p.117.

de ser evitado na arte e na filosofia, gerou um grau de indeterminação sobre o que é feio ou não é. Se não correremos mais o risco de um totalitarismo estético, determinando o que é belo, correremos o risco do sentimento de indiferença ao feio e de diminuição do sentimento de repulsa aos “objetos de horror”. Excluir o feio é tão negativo quanto ficar insensível a ele. O quadro *A Origem do Mundo*, de Courbet foi considerado repugnante durante muitos anos, e, por isso escondido. Hoje ele é apresentado em um museu. O próprio filósofo afirmou que cada obra de arte está “empenhada em nos mostrar a vida e as coisas como elas em verdade o são”, e completou que “não só a filosofia mas também as belas artes propõem-se, no fundo, a solucionar o problema da existência”. Esta relação é exemplificada de modo magnífico pelo grande mestre da crítica e da história da arte Giulio Carlo Argan. Este trecho confirma a frase na qual Schopenhauer associa os objetivos da filosofia e da arte:

A obra dos grandes mestres, (...) pode tão bem tornar-se objeto de pensamento filosófico quanto contribuir para a constituição de grandes sistemas de pensamento. A cultura iluminista, que identificara em Rafael e em Michelangelo as duas raízes históricas profundas de seu sistema binário de arte [*o belo e o sublime*] culmina e se supera no pensamento de Kant. É difícil dizer por que vias – talvez justamente pela noção vulgar e pelos lugares-comuns – a experiência dos dois grandes mestres se tornou um favor da construção do pensamento de Kant, um dos fundamentos máximos da cultura moderna. A *Crítica do Juízo* é de 1790, um momento em que as tendências românticas nascentes davam, como no caso de Reynolds, preferência pelo sublime. Sem dúvida, Kant viu no sublime um nível mais elevado, *em que a arte é realmente a solução dos grandes problemas do pensamento*; mas, no sublime, sublima-se justamente o que era necessidade e normalidade do belo.¹⁰⁸

Assim, a filosofia aproxima-se da arte. As obras dos grandes mestres podem ser objetos do pensamento filosófico porque espelham o mundo concreto. Tanto a filosofia quanto a arte nos remetem ao núcleo dos fenômenos. Ambas utilizam a via do conhecimento intuitivo e não discursivo. Por isso, filosofia e arte se alimentam

¹⁰⁸ Argan, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999, p.294. Grifos meus, JC.

mutuamente, e juntas podem ajudar a encontrar a *solução para os grandes problemas do pensamento*. Desta forma, o bom, o belo e o verdadeiro, podem ser conectados.¹⁰⁹

...

Quando *contemplamos*, algo em nós se transforma. É essa capacidade de *transformação* que nos deixa mais distantes da barbárie, pois em cada experiência estética se oculta um impulso ético que regula nossa natureza. A experiência estética modifica nosso modo de *ser*, e com essa modificação, o conhecimento é capaz de nos redimir do *mal radical*.

A contemplação, simplesmente, é uma saída possível para o impasse criado por dois extremos: a sacralização excessiva da arte e o desprezo às noções de Bem e Belo empreendido pelas vanguardas. O fato de associar a arte à verdade metafísica, não transforma Schopenhauer num “mestre da teoria especulativa da arte”, porque a crise de legitimidade da arte contemporânea não está relacionada à valorização do belo, mas, ao contrário, na “desestetização” da arte, na tentativa de desassociar o Bem e o Belo. Contudo, se a associação entre o Bem e o Belo começa com Platão e passa modernamente por Schopenhauer, tudo isso será útil na relação difícil entre a liberdade criativa e a preocupação com o Bem e o Belo, além de ajudar a responder a pergunta mais vezes repetidas desde o advento das vanguardas históricas: *Isto é arte?* São as obras limites que nos levam a esta pergunta. Na época de Schopenhauer a pergunta era: *O que torna uma obra de arte uma obra de arte bela?* Hoje nos deparamos com a seguinte pergunta: *O que torna uma obra uma obra de arte?* A arte deixou de ser sinônimo de técnica e o belo deixou de ser tema da arte.¹¹⁰ Porém, a pergunta *Isto é arte?* coloca em

¹⁰⁹ Para Marc Jimenez, “a arte, de qualquer tempo, foi a obsessão da filosofia, seu problema mais essencial já em Platão até o século XVIII inclusive; ora experiência, manifestação sensível da realidade, ora reflexo da sociedade, às vezes imagem ilusória, às vezes também instrumento de propaganda, para alguns, argumento teológico, verdade metafísica, para outros, paixão narcisista, consolo, objeto de prazer ou meio de conhecimento, sacralizado ou profano. Mas aconteceu-lhe de ser *tudo isto a uma vez*, simultaneamente, no interior de uma mesma teoria ou para um filósofo, provavelmente para Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Lyotard e muitos outros” (“Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição européia”. Tradução de Maria Ozomar Ramos Squeff. In *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Organização de Mônica Zielinsky. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003, p.81).

¹¹⁰ Alberto Tassinari afirma que “uma distinção radical entre arte e técnica acabou por se estabelecer, pois a arte deixou de ser sinônimo de técnica e o belo deixou de ser um tema por excelência da arte. À arte ficou

jogo a possibilidade da obra ser outra coisa que não uma obra de arte. Para os teóricos da *crise da arte*, o fato da obra se misturar com o mundo cotidiano, participando do mesmo espaço do espectador, criando um mundo em comum, obriga a arte contemporânea a procurar proteção – ironicamente – em sua institucionalização. Afinal, vamos a um museu em busca de obras de arte. É no espaço do museu que uma obra deixa de ser um objeto qualquer. Schopenhauer era contra a arte com finalidade utilitária, mas não criticaria um tipo de arte que incorporasse o mundo comum e provocasse um estado de suspensão da Vontade. Pode-se ler esta *suspensão* como êxtase, sublimação, gozo estético, exaltação mística, desde que se trate de uma *experiência estética* de verdade, quando nos desprendemos de nós mesmos. Tanto a obra moderna quanto a contemporânea, podem nos levar a este estado, assim como as experiências que Schopenhauer teve com Rafael, tão bem relatadas pelo filósofo. A *contemplação*, esse mergulho intuitivo na obra, pode ser a resposta para a incompreensão que sentimos com algumas obras de arte. Contemplar – o perder-se na obra independentemente de conceitos gerados pelo princípio de razão – possibilita a fruição que buscamos.

A arte também é uma forma de experiência, em que o artista e o fruidor constroem, eles mesmos, uma nova estética, já que aquele que contempla contribui para trazer à luz a sabedoria contida na obra de arte. Esta é a contribuição de Schopenhauer para a noção de “obra aberta”. Este conceito de arte como *experiência* pode ser uma alternativa aos discursos sobre a “crise na arte”. O ato de *contemplar* produz uma transformação interna fundadora de um momento contrário à barbárie. A obra de arte deixa, assim, de ser apenas *objeto*, para ser também *sujeito*. O caminho, então, é apontado pela intuição e pela modéstia diante do *inexplicável*.

Toda a obra tem um conteúdo *a priori*, mas mesmo assim não está completa. Falta-lhe o *fruidor*. O citado Capítulo XXXIV dos *Complementos* mostra o papel do espectador na relação com a obra de arte. O que o artista expõe é, obviamente, o visível; o *inexplicável* pode ser intuído. Portanto, o espectador passou a fazer parte do *processo*: a primazia é tirada da obra de arte e colocada *também no olhar do fruidor*. Esta ênfase no papel interativo do espectador é uma das características da arte contemporânea.

reservada uma esfera autônoma, problemática e sempre em redefinição, entre as atividades humanas”. (In *O espaço moderno*. São Paulo: Ed. Casac & Naify, 2001, pp.133-134).

Na contemplação do belo não há prescrições conceituais, há liberdade, a contemplação tranqüila que permite um momento de serenidade inabalável. Rafael e Correggio são os artistas mais citados por Schopenhauer, porque neles o conhecimento permanece e a Vontade se desfaz: “aqueles mestres imortais da arte expressaram intuitivamente em suas obras a sabedoria suprema”. Neles, segundo o autor, encontra-se o ápice da arte, quando a Vontade encontra sua objetividade adequada, as Idéias:

Em seus rostos, especialmente nos olhos, vemos a expressão, o reflexo do modo mais perfeito de conhecimento, a saber, aquele que não é direcionado às coisas isoladas, mas às Idéias, portanto que apreendeu perfeitamente a essência inteira do mundo e da vida, conhecimento que, atuando retroativamente sobre a Vontade, e ao contrário do outro orientado para as coisas isoladas, não fornece *motivos* a ela, mas se torna um *quietivo* de todo o querer, do qual resultou a resignação perfeita, que é o espírito mais íntimo tanto do cristianismo quanto da sabedoria indiana, a renúncia a todo querer, a viragem, a supressão da Vontade e, com esta, da essência inteira do mundo, portanto a *redenção* (M1 § 48 p.309, grifos meus, JC).

Augusto dos Anjos explicou com sua linguagem artística o papel redentor da arte:

*Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa
Abranda as rochas rígidas, torna água
Todo o fogo telúrico profundo
E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
À condição de uma planície alegre,
A aspereza orográfica do mundo!*¹¹¹

Se é possível contemplar uma obra de arte de modo verdadeiramente *desinteressado*, há aí renúncia ao nosso egoísmo e ao sofrimento que ele traz. É um momento libertário, quando intuímos as cores e os gestos do artista, independentemente de qualquer explicação teórica ou conceitual.

É difícil fruir com uma obra de Duchamp, mas nem por isso podemos deixar de vê-la como uma obra significativa. O mesmo ocorre com Vito Acconci nos anos 70 e com Damian Hirst no final dos anos 90, citados na Introdução como exemplos de *obras*

¹¹¹ Anjos, Augusto dos. “Monólogo de uma sombra”. In *Eu e outras poesias. Op. cit.*, p.55.

*limites. A intuição estética é um meio de se chegar ao conhecimento. É direta, e permite contemplar o objeto como ele é. A arte possibilita esse conhecimento especial. Talvez a intuição estética seja a saída para o *impasse* criado pela arte contemporânea. Esse *impasse* questiona o papel da contemplação e da unidade entre estética e ética, pois o belo deixou de ser um tema artístico.¹¹² O abandono dessa unidade leva à *desestetização* da arte, paradoxo que gera varias conseqüências. As principais são a intolerância em relação ao objeto observado e o distanciamento do público.*

¹¹² José Fernández Vega escreveu que “poucas noções se acham tão associadas a nossa idéia convencional de arte como a de beleza; poucas, no entanto, encontram-se com tanta freqüência afastada de nossa experiência com a arte contemporânea” (“Después de la belleza”. In *Anais do Congresso Sul-Americano de Filosofia: Natureza e Liberdade*. Org. Francisco Verardi Bocca. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2005, p.21).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Schopenhauer:

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

_____. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Tomo II. (*Complementos*). Tradução para o espanho de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1950.

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

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

_____. *Parerga e Paralipomena*. (Capítulos V, VIII, XII, XIV). Seleção e tradução de Wolfgang Leo Maar. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1997.

_____. “Sobre a essência íntima da arte”. Capítulo XXXIV dos *Complementos ao Mundo como Vontade e como Representação*. Tradução de Jair Barboza. In *Trans/Form/Ação*, número 23. São Paulo, 2000, pp 127-129.

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

_____. *Sobre la Libertad de la Voluntad*. Tradução para o espanhol de Eugenio Ímaz. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. *Sobre la Voluntad en la Naturaleza*. Tradução para o espanhol de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, s/d.

_____. *Sobre o Fundamento da Moral*. Tradução de Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

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

Outros:

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Ed. Bedeschi, 1928.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

_____. *Clássico anti-clássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

_____. *História da arte italiana*. Volume 2. Tradução de Vilma De Katinszky. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2003.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1995.

BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

_____. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Ed. Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. “Estética e Ética são uma Coisa só (Explicação da proposição 6.421 do Tractatus de Wittgenstein à luz de Schopenhauer). In *Cadernos de Ética e Filosofia Política 3*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2001.

_____. “Parentesco entre Estética e Ética”. In *Temas de Ética*. Organização de Inês Lacerda de Araújo e Francisco Verardi Bocca. Curitiba: Ed. Champagnat, 2005.

_____. *Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997.

_____. “Apresentação – Um livro que embriaga”. In *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

BONACCINI, Juan Adolfo. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo Alemão: sua atualidade para a compreensão do problema da Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará/UFRN, 2003.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata*. Tradução de Denise P. Lotito. Campinas: Ed. Papirus, 1996.

BRUM, José Thomas. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

CACCIOLA, Maria Lúcia M. *Schopenhauer e a Questão do Dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. “O intuitivo e o abstrato na filosofia de Schopenhauer”. In *Schopenhauer e o idealismo alemão*. Organização de João Carlos Salles. Salvador: Quarteto Ed./Ufba, 2004.

_____. “Prefácio sobre *A História da Filosofia*”. In *Fragmentos para a História da Filosofia*, de Arthur Schopenhauer. Tradução, apresentação e notas de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

CASSIRER, Ernst. “Schopenhauer”. *El Problema del Conocimiento*. Vol. III. Tradução de Wenceslao Roces. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. “Los problemas fundamentales de la estética”. In *La Filosofía de la Ilustración*. Tradução de Eugenio Imaz. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1984.

COSTA, Mario. *O Sublime Tecnológico*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Ed. Experimento, 1995.

_____. “Corpo e Redes”. Tradução de Dion Davi Machado. In *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. Organização de Diana Domingues. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

DANTO, Arthur. “Isto não é um Quadro”. Entrevista a Paulo Ghiraldelli Jr. In *Folha de São Paulo*, de 19 de março de 2006.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2002.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FILIPPI, Ferdinando Belloni. *L'Objetto Dell'Arte*. Napoli: Luigi Loffredo Ed., 1934.

FREIRE, Cristina. “Afasia na Crítica de Arte Contemporânea”. In *Os lugares da crítica de arte*. Organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id*. Direção de tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992..

GOMES, Eugênio. “O Testamento Estético de Machado de Assis”. In *Machado de Assis: Obras Completas*. Volume III. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Arte Contemporânea e Crítica de Arte”. In *Os lugares da crítica de arte*. Organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Tradução de André Carone. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002.

_____. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Cecília Cotrin de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Funart/Jorge Zahar Editor, 1997.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1997.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cutrix, 1983.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

JIMENEZ, Marc. “Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição européia”. Tradução de Maria Ozomar Ramos Squeff. In *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Organização de Mônica Zielinsky. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

JUSTINO, Maria José. “Crítico... É entrar na Crise: Uma Perspectiva Histórica da Crítica de Arte”. In *Os lugares da crítica de arte*. Organização de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto e Alexandre Fradique Moraujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

_____. *Textos Seleccionados*. Coleção Os Pensadores. Seleção de textos de Marilena Chauí. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.

_____. *Prolegômenos a toda Metafísica Futura*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

KLEE, Paul. *Diários*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

KRIS, Ernst e KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista – Uma Experiência Histórica*. Tradução de Aida Maria Dionísio Rechená. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LEBRUN, Gerard. *Kant e o Fim da Metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.

LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

LUKÁCS, Georg. *El Asalto a la Razon: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Tradução de Wenceslao Roces. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

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

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

_____. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.

_____. *Assim Falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1986.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer, una filosofia de la tragedia*. Tradução de Gemma Muñoz-Alonso. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2000.

_____. *Diálogos*. Seleção, introdução e tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

_____. *El Banquete, Fedon, Fedro*. Tradução para o espanhol de Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

PLÍNIO, O VELHO. “História Natural”. In *A Pintura – Textos Essenciais*. Vol. 1. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Ed. Papirus, 1991.

ROSENBERG, Harold. “Desestetização”. In *A Nova Arte*. Organização de Gregory Battcock. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

ROSENFELD, Anatol. “Arthur Schopenhauer, o filósofo do pessimismo”. In *O Instinto Sexual*. Tradução de Hans Koranyi. São Paulo: Ed. Inedos, 1951.

_____. “Influências estéticas de Schopenhauer”. In *Texto/Contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

_____. “Arthur Schopenhauer”. In *Texto/Contexto II*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

TEXTOS BUDISTAS E ZEN-BUDISTAS. Seleção, tradução, introdução e notas de Ricardo M. Gonçalves. São Paulo: Ed. Cutrix, 1993.

VALERY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Tradução de José Martins Garcia. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.

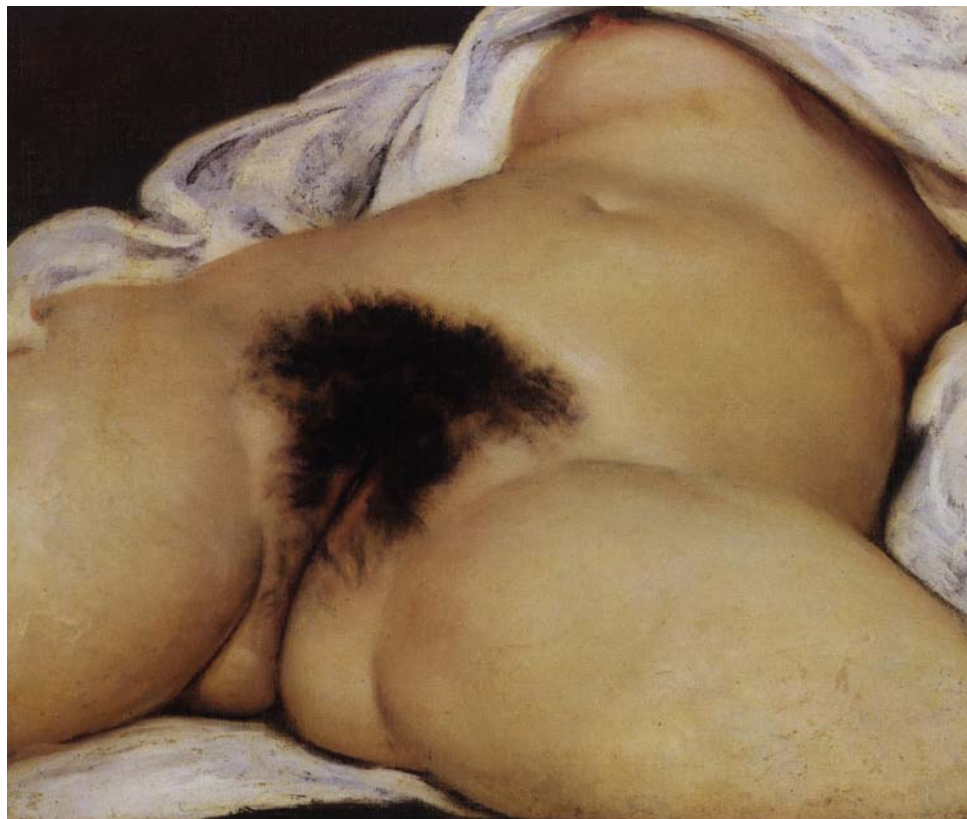
VEJA, José Fernandez. “Después de la belleza”. In *Anais do Congresso Sul-Americano de Filosofia: Natureza e Liberdade*. Org. Francisco Verardi Bocca. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2005.

VINCI, Leonardo da. “Tratado de pintura (*O Paragone*)”. In *Pintura – Textos essenciais*. Vol. 7. Organização e apresentação de Jacqueline Lichtenstein. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

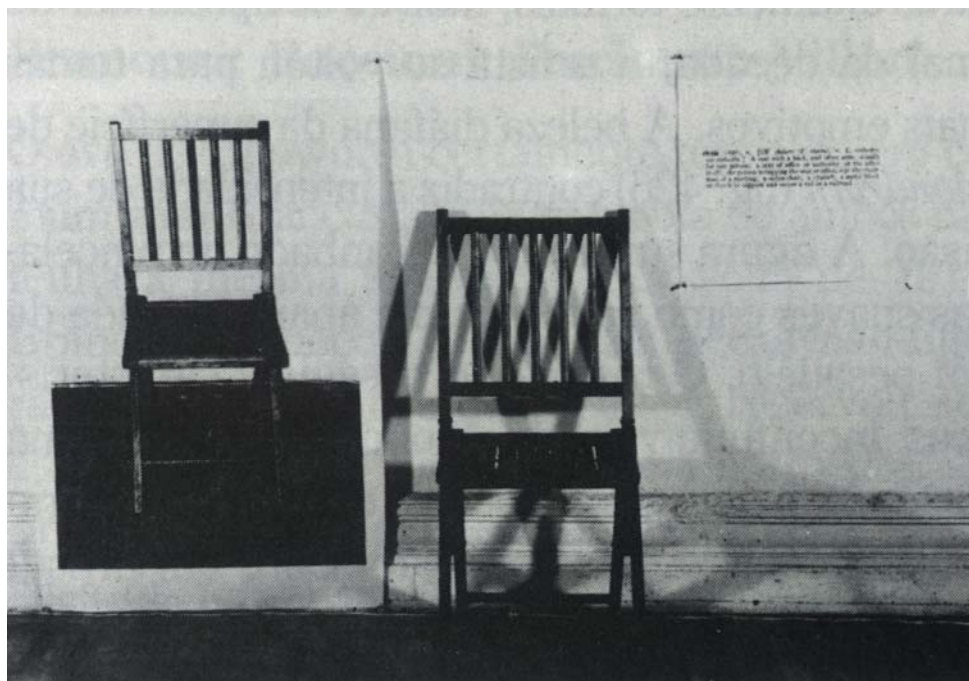
WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. Volume II. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Ed. Herder, 1967.

WIMSATT, William e BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária: Breve História*. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

ANEXOS



Anexo 1: *A Origem do Mundo* (1866), de Gustave Courbet. Museu D'Orsay, Paris.



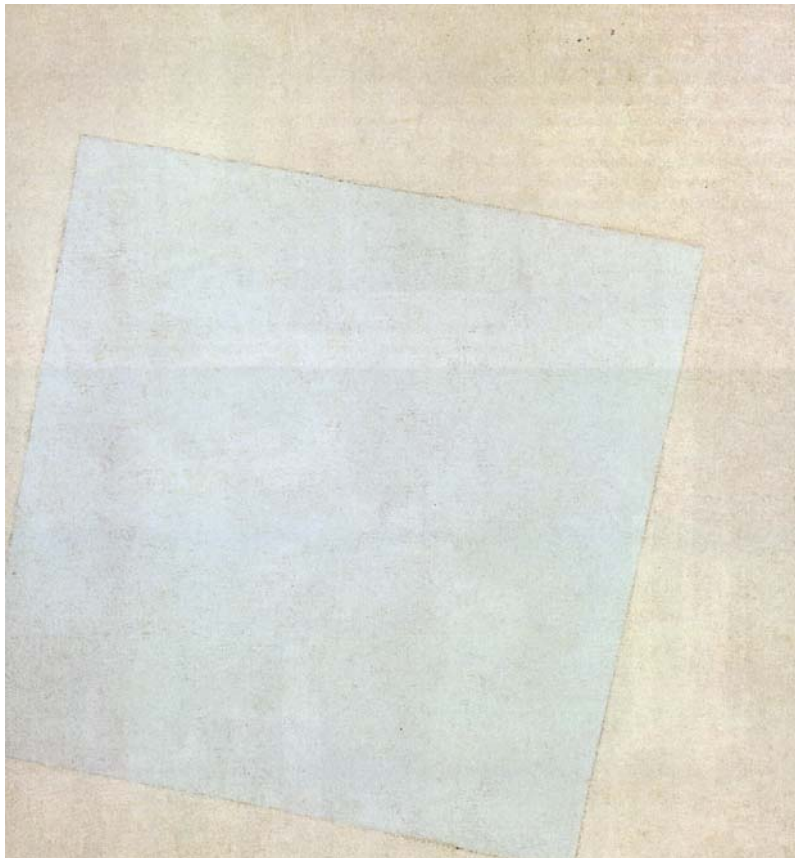
Anexo 2: *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth.



Anexo 3: Inserções em circuitos ideológicos: 1. Projeto “Coca-Cola” (1970), de Cildo Meireles.



Anexo 4: A *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp.



Anexo 5: *Branco sobre branco* (1917), de Kazimir Malevitch. Museu de Arte Moderna, Nova York.



49

Anexo 6: *Santa Cecilia* (1514), de Rafael. Museu de Bolonha.

