

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

GABRIEL DO CARMO AGUIAR

**COR E FORMA NA EXPRESSÃO DA VONTADE: A ARTE ABSTRATA E A
FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER**

CURITIBA

2024

GABRIEL DO CARMO AGUIAR

**COR E FORMA NA EXPRESSÃO DA VONTADE: A ARTE ABSTRATA E A
FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Pontifícia Universidade
Católica do Paraná, como requisito
parcial à obtenção ao título de
mestre.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da
Fonseca

CURITIBA

2024

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Luci Eduarda Wielganczuk – CRB 9/1118

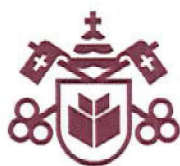
A282c Aguiar, Gabriel do Carmo
2024 Cor e forma na expressão da vontade : a arte abstrata e a filosofia de Schopenhauer / Gabriel do Carmo Aguiar ; orientador: Eduardo Ribeiro da Fonseca. – 2024.
126 p. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2024

Bibliografia: f. 121-124

1. Schopenhauer, Arthur, 1788-1860. 2. Metafísica. 3. Estética. 4. Arte abstrata. 5. Arte – Filosofia. 6. Kandinsky, Wassily, 1866-1944. I. Fonseca, Eduardo Ribeiro da. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III Título.

CDD 20. ed. – 193



Programa de
**PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA
PUCPR**

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO N.º 250
DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Gabriel do Carmo Aguiar

Aos oito dias do mês de maio de dois mil e vinte e quatro, às dez horas, reuniu-se por videoconferência a Banca Examinadora constituída pelos professores: Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca, Prof.^a Dr.^a Diana Chao Decock, Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola e Prof. Dr. Wander Andrade de Paula, para examinar a dissertação do mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, **Gabriel do Carmo Aguiar**, ano de ingresso 2022, intitulada: **COR E FORMA NA EXPRESSÃO DA VONTADE: A ARTE ABSTRATA E A FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER**. Após apresentação e defesa da Dissertação, o mestrando foi aprovado pela Banca Examinadora. Proclamados os resultados, o Presidente da banca outorgou ao candidato o título de Mestre em Filosofia. A sessão encerrou-se às 11h e 30 min. Os avaliadores participaram da defesa por videoconferência e estão de acordo com os termos acima descritos, tendo ressaltado inclusive as qualidades estilísticas do texto, bem como a sua originalidade temática. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelo presidente da banca e pela coordenação do Programa.

Presidente:

Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca (PUCPR)

Convidada Externa:

Prof.^a Dr.^a Diana Chão Decock (PUCPR)

Participação por videoconferência

Convidada Externa:

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola (USP)

Participação por videoconferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Wander Andrade de Paula (UFES)

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Federico Ferraguto
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia – *Stricto Sensu*



LISTA DE ABREVIATURAS

Schopenhauer

W I *Die Welt als Wille und Vorstellung* - O mundo como vontade e como representação - Tomo I

W II *Die Welt als Wille und Vorstellung II* - O mundo como vontade e representação - Tomo II

N *Ueber den Willen in der Natur* - Sobre a vontade na natureza

P I *Parerga und Paralipomena I* - Parerga y Paralipomena - Tomo I

P II *Parerga und Paralipomena II* - Parerga y Paralipomena - Tomo II

V III *Metaphysik des Schönen* – Metafísica do Belo

F *Ueber das Sehn und die Farben* – On Vision and Colours

Para as abreviaturas das obras de Schopenhauer, seguiu-se o modelo da *Schopenhauer-Gesellschaft*, em seu periódico *Schopenhauer-Jahrbuch*.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sem o apoio de vocês, nada disso seria possível.

Aos meus amigos Douglas Henrique, César Lavalle, Samuel Matalon, Claudio Barbosa e Leonardo Camargo, por aguentarem meus monólogos sobre Schopenhauer.

A professora Dra. Maria Lúcia Cacciola, sem suas ideias e textos, esse trabalho não seria possível.

Um agradecimento especial ao meu orientador Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca, pelo seu imenso apoio e atenção durante o processo de desenvolvimento do presente trabalho.

No espaço infinito há inumeráveis esferas
luminosas. Em torno
de cada uma delas giram cerca de uma
dúzia de astros menores, que
recebem sua luz das primeiras. Eles são
quentes em seu interior e
recobertos com uma dura crosta gelada,
sobre a qual uma camada
de bolor produziu seres vivos e que
conhecem: esta é a verdade
empírica, o real, o mundo, ainda que para
um ser que pensa seja
uma precária posição estar em uma
dessas inumeráveis esferas que
flutuam livremente no espaço ilimitado,
sem saber por que, nem
para que, e ser apenas um dos
inumeráveis seres que se empurram,
impulsionam e atormentam uns aos
outros.

(W II, p. 45)

RESUMO

A presente dissertação investiga a capacidade da arte abstrata em representar a própria vontade, ao invés da objetivação da ideia na vontade, a partir da obra de Arthur Schopenhauer. Considerando que a pintura abstrata surgiu várias décadas após o falecimento do filósofo, a existência da pintura não representativa provoca questionamentos acerca da hierarquia das expressões artísticas por ele proposta. Apesar das variações no uso de planos, formas e cores por parte dos pintores abstratos, é possível identificar semelhanças ao analisar suas obras na perspectiva da filosofia de Schopenhauer. A pintura abstrata, que neste trabalho é referida como arte não representativa, diferencia-se das formas tradicionais das artes plásticas, as quais frequentemente representam paisagens, animais, pessoas e objetos. Ou, em termos schopenhauerianos, reproduzem as Ideias do mundo. Nesse contexto, a arte não representativa se assemelha mais à música na hierarquia das artes. Portanto, surge a pertinente questão sobre se o que esses pintores expressam, por meio das cores e formas, é a própria vontade em ação sobre os objetos. Assim, apesar de ter se desenvolvido após as ideias de Schopenhauer, é possível discernir uma conexão entre essa nova expressão artística e a metafísica do belo. Explorar os elementos estéticos do século XX com o intuito de formular uma teoria da arte em consonância com as ideias de Schopenhauer, enquanto se aprofunda na compreensão da estética do filósofo, destaca sua pertinência na contemporaneidade e a eficácia de suas concepções na apreensão do fenômeno da metafísica do belo, inclusive no contexto da arte moderna. Mesmo diante da extensa gama de expressões artísticas ao longo desses dois séculos e da ascensão da arte não representativa, um desenvolvimento histórico que não estaria previsto por Schopenhauer, a contemplação continua a preservar, em ambas as configurações, sua característica mais saliente: o desvelamento do real.

Palavras-chave: Arthur Schopenhauer; Metafísica do Belo; Arte Abstrata; Kandinsky; Representação.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the capacity of abstract art to represent the will itself, rather than the objectification of the idea in the will, based on the work of Arthur Schopenhauer. Considering that abstract painting emerged several decades after the philosopher's death, the existence of non-representational painting raises questions about the hierarchy of artistic expressions proposed by him. Despite variations in the use of planes, shapes, and colors by abstract painters, it is possible to identify similarities when analyzing their works from the perspective of Schopenhauer's philosophy. Abstract painting, referred to in this work as non-representational art, differs from traditional forms of visual arts, which often represent landscapes, animals, people, and objects. Or, in Schopenhauerian terms, they reproduce the Ideas of the world. In this context, non-representational art resembles music more in the hierarchy of the arts. Therefore, the pertinent question arises as to whether what these painters express through colors and shapes is the will itself in action upon objects. Thus, despite developing after Schopenhauer's ideas, it is possible to discern a connection between this new artistic expression and the metaphysics of beauty. Exploring the aesthetic elements of the 20th century with the aim of formulating a theory of art in line with Schopenhauer's ideas, while deepening the understanding of the philosopher's aesthetics, highlights its relevance in contemporary times and the effectiveness of his conceptions in grasping the phenomenon of the metaphysics of beauty, including in the context of modern art. Even in the face of the extensive range of artistic expressions over these two centuries and the rise of non-representational art, a historical development that Schopenhauer may not have foreseen, contemplation continues to preserve, in both configurations, its most salient characteristic: the unveiling of the real.

Key-words: Arthur Schopenhauer; Metaphysics of Beauty; Abstract Art; Kandinsky; Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Wassily Kandinsky, Linhas de Interseção (1923).....	93
Figura 2 – Piet Mondrian, Composição II em Vermelho, azul e amarelo (1930)	104
Figura 3 – Lygia Clark, Planos em Superfície Modulada, série B (1957)	117
Figura 4 – Jackson Pollock, havia sete em Oito (1945).....	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. DOS CONCEITOS DE VONTADE E REPRESENTAÇÃO	16
1.1. DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	17
1.2. DO CONCEITO DE VONTADE	23
1.3. A COGNOSCIBILIDADE DA VONTADE COMO <i>COISA-EM-SI</i>	34
2. ESTÉTICA COMO MODO DE CONHECIMENTO DA IDEIA	47
2.1. ESTÉTICA COMO ALÍVIO MOMENTÂNEO DA VONTADE	48
2.2. O GÊNIO	57
2.3. O BELO E O SUBLIME	63
2.4. HIERARQUIA DAS ARTES	67
2.4.1. ARTES VISUAIS	69
2.4.2. A MÚSICA	76
2.5. A CRISE DA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA	79
3. A ARTE ABSTRATA COMO ARTE NÃO REPRESENTATIVA	85
3.1. A ARTE ABSTRATA COMO UMA <i>NÃO REPRESENTAÇÃO</i>	86
3.2. COR NA EXPRESSÃO DA VONTADE	94
3.3. FORMA NA EXPRESSÃO DA VONTADE	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124
GLOSSÁRIO	128

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é avaliar, a partir da filosofia de Arthur Schopenhauer, a possibilidade da arte abstrata de representar a Vontade mesma, ao invés de representar a objetivação da Ideia na Vontade. Visto que a pintura abstrata surge décadas após o falecimento do filósofo, a noção de uma pintura *não representativa* põe em debate a hierarquização das expressões artísticas proposta por ele.

Fundamentada com base nos conceitos de Vontade e de representação, a metafísica do belo para Arthur Schopenhauer, que a diferencia de uma simples filosofia da arte, não se trata somente de uma apreciação das artes, mas, além disso, está relacionada a um modo de conhecimento. A partir da contemplação estética, o indivíduo se desloca a um estado de *excepcionalidade* quanto ao querer-viver, livrando-se assim, mesmo que de modo efêmero, das cadeias da Vontade individual. Apesar disso, mantém-se o impulso ao conhecimento e, por consequência, o acesso às representações de modo independente do princípio de razão, tornando-se um *puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade*.

Para Schopenhauer, tal conhecimento estético é objetivo. Dado que se apresenta a partir da contemplação das Ideias, e se encontra livre de referências subjetivas a objetos que se associam uns aos outros em contextos de interesse da Vontade, tanto em relação ao conhecimento científico quanto ao conhecimento de senso comum, a partir das modalidades do princípio de razão. Para o filósofo, a arte reproduz as Ideias eternas assimiladas por pura contemplação, o primordial de todas as aparências do mundo. Dessa forma, dispõe-se a arte plástica, poesia ou música. A sua única origem é o conhecimento das Ideias, e o seu único objetivo é a transmissão desse conhecimento.

A partir do conceito de Ideias platônicas, é desenvolvida uma hierarquia dentre as artes, partindo dos distintos graus de objetivação da Vontade na compreensão das Ideias que determinadas expressões artísticas são capazes de atingir. Schopenhauer parte da arquitetura, da qual expressa as Ideias mais baixas, as Ideias elementares, sendo então luz, gravidade e resistência. Mais elevado que a arquitetura, está para o filósofo a jardinagem e a pintura paisagística, representando as Ideias do mundo Vegetal. A pintura e escultura de animais tem um posto mais elevado por tratar das Ideias do reino animal, portanto

mais complexo que o reino Vegetal. Mais elevada que a pintura de animais, se encontra os retratos e esculturas de seres humanos. Para Schopenhauer isto representa a espécie mais elevada de todas. Acima das representações humanas encontra-se a pintura histórica. Superando as artes plásticas, situa-se a poesia, trabalhando com conceitos que excedem a sua postura estática.

Após desenvolver as suas concepções no que considera como principais artes, Schopenhauer prossegue para a qual julga estar separada das demais expressões artísticas: a música. Segundo o filósofo, a música é capaz de apreender e apresentar diretamente a Vontade metafísica. Assim sendo, é realizado um paralelismo entre as Ideias e a música, já que é a mesma vontade que se objetifica entre as duas, mesmo sendo de modos distintos.

Na experiência estética, qualquer menção a uma referência externa, a um significado ao qual a obra se direciona e que o sujeito apreende, deixa de existir. Com base nisso, Maria Lúcia Cacciola desenvolve a noção de uma crise na representação estética. Nesse cenário, a fusão de ambos transforma a representação de modo irreversível em objetividade. Não mais uma mera cópia do referente, mas sim algo autêntico por si só, constituindo uma apresentação da Ideia. Para Schopenhauer, a Ideia não é uma abstração, mas sim o que antecede a existência da coisa singular, manifestando-se intrinsecamente dentro dela.

Schopenhauer desenvolveu os seus conceitos na primeira metade do século XIX. Desse modo, tais ideias apresentam uma concepção de arte situada em seu tempo. Tal informação é relevante, pois em algumas décadas posteriores, já no século XX, a concepção do artístico e do belo torna-se um tanto quanto diferente daquilo que o filósofo teve acesso. Durante esse novo período da história da arte, surgem os movimentos do modernismo, trazendo concepções estéticas inovadoras para o meio artístico.

A pintura em especial, que é o foco do presente texto, difere-se drasticamente das obras das quais Schopenhauer teve acesso. O que se vê na arte moderna é um aumento da subjetividade do artista. O filósofo afirma que os pintores em suas obras, expõem as coisas que enxergam através de seus olhos, proporcionando a quem contempla o silêncio da vontade, sendo importante para conhecer tais objetos com um grau de objetividade. Entretanto, os novos artistas já não apresentam mais o mundo como o enxergam, do ponto de vista literal, mas sim de como eles o sentem.

Na esfera da arte contemporânea, verifica-se uma notável implosão das formas contemplativas, tal como percebido por Schopenhauer. Em contraposição ao anseio do filósofo por categorizar toda obra de arte sob o suporte daquilo que é imutável, onde esse elemento assume um papel decisivo e implica na experiência do aspecto invariável das coisas, na prática da arte contemporânea, ocorre precisamente o oposto. Apesar das incessantes buscas por unidade, identidade, verdade, homogeneidade e eternidade, o que predomina são a heterogeneidade, fragmentação, parcialidade, pluralismo, insignificância, presenças efêmeras, participações momentâneas, interpretações, semântica e multiplicidade, tanto na própria obra quanto na relação estabelecida com o espectador.

O pintor russo Wassily Kandinsky foi um dos pioneiros do que foi denominado pelo público como arte abstrata, um estilo de pintura que, diferente das artes pictóricas, busca expressar sentimentos e emoções a partir de cores e formas que, pensando a partir dos conceitos de Schopenhauer, não são cópias das Ideias do mundo. Esse formato de pintura está muito mais próximo da música, visto que para Schopenhauer, até então, é a única expressão artística que não é uma cópia das Ideias, mas sim a Vontade mesma. Diante disso, o texto aqui exposto busca compreender se a arte abstrata é capaz de representar a Vontade em si, ao invés de representar a objetivação da Ideia na Vontade.

Apesar das diferenças no uso de planos, formas e cores pelos pintores abstratos, é possível buscar similaridades ao abordar as suas obras sob a ótica do pensamento de Schopenhauer. Visto que, de acordo com a visão do filósofo da Vontade, a criação de uma forma esteticamente bela exige harmonia e interdependência entre suas partes, e uma relação singular de cada componente com o todo. Para ele, um objeto belo é atraente na experiência estética porque cada aspecto da forma bela remete de forma única a si mesmo.

Em outras palavras, todos os elementos presentes só podem ser completamente compreendidos de acordo com as suas relações com os outros elementos e com a unidade indivisível da qual fazem parte. Considerando a arte abstrata, em que as formas não representam as Ideias do mundo, surge a questão sobre se essa interação das partes com o todo é enfatizada, dado que as composições consistem em formas puras que individualmente compõem o todo da obra, seja para criar uma sensação de equilíbrio.

O trabalho é dividido em três capítulos principais. O primeiro trata de definir os conceitos que servem de alicerce para a compreensão e discussão dos demais capítulos. Trata-se de uma base conceitual na qual serve de apoio para o presente trabalho.

O segundo capítulo busca examinar a metafísica do belo de Schopenhauer, e principalmente discutir a hierarquia das artes, em especial no que tange a pintura, visto que é o foco do problema da pesquisa, além do papel da música como superior as demais artes, por não tratar da representação de Ideias.

Por fim, o terceiro e último capítulo localiza a pintura abstrata articulada com as ideias de Schopenhauer explícitas ao longo do trabalho. A partir do problema em questão, é possível pôr em dúvida a posição em que a arte abstrata se localizaria na hierarquia das artes do filósofo da Vontade.

Na abertura de seu ensaio *Sobre o Espiritual na Arte*, Kandinsky argumenta que cada obra de arte é produto de seu tempo. Portanto, é esperado que a arte do século XX destoe daquela presente durante a era de Schopenhauer. Apesar disso, é possível questionar se os conceitos estéticos pensados pelo filósofo no século XIX ainda são relevantes aos pensamentos na arte moderna, sem cometer anacronismos. A pesquisa não busca avaliar como Schopenhauer avaliaria a arte abstrata, mas sim como ela se encaixaria dentro dos conceitos apresentados pelo filósofo em suas obras.

A pintura abstrata, a qual será designada como arte *não representativa* neste trabalho, diferentemente do que já foi visto antes nas artes plásticas, não representam paisagens, animais, pessoas ou objetos, ou em um sentido Schopenhaueriano, não são cópias das Ideias do mundo. Nesse aspecto, a arte *não representativa* está mais próxima da música na hierarquização das artes. Sendo assim, é válido questionar se o que esses pintores expõem, a partir da cor e forma, é a própria Vontade agindo sobre os objetos. Desse modo, mesmo tendo seu desenvolvimento posterior as Ideias de Schopenhauer, é possível observar uma relação entre essa nova expressão artística e a metafísica do belo.

Portanto, o presente trabalho questiona se os conceitos estéticos pensados pelo filósofo no século XIX ainda possuem relevância para pensar a arte do século XX. Questiona-se também se os novos parâmetros artísticos poderiam, hipoteticamente, influenciar a maneira como se pode pensar os conceitos de

Schopenhauer. Isso talvez possibilite novas formas de perceber a arte, em especial a arte abstrata, que é o foco da presente pesquisa.

1. DOS CONCEITOS DE VONTADE E REPRESENTAÇÃO

A filosofia de Schopenhauer gira em torno das noções de Vontade e de representação. Desse modo, o entendimento dos conceitos se faz necessário para a compreensão de sua estética. O objetivo desse capítulo inicial é esclarecer tais fundamentos que servem de base para a discussão que seguem nos capítulos adjacentes.

Fundamentando-se nos conceitos kantianos de *númeno* e de *fenômeno*, o filósofo desenvolveu sua concepção na qual os objetos do conhecimento são representações de um sujeito que conhece a partir do princípio de razão. Dessa forma, a realidade é compreendida como tudo aquilo que o sujeito é capaz de representar.

Sendo então a realidade restrita pela representação do indivíduo, é também no sujeito onde a *coisa-em-si* se manifesta, o que Schopenhauer denominou de Vontade. A Vontade, assim como a representação, também é percebida pelo corpo, porém, trata-se de um conhecimento *a priori* dele. Assim, a Vontade é uma espécie de alçôz dos processos da natureza, incluindo os processos humanos.

O sujeito na filosofia Schopenhaueriana existe somente enquanto um fenômeno da Vontade, ou seja, uma objetivação da *coisa-em-si*. Dessa forma, é a partir do próprio corpo que acontece a percepção do mundo. O filósofo demonstra isso com a alegoria de um cego robusto, carregando um aleijado que enxerga. Devido a Vontade, o indivíduo está condenado a uma insatisfação perene, por maior que seja o esforço ao satisfazê-la, já que a Vontade não é capaz de encontrar uma satisfação fora de si.

Um ponto central na filosofia Schopenhaueriana é a possibilidade do conhecimento da Vontade, ao menos em certo grau, a partir da sua objetivação nas Ideias. Esse conhecimento das Ideias é observado na contemplação estética, assunto que é abordado no segundo capítulo.

1.1. DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Logo na abertura da sua principal obra, *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer menciona que “O mundo é minha representação¹” (W I, p. 13). O filósofo parte desse conceito, já que para ele é o primeiro fato da consciência. Nessa primeira etapa de sua obra, é considerado somente a experiência de um mundo enquanto objeto, ou seja, uma pura representação da realidade presa na esfera do princípio de razão.

Schopenhauer foi influenciado pelas ideias de Kant, em especial pela noção da estética transcendental da *Crítica da razão pura*. Dessa doutrina, o filósofo da Vontade preservou as distinções entre *fenômeno* e *coisa-em-si*, que serviram de fundamentos para sua concepção de mundo. Conforme declara Brum (1998), a singularidade fenomênica do mundo é aquela que é representada, limitada a esfera da representação, modo de apreensão submetido ao princípio de razão, que constantemente atribui uma causa a um acontecimento.

O princípio de razão, neste caso, deriva-se da forma mais simples e geral da representação, da qual é subordinada, estando associada à individualização. Desse modo, o princípio de razão evidencia a divisão particular da consciência intelectual do indivíduo em sujeito e objeto. Para Schopenhauer, qualquer coisa é primordial no caso de possuir fundamento² suficiente. Com isto se pode definir o princípio de razão em toda a sua dimensão como o mundo como representação, conforme afirma Fonseca (2016). Portanto, tanto para Kant quanto para Schopenhauer, o mundo é percebido a partir das categorias. Porém, enquanto o autor da *Crítica da razão pura* desenvolve 12 categorias³, Schopenhauer propõe uma redução nesse número, limitando-o para

¹ Tradução de Jair Barboza.

² Do alemão, *grund*. Segundo Junior e Silva (2019), tradutores e autores do prefácio de *Quadrupla raiz do princípio de razão suficiente*, “*Grund*” é uma palavra rica em termos semânticos, derivada etimologicamente do germânico (do alemão antigo e medieval “*grunt*”) e possui significado arcaico. Nessa palavra, convergem as conotações tanto de “profundidade” quanto de “fundo”, no sentido material da camada final e mais profunda de um corpo ou espaço.

³ As categorias, conforme Kant (1999), se dividem em quatro classes, sendo elas Quantidade, onde se encontram as categorias de Unidade, Pluralidade e Totalidade, a classe de Qualidade, onde se encontram as categorias de Realidade, Negação e Limitação, a classe de Relação, onde se encontram as categorias de Inerência e Subsistência (*substantia et accidens*), Causalidade e Dependência (causa e efeito) e de Comunidade (ação recíproca entre agente e paciente), e por último, a classe de modalidade, onde se encontram as categorias de Possibilidade – impossibilidade, Existência – não-ser, e Necessidade – contingência.

uma, a causalidade, visto que para o filósofo da Vontade, somente ela é essencial, tendo em vista que Kant a utiliza toda vez que necessita de um exemplo preciso.

Portanto, de acordo com Fonseca (2016), Schopenhauer reformula o uso do conceito de entendimento, atribuindo a ele as características de tempo e espaço, que, na filosofia de Kant, pertencem à sensibilidade pura. Nessa perspectiva, o entendimento não opera apenas com conceitos, mas principalmente com intuições puras derivadas de processos fisiológicos que se manifestam na sensibilidade. Desse modo, a base fisiológica do organismo humano proporciona ao entendimento uma perspectiva causal, onde ele seleciona e configura os dados da realidade antes que sejam organizados em conceitos pela atividade cerebral. Assim, emerge a realidade efetiva, sendo sua efetividade como um fazer-efeito do sujeito.

O aspecto central da representação é a divisão entre sujeito e objeto, portanto: “onde começa o objeto termina o sujeito” (W I, p. 6), e reciprocamente onde começa o sujeito, termina o objeto. Apesar de tal condição, um não pode ser concebido sem o outro, já que cada um deles, somente para e através do outro, possui sentido e existência. Dessa forma, *ser-sujeito* exprime ter um objeto, assim como *ser-objeto* exprime ser conhecido por um sujeito. Consequentemente, para Schopenhauer, “o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é apenas objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação” (W I, p. 14). essa é, para o filósofo, a essência do entendimento humano.

Desse modo, somente a faculdade da razão possui a capacidade de discernir entre o certo e o errado, permitindo assim identificar uma ilusão do entendimento e levá-la em consideração. No entanto, o uso da razão não é capaz de dissipar a ilusão da percepção por meio de um julgamento racional, uma vez que o puro entendimento é *a-racional*. Para Schopenhauer, o entendimento permanece fora do alcance do ensinamento da razão, já que em sua natureza, precede a razão e portanto, escapa à apreensão por essa faculdade. Consequentemente, a ilusão ou equívoco do entendimento persiste sem ser removido, embora o erro, ou seja, o equívoco da faculdade da razão, seja evitado.

O entendimento corretamente apreende a realidade, enquanto a faculdade da razão lida com a verdade, representando um julgamento fundamentado. A realidade contrasta com a ilusão, isto é, aquilo que é percebido erroneamente, enquanto a verdade se opõe ao erro, ou seja, aquilo que é concebido de forma equivocada. Assim, de acordo com Schopenhauer, o entendimento, ao introduzir as dimensões de tempo,

espaço e causalidade aos dados sensoriais, cria uma representação do mundo; ele dá forma à realidade. O entendimento, atuando como o escultor da realidade, consiste em uma apreensão imediata e intuitiva das relações causais, embora, para ser expresso, necessite ser imediatamente traduzido em conceitos abstratos.

Sendo assim, o princípio de razão normalmente é subordinado e derivado da forma mais simples e universal da representação, relacionada à individualização. Consequentemente, a realidade, nos conceitos schopenhauerianos, é disposta a partir do que o sujeito é capaz de representar. O mundo do mesmo modo que é conhecido não possui realidade além da intuição, sendo “existência” e “perceptibilidade” (ou seja, percepção compreendida como a última etapa do processo de intuição do sujeito), dois termos equivalentes. Para Schopenhauer, o sujeito é o sustentáculo da realidade, portanto o mundo como o sujeito conhece não possui realidade independente da intuição. Conforme menciona Fonseca (2012), existência e perceptibilidade são conceitos correspondentes, e devido a isso, se manifestam a partir do que se pode apresentar ao sujeito. Como Schopenhauer menciona:

Aquele que tudo conhece, mas não é conhecido por ninguém é o SUJEITO. Este é, por conseguinte, o sustentáculo do mundo, a condição universal e sempre pressuposta de tudo o que aparece, de todo objeto, pois tudo o que existe, existe para o sujeito. (W I, p. 6)

Schopenhauer entende por representação a noção de “um *processo fisiológico, fruto da atividade do sistema nervoso central*, [originalmente Schopenhauer refere-se por cérebro] dentro de um complexo processo de apercepção da efetividade, submetida ao princípio de razão” (FONSECA, 2016, p. 36). A partir de tal processo, decorre a consciência individual do mundo como representação. Segundo o filósofo, essa concepção de representação se dá com base no conhecimento do modo como se ligam às formas puras do princípio de razão do devir, ou seja, o tempo, o espaço e a causalidade no que se refere ao sujeito que percebe.

Portanto, o mundo como representação único aspecto no qual agora o consideramos, possui duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o OBJETO, cuja forma é espaço e tempo, e, mediante a estes, pluralidade. A outra, entretanto, o sujeito, não se encontra no espaço nem no tempo, pois está inteiro e indiviso em cada ser que representa; por conseguinte, um único ser que representa, com o objeto, complementa o mundo como representação tão integralmente quanto um milhão de seres que representam: mas se aquele único ser desaparecesse, então o mundo como representação não mais existiria. (W I, p. 6)

Não é somente o caráter fenomênico do mundo como um todo, que é capaz de conduzir ao fundamento transcendente dos fenômenos ao objeto que existe por si mesmo, e não somente para o sujeito. O intelecto humano só é capaz de compreender os fenômenos no caso de dispor de um absoluto, sendo que o caráter relativo do mundo fenomênico necessita de alguma coisa que se apresenta como absoluto, visto que esse caráter relativo procede de uma constituição recíproca. Assim sendo, o último termo necessita de uma substância, ou seja, algo do qual possa se formar.

Para que ocorra a percepção intuitiva dos objetos do mundo efetivo, é necessário pressupor antes o princípio de causalidade, cuja natureza é intelectual. Porém, antes é necessário ter um ponto de partida para o conhecimento, de maneira que sem ele, a intuição do mundo não seria possível. Para Schopenhauer, esse ponto de partida é a ação experimentada pelos corpos animais enquanto objetos imediatos, ou seja, como uma soma de sensações das quais significam que todas as mudanças experimentadas por um corpo animal são imediatamente sentidas.

É a partir do sentimento do corpo próprio que acontece a percepção de todos os outros objetos, conforme Fonseca (2016). Como tal efeito refere-se imediatamente a sua causa, origina-se assim a percepção da causa como um objeto situado no espaço. Essa relação é essencialmente imediata, necessária e certa, no sentido que se dá por e para o entendimento.

Para que alguma coisa possa depender de algo (coisas diferentes entre si, os objetos em relação ao sujeito, ou mesmo o sujeito sem objeto, que seria um impedimento lógico), primeiramente é necessário que exista. Por essa razão, é válido questionar pela origem de todo fenômeno, visto que a natureza fenomênica do mundo necessita da existência de um *não-fenômeno*, e sua natureza relativa necessita também de um absoluto. É a partir desses questionamentos, herdados de Kant, Schelling e Hegel, que Schopenhauer desenvolveu as suas ideias⁴.

Por conseguinte, tal como a realidade metafísica de certa forma se separa do fenômeno, porém, de outro modo também o atinge, a representação do mundo satisfaz as duas propensões, a unidade e a diferenciação. Segundo Schopenhauer, a

⁴Para Kant, tudo o que pode ser conhecido é fenômeno. A partir dessa concepção, Schelling e Hegel buscaram uma base sólida para a existência, entendendo-a como a exteriorização imediata, uma emanção de uma vida metafísica.

linguagem é a perfeita expressão da existência do fenômeno na mente do sujeito que representa:

O animal sente e intui; o homem, além disso, PENSA e SABE. Ambos QUEREM. Enquanto o animal comunica sua sensação e disposição por gestos e sons, o homem comunica seus pensamentos aos outros mediante a linguagem, ou os oculta por ela. Linguagem que é o primeiro produto e instrumento necessário da razão. [...] Somente com a ajuda da linguagem a razão traz a bom termo suas mais importantes realizações, como a ação concordante de muitos indivíduos, a cooperação planejada de muitos milhares de pessoas, a civilização, o Estado, sem contar a ciência, a manutenção de experiências anteriores, a visão sumária do que é comum num conceito, a comunicação da verdade, a propagação do erro, o pensamento e a ficção, os dogmas e as superstições. (WI, p. 43)

Visto que a lei da causalidade determina os objetos reais e singulares do mundo empírico, ou seja, as representações intuitivas completas e empíricas, seu domínio se estende exclusivamente a esses objetos, e qualquer tentativa de aplicá-la a outro campo de objetos será inevitavelmente considerada um equívoco para Schopenhauer. As representações intuitivas podem ser divididas em duas categorias: puras e empíricas. As primeiras são as condições fundamentais para toda a experiência, enquanto as segundas referem-se aos objetos empíricos. As representações intuitivas são compartilhadas por todos os seres vivos e cognoscentes, embora, para o filósofo, apenas os seres humanos tenham a capacidade de distinguir entre representações empíricas e puras, que são as intuições fundamentais. Assim, conforme Schopenhauer:

Mas, do mesmo modo que o objeto em geral só existe para o sujeito como sua representação, também cada classe especial de representações só existe para uma igualmente especial disposição do sujeito, que se nomeia faculdade de conhecimento. (W I, p. 13).

Dado que o mundo da representação é constituído pelo sujeito e pelo objeto do conhecimento, é evidente que uma mudança qualitativa no objeto implica igualmente uma transformação no sujeito. Posto que para Schopenhauer, o objeto, de maneira geral, existe apenas para o sujeito, cada categoria de representação existirá necessariamente para uma delimitação específica do sujeito que é chamada de faculdade de conhecimento. O objeto, conforme o filósofo, é a representação. Portanto, o número de faculdades cognitivas no sujeito do conhecimento será equivalente à quantidade de classes de representações ou objetos do conhecimento.

Desse modo, as representações intuitivas puras correspondem às formas puras da intuição, que são as condições fundamentais para a possibilidade da experiência. Sua faculdade cognitiva específica é a sensibilidade pura. Por outro lado, as representações intuitivas empíricas estão relacionadas aos objetos reais e singulares, formando o mundo empírico, e sua faculdade particular é o entendimento.

Na teoria do conhecimento de Schopenhauer, as diversas faculdades cognitivas seguem uma progressão. Inicialmente, tem-se a sensibilidade e suas formas puras, como espaço e tempo, que são condições formais essenciais para a experiência. Em seguida, se tem o entendimento e as intuições empíricas, que envolvem objetos reais e suas relações. Finalmente, a razão é responsável pela produção de conceitos, as representações abstratas. Assim, conforme ressalta Souza (2015), é crucial não inverter essa ordem nem modificar a relação entre as faculdades de conhecimento para compreender o pensamento de Schopenhauer. Qualquer desvio desse padrão, segundo o comentador, pode resultar em saltos abruptos, descontinuidades e rupturas, comprometendo a observância da lei da especificação.

A razão, desse modo, é uma faculdade subordinada ao entendimento e exclusivamente converte representações intuitivas em conceitos abstratos, que se manifestam na forma de linguagem, seja ela sintética, como um símbolo, ou discursiva, como o vocabulário humano e as diversas regras gramaticais das línguas. Para Schopenhauer, a capacidade do cérebro para armazenar e processar vastas quantidades de informação possibilita a existência da linguagem. O pensamento elabora o conteúdo das intuições do entendimento, combinando séries de fundamentos e consequências, conferindo-lhes um significado simbólico. Dessa forma, o conhecimento se forma de maneira mais ampla e abrangente. As representações abstratas, também denominadas pelo filósofo como: “representações de representações” (SW I, p. 8), ou conceitos, são derivadas das representações intuitivas originais. Cada conceito abrange inúmeras coisas individuais, sendo, portanto, uma totalidade complexa e abrangente.

É válido mencionar o intuicionismo presente na filosofia de Schopenhauer, ou seja, seu enraizado empirismo. Esse aspecto ganha proeminência significativa na abordagem do filósofo, uma vez que o empirismo serve como o terreno fértil onde ele estabelece os fundamentos de sua metafísica. Sua busca pela decifração do enigma do mundo está intrinsecamente ligada à percepção do que se revela de forma

imediatamente: "a solução do enigma do mundo não pode absolutamente estar contido nele mesmo, mas tem de ser procurado só exteriormente ao mundo". (W I, p. 496).

De acordo com Fonseca (2016), para o filósofo, a intuição do mundo serve como alicerce para as construções intelectuais que possibilitam ao sujeito empírico correlacionar os dados da efetividade em categorias específicas de representações, como, por exemplo, no âmbito morfológico. Isso permite considerar a existência de identidade entre corpos inorgânicos, diferenciando-os dos corpos dos animais. Tais correlações viabilizam a inferência de uma determinada unidade de plano na natureza. Schopenhauer contempla uma correspondência geral entre os diversos organismos, excluindo apenas a razão, vista como uma faculdade especificamente humana. Entretanto, essa faculdade é percebida como inteiramente secundária, até mesmo como, nas palavras do comentador, um verdadeiro "parasita" do conhecimento intuitivo, do qual depende completamente.

1.2. DO CONCEITO DE VONTADE

No primeiro livro do *Mundo como vontade e representação*, Schopenhauer abordou a questão da representação para o intelecto, estabelecendo somente a experiência de um mundo enquanto objeto, ou seja, como fenômeno. No entanto, para a filosofia de Kant, já mencionada, foi de grande influência para Schopenhauer, o mundo possui uma outra propriedade, não sendo somente um objeto para o sujeito que o representa. Muito além disso, o mundo é também um *em-si*⁵, isto é, uma essência que não coincide com a perspectiva da representação.

Tal condição do mundo, que foi denominado por Kant como *coisa-em-si*, é para Schopenhauer o cerne de sua filosofia. Visto que o mundo enquanto fenômeno é comandado pela causalidade, o mundo como *coisa-em-si* deve estar fora dela. Essa questão tão importante para a filosofia Schopenhaueriana é tratada no segundo livro de sua principal obra.

Consequentemente, se o mundo como fenômeno na filosofia de Schopenhauer é representação, o mundo enquanto *coisa-em-si* é Vontade. Se a realidade então é delimitada a partir do que o sujeito é capaz de representar, é também no sujeito que

⁵ Como será visto mais adiante, há uma diferença fundamental entre a *coisa-em-si* para Kant, que a compreende como incognoscível, e para Schopenhauer, que a vê como cognoscível.

a Vontade se manifesta, sendo submetido a ela, assim como todos os outros seres. Tal manifestação da Vontade se apresenta a partir do corpo, de onde o sujeito encontra o reflexo de uma vontade cega e insaciável. É exatamente essa força vital, e muitas vezes descrita de modo sombrio pelo filósofo, a condição do mundo que não pode ser limitada à representação, sendo dessa maneira, o mundo enquanto *coisa-em-si*, ou seja, enquanto Vontade. Desse modo, para o filósofo, o mundo é vontade, mas também é representação.

Partindo de uma interpretação do transcendentalismo kantiano, Schopenhauer desenvolve uma concepção ilógica e irracional do mundo. Segundo Brum (1998), considerando que o mundo enquanto representação segue o princípio de razão, do qual declara que todos os acontecimentos possuem uma causa e uma razão de ser, o mundo independente da representação não pode ser pautado pelas formas da razão e da causalidade. Dessa forma, o mundo *em-si*, ou seja, o mundo enquanto Vontade, será então um mundo sem razão, sendo inviável de ser explicado a partir da série de causas. Tal mundo “sem razão”, é desse modo *a coisa-em-si*, a essência do mundo, a verdade oculta pelas formas da representação.

Conforme já foi esclarecido, na perspectiva do mundo como representação, o corpo passa a ser somente mais um objeto. Porém, nessa nova perspectiva do filósofo, o corpo passa a ser a perceptibilidade da vontade, confirmando o seu significado ao mundo como representação. Para Schopenhauer, a ação do corpo é vontade objetivada, ou seja, o corpo sendo a objetivação da Vontade, conforme ele explica:

Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexos da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento. A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição. (W I, p. 157)

Vontade é então o conhecimento *a priori* do corpo, sendo do corpo o conhecimento *a posteriori* da vontade, conforme Fonseca (2016). De acordo com a filosofia schopenhaueriana, é impossível representar a Vontade sem o corpo. A compreensão disso ocorre a partir do sentimento de volição do organismo, mas

também pelos atos, dos quais revelam a vontade com base nas escolhas feitas de fato, ao invés de somente pelos desejos, sujeitos a contradições.

O sujeito é capaz de desejar várias coisas *a priori*, mas só descobre o que de fato quer *a posteriori*. É a presença dos desejos e dos motivos dos quais o intelecto se interessa nas relações causais que definem continuamente as escolhas, de modo que em nenhum momento seja possível o conhecimento total da vontade pelo sujeito, limitado a conhecer somente o que é demonstrado nas ações, mas nunca o que seu corpo quer de forma geral.

Tal compreensão da vontade como íntima do corpo é factual para as ações corporais conscientes, assim como para as inconscientes, como também para as estabelecidas por motivações, para as que aparecem involuntariamente devido a função vegetativa do organismo, seja por via do reflexo ou excitação, conforme Schopenhauer. Desse modo, com exceção dos momentos em que é representação, o corpo é Vontade. Contudo, tal vontade que se revela à consciência individual é fragmentada:

Por isso, os resultados teóricos e práticos que podem ser obtidos quando juntamos tais fragmentos são pobres. Nossa consciência pensante se assemelha a uma lanterna mágica, no foco da qual só pode passar uma imagem por vez, e toda imagem, por mais nobre que seja, precisa desaparecer rapidamente para dar lugar a outras, ainda que estas sejam vulgares ou insignificantes⁶. (W II, p. 221)

O conhecimento do *querer-em-si* do organismo é inacessível ao sujeito, que só pode ter acesso às manifestações parciais na forma de volição em relação aos motivos da efetividade. Em função disso, o conhecimento da vontade se torna um trabalho árduo e investigativo, compondo-se na compreensão do caráter dos processos da consciência a partir de uma certa interpretação, capaz de unir tais fragmentos enigmáticos. Dessa maneira, busca-se revelar o mistério do “eu”, responsável pela unidade e suporte perene aos pensamentos e ações, ou seja, a vontade.

Fundamentalmente, é a vontade quem fala sempre que o “eu” ocorre em um juízo. Assim, ela é o verdadeiro e último ponto de unidade da consciência e o nexos de todos os seus atos e funções. Ela não pertence ao intelecto, mas,

⁶ Tradução de Eduardo Ribeiro da Fonseca.

pelo contrário, ela é que é unicamente a raiz do intelecto, sua origem e senhora (W II, p. 223)

Dessa forma, o cerne da consciência se encontra nesse “*eu*”, ou seja, o querer em conjunto ao conhecimento. Em uma perspectiva, o sujeito conhece a si mesmo como sujeito de um querer, porém, em outra perspectiva, como representação, assim como os outros, submetido do mesmo modo ao princípio de razão. Todavia, o entendimento íntimo do organismo não é capaz de compreender nada além da vontade, ou seja, o “*eu*” primário. Todas as revelações que ocorrem nessa compreensão íntima do corpo no que se refere a vontade, refere-se ao querer ou não querer⁷.

Portanto, Schopenhauer compreende por corpo próprio o momento de harmonia onde o objeto se confunde com o sujeito, seja conscientemente ou inconscientemente. Assim, no momento em que a vontade se torna objeto, fica conhecida como corpo e, em vista disso, participa da classe dos objetos reais, conforme Fonseca (2016). Contudo, tal classe alcança sua explicação na conjuntura de que o corpo já não se manifesta como objeto, e sim como sujeito do querer, e desse modo, unem-se em um corpo só os sujeitos do querer assim como a vontade, o sujeito do conhecer e o intelecto.

Para Schopenhauer, a Vontade como algo orgânico consegue ser percebida, porém, não é capaz de ser demonstrada *in abstracto*, visto que tal condição vai contra o caráter do querer como o mais imediato do conhecimento humano. A vontade só é capaz de ser sentida de forma direta, a partir da experiência subjetiva do organismo, ou seja, *in concreto*. As expressões do intelecto são unicamente emanações secundárias da vontade do corpo, como Schopenhauer afirma:

Esse intelecto é o secundário, o *posterius* do organismo e, enquanto mera função cerebral, condicionado por este. A vontade, por outro lado, é primária, é o *prius* do organismo, sendo este condicionado por ela. Pois a vontade é a essência em si que aparece como um tal corpo orgânico unicamente na representação (essa mera função cerebral): é somente devido às formas da cognição (ou funções cerebrais), isto é, somente na representação, que o corpo de cada um nos aparece como extenso, dotado de membros, orgânico, mas não fora desta, não imediatamente na autoconsciência. Assim como as ações do corpo são somente os atos singulares da vontade que figuram na

⁷ Quando o sujeito investiga o seu corpo a fim de conhecer sua vontade, já o faz por via da intermediação do intelecto, sendo aqui o “*eu*” secundário, da qual tem por forma básica o tempo e causalidade. Tal “*eu*” é secundário, já que o intelecto é secundário a vontade, do qual se originou.

representação, também o seu substrato, a forma desse corpo, é a sua imagem como um todo⁸. (N, p. 62)

Considerando que, de um lado o corpo é representação submetida à motivação, do outro é querer indeterminado e independente do princípio de razão, para Schopenhauer, o corpo assume por completo a sua dupla identidade (ou significado). Portanto, pressupondo que o corpo próprio manifesta o puro querer, a concepção de corpo é, para o filósofo, um ponto de resolução para investigar o ser íntimo de todos os fenômenos na natureza, considerando “ferramenta” para compreender além do mundo animal, inclusive seres vegetais e até inorgânicos. Dessa maneira, todos os objetos além do corpo individual devem ser considerados como corpos análogos ao corpo próprio, conforme Schopenhauer explica:

Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexo da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento. A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição. Mais adiante será mostrado que isso vale para qualquer movimento do corpo, não apenas os provocados por motivos, mas também para os que se seguem involuntariamente de meras excitações; sim, o corpo inteiro não é nada mais senão a vontade objetivada, que se tornou representação. (W I, p. 157)

Portanto, a Vontade para Schopenhauer é o agente oculto de todos os processos da natureza, incluindo os pensamentos e ações do ser humano. A Vontade é o agente ilimitado e absoluto de qualquer relação que seja subordinada ao princípio de razão. Segundo o filósofo, a causalidade é pura Vontade por essência. Diferentemente da filosofia de Kant, a *coisa-em-si* para Schopenhauer é cognoscível, e se dá no âmago do próprio corpo do sujeito, sendo esse corpo a chave para a investigação das dúvidas dos fenômenos do mundo.

De acordo com Oliveira (2013), Kant diverge dos filósofos dogmáticos unicamente no que se refere à natureza daqueles princípios fundamentais, ao afirmar que estes não são verdades eternas, mas apenas formas do intelecto. No entanto, ele conserva a afirmação de que a metafísica jamais pode ser haurida da experiência, e para fundamentar tal afirmação, nada é invocado senão o argumento etimológico da

⁸ Tradução de Gabriel Valladão Silva.

palavra metafísica. Schopenhauer, ao contrário, defende que uma investigação consistente da coisa-em-si não pode se basear naquela concepção de metafísica:

Digo, por isso, que a solução do enigma do mundo tem de provir da compreensão do mundo mesmo; que, portanto, a tarefa da metafísica não é sobrevoar a experiência na qual o mundo existe, mas compreendê-la a partir de seu fundamento, na medida em que a experiência, externa e interna, é certamente a fonte principal de todo conhecimento; que, em consequência, a solução do enigma do mundo só é possível através da conexão adequada, e executada no ponto certo, entre experiência externa e interna (W I, p. 496)

Portanto, para Schopenhauer, a correta compreensão do problema *da coisa-em-si*, que a metafísica enfrenta, depende da justa conexão entre experiência externa e interna. Parece que é a experiência em suas duas dimensões, que articula os dois aspectos do mundo, ou seja, o mundo enquanto representação e enquanto Vontade.

Assim, as representações intuitivas compõem o que Schopenhauer denomina experiência externa. Em outras palavras, todo o mundo visível, captado pelos sentidos e organizado pelo entendimento, ou seja, o mundo como representação, constitui a experiência externa. O espaço e o tempo puros, juntamente com a lei de causalidade, são as condições de possibilidade dessa experiência. De acordo com o filósofo, é possível perceber a permanência dos objetos no mundo apenas ao contrastá-los com a mudança de outros objetos coexistentes, o que implica depender do tempo enquanto intuição pura. Por outro lado, a percepção da coexistência de objetos requer a intuição do espaço, e o que conecta essas duas intuições é a lei de causalidade, também inerente ao entendimento.

Schopenhauer apresenta uma visão pessimista sobre a vida, definindo a natureza como um mundo de guerra perpétua pela existência. Segundo o filósofo, o mundo é regido por um ciclo vital que estabelece um combate incessante entre as espécies. Tal imagem da natureza como um “*ouroboros*”⁹, devorando-se a partir das duas figuras fenomênicas, auxilia o filósofo no desenvolvimento da noção da natureza da Vontade, fundamentando sua compreensão pessimista da existência.

Aquela harmonia vai só até onde torna possível a CONSERVAÇÃO do mundo e de seus seres, os quais, sem ela, há muito tempo teriam se extinguido. Em consequência, se, em virtude daquela harmonia e acomodação, as ESPÉCIES no reino orgânico e as FORÇAS UNIVERSAIS DA NATUREZA no reino inorgânico se conservam lado a lado e até se apoiam

⁹ Símbolo mitológico representado por uma serpente devorando a própria cauda, utilizada aqui como metáfora para a natureza que se devora.

reciprocamente, por outro lado, o conflito interno à Vontade; que se objetiva por meio de todas aquelas Ideias, mostra-se numa guerra interminável de extermínio dos INDIVÍDUOS de cada espécie e na luta constante dos FENÔMENOS das forças da natureza entre si. (W I, p. 228)

Segundo Schopenhauer, um ser vivo só pode manter-se no estado de vivo nas custas de outro ser vivo. Para ele, é nesse destino cruel que se encontra a prova da natureza angustiante da Vontade. De acordo com Brum (1998), essa guerra de todos contra todos, além de ser um mal radical, é a demonstração da natureza culposa e nociva da vida. A natureza da Vontade, ou seja, o *em-si* do mundo, é essencialmente essa luta geral.

Na visão do filósofo, o principal objetivo da natureza é a conservação de todas as espécies. O sujeito, em sua concepção, não possui nenhum interesse para a natureza que se ocupe somente das suas *Ideias platônicas*¹⁰, ou seja, das suas formas permanentes. A natureza é uma agitação sem interrupção, é um impulso ardente rumo à existência. O ser humano acompanha a mesma inclinação que os animais ao desejar preservar e prolongar sua existência a todo custo. Enquanto sujeito, ele não é capaz de enxergar a natureza monótona e opressiva da vida das espécies, que é o maior exemplo da vida da Vontade em geral. Para ilustrar isso, nos complementos do *Mundo como vontade e representação*, Schopenhauer utiliza do exemplo das toupeiras:

Por exemplo, considere o trabalho infatigável da toupeira; cavar incansavelmente com suas enormes patas é o negócio da sua vida; uma noite permanente a rodeia, pois ela tem aqueles olhos embrionários que servem apenas para evitar a luz. Apenas ela é um verdadeiro *animal nocturnum*, e não os gatos, corujas e morcegos que veem de noite. O que ela quer atingir a partir deste curso de vida que é tão cheio de problemas e desprovido de prazer? Alimentação e procriação, ou seja, apenas o meio para continuar e começar de novo no próximo indivíduo o mesmo curso melancólico vivido anteriormente. Em tais exemplos, fica claro que as preocupações e os problemas da vida estão fora de proporção ao rendimento ou lucro que se tem com isso. A consciência do mundo intuído, no entanto, dá uma aparência de valor objetivo à existência desses animais, apesar de que tal consciência é totalmente subjetiva e limitada à influência de motivos. A toupeira *cega*, no entanto, com a sua organização perfeita e incansável atividade, limitada à alternância entre larvas de insetos e fome, expõe a óbvia desproporção entre o meio e o fim. (W II, p. 511)

O exemplo da toupeira com seu trabalho absurdo é uma demonstração da vida absurda da Vontade, também presente na vida humana, visto que ela também é

¹⁰ O conceito de Ideias será melhor explicitado adiante.

vontade. Tal exemplo serve para demonstrar a vida da vontade em geral, um mundo absurdo sem ordem e muito menos finalidade. Schopenhauer parte dessa alegoria da natureza instintiva da vontade para expor sua concepção pessimista em relação à existência. Para o filósofo, o mundo é insatisfação e miséria e os animais atingem somente um breve momento de bem-estar no combate incessante que compõe suas existências. O ser humano, por sua vez, transmite a imagem de uma vida onde o lucro não é suficiente para atender os gastos. Os humanos, em uma visão Schopenhaueriana, é um animal levemente mais complexo que os demais, intelectualmente falando, porém não pode fugir do sofrimento causado pelo impulso cego da vontade.

O ser humano na concepção Schopenhaueriana é acima de tudo uma objetivação da Vontade.¹¹ Porém, é também o momento mais nítido e puro do autoconhecimento da Vontade. É justamente no ser humano onde a vontade consegue conhecer a si mesma, e desse modo a figura humana é a sua figura mais sólida. De acordo com Schopenhauer, o mundo visível é um espelho para a vontade, e o ambiente da representação proporciona sua aparição como algo visível.

Esse ser humano se encontra em um “local privilegiado” do sofrimento, visto que na medida em que a vontade obtém um aspecto fenomênico mais acabado, seu sofrimento se torna mais evidente. Schopenhauer ilustra uma relação entre consciência e sofrimento, considerando que a dor é mais intensa nas mentes mais capacitadas de senti-la. O sofrimento, que para o autor é o fundo de toda vida, é visivelmente mais concreto no caso humano.

Diante disso, toda satisfação humana está relacionada a um estado precedente de insatisfação ou necessidade. Para Schopenhauer, o desejo não é nada além de uma falta, e o cerne de todo desejo é o sofrimento. O ser humano só pode desejar partindo da privação. Desse modo, o prazer não é nada além da satisfação de um desejo em decorrência de uma abstinência, sendo que o desejo é controlado pela falta.

A existência humana para Schopenhauer é uma queda perpétua na morte. O tempo segue o ritmo da sede insaciável do desejo, e nas ocasiões em que ele para,

¹¹ O filósofo descreve essa condição fazendo o uso da metáfora das marionetes, expondo o ser humano assim como os demais animais, obedientes a um mecanismo interior, um relógio que funciona sem saber por quê.

torna-se tédio, até converter-se novamente em um novo desejo. Para o filósofo, toda atividade humana está relacionada com o desejo. Devido a impossibilidade do sujeito se libertar da condenação perpétua de desejar, Schopenhauer afirma:

Sua vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e para acolá, entre a dor e o tédio, os quais em realidade são seus componentes básicos. Isso também foi expresso de maneira bastante singular quando se disse que, após o homem ter posto todo sofrimento e tormento no inferno, nada restou para o céu senão o tédio. (W I, p. 402)

O sujeito na concepção schopenhaueriana não é capaz de relaxar no momento. Sua alegria não é nada além de uma felicidade negativa, efêmera, simplesmente a alegria de se afirmar a vontade, mas nos momentos em que se encontra dominado pela vontade, o sujeito só tem acesso ao sofrimento ou tédio. O tédio para Schopenhauer é o fundo vazio que surge nas ocasiões em que tudo parece satisfeito. Em seu texto, *Aforismos para a sabedoria de vida*, Schopenhauer afirma que todo prazer e felicidade possuem uma natureza negativa, conforme discutido anteriormente. A dor, por sua vez, é de natureza positiva, visto que, para o filósofo:

Quando todo o corpo está saudável e em bom estado, com exceção de uma pequena ferida ou ponto doloroso, a saúde geral já não é percebida na consciência. Em vez disso, a atenção é constantemente direcionada para a dor na parte lesionada, e a sensação vital de bem-estar desaparece.¹²(P I, p. 421)

Quando não se consegue o que se quer, a vontade é prejudicada, pois há algo que a bloqueia, e esse algo é percebido imediatamente. Portanto: “Todo prazer consiste simplesmente na supressão dessa obstrução, na liberação dela, e é por isso que é de curta duração.”¹³ (P I, p. 421). Desse modo, o filósofo pondera que, para alcançar um equilíbrio na própria vida em termos *eudemonológicos*, é crucial que se avalie não apenas os prazeres desfrutados, mas principalmente os males dos quais se esquivou. Não se pode aspirar a uma felicidade plena, mas é possível buscar uma existência menos marcada pela infelicidade, ou até mesmo uma vivência relativamente confortável.

¹² Tradução nossa. Cuando todo el cuerpo está sano y en buen estado, con excepción de una pequeña herida o un punto doloroso, aquella salud del conjunto no aparece ya en la conciencia sino que la atención se dirige constantemente al dolor de la parte lesionada y desaparece la sensación vital de bienestar.

¹³ Tradução nossa. todo placer consiste simplemente en la supresión de esa obstaculización, en la liberación de la misma, y de ahí que dure poco.

Assim, o tédio denuncia a ausência de soluções para o ser humano, visto que o sujeito, ou tem o desejo de viver, ou de se libertar do estorvo da existência. O tédio, esse “fastio”, como ele se refere muitas vezes, estabelece o *princípio da sociabilidade*. Para Schopenhauer, tédio é também a causa da vida social, responsável pela aproximação de seres que inicialmente partilham de pouco afeiçoamento, estando o ser humano entre eles. Essa compulsão pela fuga do tédio é entendida pelo filósofo como o lado *miserável da humanidade*.

Para Schopenhauer, a essência crucial da existência reside no querer e no *não-querer* viver. Diante disso, a Vontade nunca se esgota, mantendo-se constantemente em um estado de aspiração ininterrupta. Os obstáculos que surgem apenas conseguem temporariamente interromper essa vontade, sendo identificados como sofrimento. Contudo, dada a infinitude da vontade, nunca se alcançará uma satisfação definitiva, mesmo quando a superação de um obstáculo é chamada de satisfação. Schopenhauer argumenta que viver é, em essência, sofrer, pois a Vontade é infinita e insaciável. Além disso, conforme ressalta Montardo (2005), o filósofo destaca que todo desejo tem como base uma carência, uma necessidade. Nesse contexto, o homem, como a manifestação mais completa da vontade, é também o ser mais necessitado, com sua vida oscilando entre a dor e o fastio. Assim, o desejo de viver mantém o homem ocupado, servindo como uma forma de passar o tempo, transformando o tédio em um fator de sociabilidade, conforme já mencionado anteriormente.

Schopenhauer sugere que, devido à necessidade da dor para a existência, cada indivíduo possui o sofrimento necessário, mesmo que não reconheça esse fato. A falta de reconhecimento leva o homem a buscar motivos ou circunstâncias externas a si mesmo para justificar seu sofrimento. Por essa razão, as pessoas escolhem ídolos diversos a quem servir, iludindo-se ao atribuir a suspensão de sua dor a uma alegria externa.

Segundo os argumentos de Simmel (1991), Schopenhauer derrubou a noção dogmática de que a razão estabelece a mais profunda essência do ser humano. Independentemente do que Schopenhauer afirma, o simples fato de remover da razão a condição de fundamento da natureza humana já foi um importante passo para a filosofia ocidental. A razão para o filósofo da Vontade passa a ser um mero acidente, uma simples consequência do querer que assumiu uma posição mais relevante.

Na concepção de mundo estabelecida por Schopenhauer, os mesmos conteúdos das representações e as relações do entendimento, presume uma força

impulsiva que se encontra além das relações puramente intelectuais e lógicas. No momento em que se deduz uma consequência a partir de certas premissas, são expressas relações fundamentais dos conceitos, além de realizar uma experiência ideal que estava contida em si mesma. Porém, ao deslocar ao pensamento uma relação real, não é algo dado por meio dos conteúdos e associações dos conceitos, sendo que são desprovidos de forças por si mesmo, e nem é algo semelhante a eles. Tal processo de produção do ser humano consegue assumir aquele conteúdo lógico objetivamente fundamental, tornando-se racional. Porém, sua mais profunda essência estará acima da lógica e da contradição. Negativamente falando, é *a-razão*. A Vontade na filosofia de Schopenhauer não se opõe à razão, é externo, estando além do seu contrário.

Dessa maneira, Schopenhauer retira da racionalidade humana o seu suporte do conceito de finalidade, que foi sustentado ao passo que parecia que o querer era o meio rumo a objetivos denominados previamente pela razão. Conforme Simmel (1991), o filósofo estabelece que o intelecto se manifesta apenas como iluminação do processo de uma vontade que provém dela mesma, processo esse, moldado pela consciência a partir do princípio de razão. Schopenhauer estabelece que o sujeito não se constitui de atos singulares e conscientes. O filósofo distingue o todo da existência do ser humano e a soma de suas particularidades.

Segundo Schopenhauer, o fim do desejo humano nasce da Vontade assumida como fato originário. O ser humano quer, não tendo em vista, que sua razão tenha determinado fins e valores, mas unicamente porque ele *quer*, ele quer constantemente sem cessar, sem propósito algum, está intrínseco ao seu ser. Os fins, para o filósofo, são somente a expressão lógica dos processos da Vontade.

Assim, a consciência está dividida entre o mundo da representação e o mundo da Vontade, de modo que cada um determina seus traços. Por um lado, o mundo como representação estabelece o entendimento para a percepção da necessidade assim como determina o conhecimento pela experiência, conforme o princípio de razão. Por outro lado, o mundo como vontade se estabelece na consciência a partir do mal do sofrimento e pelos prazeres que estão além do princípio de razão.

A consciência humana na concepção de Schopenhauer, é dividida pela oposição entre características irracionais e inconscientes dados pela vontade e pelas características racionais e conscientes. De acordo com Fonseca (2012), dentro desse conflito a consciência busca justificar as ações da vontade, da qual não está apoiada

no mundo visível, sendo ações livres. Essas justificativas podem ser em partes análogas, considerando que suas ações ocorrem na série casual. Contudo, o *ser-em-si* das ações dependem do caráter inteligível, de modo que é livre no que se refere à representação ou fenômeno. O mundo efetivo, por sua vez, é o completo oposto do mundo como Vontade, visto que as características de ambos são opostas entre si, mesmo que complementares e proporcionais.

Dessa forma, Schopenhauer parte de uma ontologia negativa e conclui a partir da dupla natureza do corpo, que a *coisa-em-si*, além de ser contrária ao fenômeno, determina-se nessa relação de contraponto quando nega características puramente referentes a ele, conforme Cacciola (1994). É a partir dessa contraposição que se determina o conceito de Vontade, vista como alheia ao tempo e a causalidade, e dessa forma não pode ser reduzida ao fenômeno aparente. Assim, na concepção do filósofo, representação e Vontade são duas perspectivas da mesma realidade.

1.3. A COGNOSCIBILIDADE DA VONTADE COMO COISA-EM-SI

Para Schopenhauer, caso o sujeito se converta em uma representação de si mesmo, ou seja, como objeto de intuição e de conhecimento, pode libertar-se da sua raiz unitária. Se aparta do seu ser fechado em si mesmo, e a partir da simbolização, torna-se parte de um amplo sistema de diversas potencialidades, que como símbolo possuem a mesma natureza e seguem as mesmas leis. Tal cadeia de coisas, caracterizada pelo espaço, tempo e causalidade, ainda que só possuam existência como representação de um sujeito, podem estender-se como representação além dele.

A representação do próprio sujeito, ou seja, a imagem que ele se manifesta diante de sua consciência, só se concebe a partir dessa coordenação de diversos elementos que são uns aos outros limitados. Desse modo, para Schopenhauer, todas as existências são atribuídas ao mesmo *ser-em-si*, tendo em vista que, como representações, são homogêneas em relação ao sujeito. Caso os fenômenos cognoscíveis pertençam à mesma categoria, então é possível pressupor que são os fenômenos incognoscíveis que por trás são iguais. Para Schopenhauer, toda natureza, incluindo o ser humano, compõe um círculo fechado onde cada peça está relacionada com a outra.

Conforme a exposição de Cacciola (2018), Schopenhauer se autodenomina o verdadeiro discípulo de Kant. De acordo com a sua concepção, durante o século que

se seguiu à filosofia de Kant, nada de notável ocorreu, exceto a sua própria filosofia. Os outros pensadores pós-kantianos teriam meramente ampliado os erros de Kant ao modificar a sua abordagem crítica. Schopenhauer reconhece a genialidade de Kant, mas assume a tarefa de consertar os desvios que, na sua perspectiva, conduziram os seguidores de Kant a uma interpretação equivocada. Esses filósofos, de acordo com Schopenhauer, inadvertidamente retornaram ao terreno do dogmatismo, que era justamente o alvo do projeto crítico de Kant.

Na cognoscibilidade da *coisa-em-si* é onde ocorre de fato a ruptura do pensamento de Schopenhauer com o de Kant. Schopenhauer questiona Kant por não ter ousado explorar além os domínios do "outro lado do mundo", devido à sua persistência no pressuposto dogmático que concebe a metafísica como um conhecimento limitado ao *supra-sensível*.

Portanto, a questão aqui não reside em descartar a metafísica, mas sim em redefini-la. A abordagem metafísica para Schopenhauer, surge como o fruto desse empenho em desvendar o que o filósofo denominou de "enigma do mundo" a partir de seus fundamentos. Por consequência, em Schopenhauer, o sujeito não é capaz de reconhecer em si mesmo a vontade como *coisa-em-si*, visto que ela está incognoscível, sendo a vontade consciente unicamente um fenômeno. Porém, em tal fenômeno o mistério que rodeia a natureza se torna um tanto menos obscuro.

Contudo, uma vez que a compreensão que se tem da Vontade, a base sobre a qual a metafísica schopenhaueriana se fundamenta, está intrinsecamente ligada ao entendimento que se tem do corpo, torna-se crucial examinar com maior profundidade as condições que permitem conhecer o que existe em si. Um aspecto crucial para o filósofo é a clara delimitação de que o conhecimento da *coisa-em-si* é limitado. Essa fronteira é delineada pelo corpo, o qual conduz ao âmago por meio de uma rota subterrânea.

Consequentemente, associar a vontade à atividade corporal, tal como é possível ao sujeito, constitui um conhecimento totalmente baseado em observações *posteriores*. A vontade, que conforme já explícita aqui manifesta-se diretamente no corpo por meio de ações sequenciais, necessariamente se submete ao domínio do tempo, resultando assim em um conhecimento de natureza fenomênica. Conforme Chevitarese (2018), Schopenhauer, em consonância com a visão de Kant, rejeita qualquer forma de intuição intelectual, e de forma distintamente singular, aceita uma percepção interna pela qual a vontade se desvela à consciência. Essa questão se

revela como um desafio significativo, visto que só é possível compreender a vontade por meio de sua exteriorização fenomenal no corpo, por intermédio de uma experiência interior submetida à dimensão temporal.

Assim, é perceptível que a Vontade “não é plenamente conhecida, desde que permanece uma última barreira: a temporalidade” (CACCIOLA, 1994, p. 58). Porém esse é o único “caminho direto para o conhecimento daquilo que não é aparência, consequentemente também não é encontrado segundo as leis da aparência, mas é aquilo que se manifesta pela aparência, torna-se cognoscível, objetiva-se, a Vontade de vida” (W I, p. 584 - 585).

Portanto, o mais importante na concepção de Schopenhauer é que “o ato de vontade é realmente apenas o fenômeno mais próximo e mais claro da coisa em si” (W II, p. 301). Assim, a perspectiva kantiana é sujeita a uma modificação: a *coisa-em-si* não permanece completamente incognoscível. Dentro dessa compreensão interior, a *coisa-em-si* é despojada de muitos dos seus véus, ainda que não revele integralmente a sua natureza intrínseca.

Mas a possibilidade desta questão mostra que a coisa em si, que conhecemos mais imediatamente como vontade, pode ter, totalmente fora de todo o fenômeno possível, determinações, qualidades que para nós são absolutamente incognoscíveis e incompreensíveis (W II, p. 302)

Como foi visto, o mundo como representação se compõe pela divisão entre sujeito e objeto, enquanto o mundo como Vontade se constitui como o mundo além do âmbito da representação, ou seja, como *coisa-em-si*. Desse modo, o mundo visto como representação é a objetividade da Vontade. Tal objetivação da Vontade possui diversos graus determinados, onde a essência da Vontade se manifesta paulatinamente na representação, expondo-se como objeto.

Schopenhauer refere-se a esses graus de objetividade da Vontade como Ideias. Crítico às interpretações escolásticas das Ideias, que eram então entendidas como produções abstratas da razão, Schopenhauer compreende por Ideia¹⁴ “cada fixo e determinado *grau de objetivação da vontade*, na medida em que está é coisa em si, e, portanto, é alheia à pluralidade.” (W I, p. 151). Ou seja,

¹⁴ Apesar de Schopenhauer afirmar que em sua obra utiliza do conceito “autêntico e original” de Ideia, conforme W I, §25, a sua concepção de Ideia diverge ligeiramente da concepção de Platão. Neste, as Ideias se conservam de forma autônoma em um local “supra celeste”, sendo então universais e reais, enquanto para Schopenhauer, as Ideias estão fundamentalmente relacionadas ao sujeito, pois para ele “as Ideias são essencialmente algo da intuição”. (W II, p.74)

sendo a Vontade a *coisa-em-si*, e, logo desprovida de pluralidade, as Ideias são os seus atos originários que se relacionam com a efetividade, e consequentemente com a pluralidade.

Portanto, para Schopenhauer, Ideia e Vontade, por mais próximas que sejam, não são a mesma coisa, já que a Ideia é a Vontade quando ela se efetiva, tornando-se objeto, porém, ainda sem entrar no âmbito do espaço, tempo e causalidade, que são referências para o princípio de razão. Desse modo, a Ideia é expressa a vontade. No entendimento do filósofo, espaço, tempo e causalidade não atingem a Ideia e nem a Vontade. No entanto, a Ideia é o ponto de conexão da Ideia com a pluralidade que caracteriza o mundo como representação. Assim, a Ideia já é objeto, a *coisa-em-si*, por sua vez, não é objeto. “A Ideia platônica, ao contrário, é necessariamente objeto, algo conhecido, uma representação e justamente por isso, e apenas por isso, diferente da *coisa-em-si*.” (W I, p. 202).

As Ideias, consequentemente, são formas imutáveis e imperecíveis. Para Schopenhauer, são justamente as Ideias os graus de objetivação da Vontade no sujeito, ou melhor dizendo, todas as espécies estabelecidas dos reinos orgânicos e inorgânicos, assim como as formas originárias e ídoles imutáveis de todos os corpos naturais, e todas as forças naturais que se expõe a partir das leis naturais.

Todas as Ideias se manifestam em diversos sujeitos e fenômenos isolados. Tais Ideias estão para os indivíduos como modelos para suas cópias, sendo que a pluralidade desses indivíduos se ocasiona exclusivamente a partir do que o Schopenhauer denomina de *principium individuations*, ou seja, princípio de individualização.

Desse modo, o surgimento e o sucumbir do tempo e do espaço só é representável a partir da causalidade, e no entanto, os três são entidades do princípio de razão. Para Schopenhauer, é justamente este o princípio último de toda a finitude e individualização. Todavia, ele é também a forma universal da representação, do mesmo modo que esse se dá ao conhecimento do sujeito. No entanto, a Ideia, de maneira oposta, não está submetida a esse princípio, e por conta disso, nem a pluralidade nem a mudança não são de sua competência. Enquanto os sujeitos, onde a Ideia se manifesta, são abundantes e de modo irremediável, devem e perecem, ela se mantém imutável, singular, igual, de modo que o princípio de razão não tem sentido para ela.

Porém, por outra perspectiva, o princípio de razão é a expressão universal de todas as formas da qual o conhecimento do sujeito é dependente. Desse modo, para Schopenhauer, a Ideia enquanto tal, encontra-se totalmente fora do âmbito do conhecimento do sujeito, e sendo assim, não é objeto da experiência. Contudo, caso a Ideia converta-se em conhecimento, e desse modo torne-se conhecida pelo sujeito, ocorrerá o que o filósofo denomina de *supressão da individualidade* no sujeito que conhece, de modo que a Ideia também não se apresentaria no encadeamento da experiência.

A Ideia para Schopenhauer é a Vontade logo que se torna objeto, embora não tenha adentrado o espaço, tempo e causalidade, visto que os três não atingem a Ideias e muito menos a Vontade. Entretanto, a Ideia é capaz de atingir o *ser-objeto*, ao contrário da Vontade.

A Ideia na concepção schopenhaueriana se desvelou das formas subordinadas ao fenômeno, que se manifestam pelo princípio de razão. Apesar disso, a primeira e mais universal das formas, a representação em geral, ou seja, a do *ser-objeto* para um sujeito, foi por ela mantida. Tais formas subordinadas são justamente as que ampliam a Ideia em sujeitos isolados e findáveis, desse modo, o princípio de razão é novamente a forma em que a Ideia entra, considerando que ela se dá ao conhecimento do sujeito.

Assim sendo, a coisa isolada é somente uma objetivação *mediata* da *coisa-em-sí*, ou seja, da Vontade. A Ideia se encontra entre as duas, e somente ela, visto que é a objetividade imediata da Vontade, considerando que ela não admitiu qualquer outra forma do conhecer enquanto tal, exceto o da representação em geral (a do *ser-objeto* para um sujeito).

No entanto, as coisas isoladas não são mais a objetividade adequada da Vontade, de modo que ela se encontra distorcida pelas formas expressadas pelo princípio de razão, mas que são as condições do conhecimento, como Schopenhauer demonstra:

Se, numa suposição absurda, fosse-nos permitido não mais conhecer coisas particulares, nem acontecimentos, nem mudança, nem pluralidade, mas apenas Ideias, apenas o escalonamento das objetivações de uma única e mesma Vontade, verdadeira *coisa-em-sí*, apreendidas em puro e límpido conhecimento; se, como sujeito do conhecer, não fôssemos ao mesmo tempo indivíduos, ou seja, se nossa intuição não fosse intermediada por um corpo, de cujas afecções ela parte, corpo que é apenas querer concreto, objetividade da Vontade, por tanto objeto entre objetos, e que, enquanto tal, só pode aparecer na

consciência pelas formas do princípio de razão, portanto já pressupõe e introduz o tempo e as outras formas que esse princípio expressa - então o nosso mundo seria um *Nunc stans*, presente contínuo. (W I, p. 203)

Considerando que o conhecimento em si mesmo pertence a objetivação da Vontade em seu grau mais elevado, assim como toda expressão da Vontade é objetificado a partir de órgãos corporais, Schopenhauer deduz conseqüentemente que o conhecimento está a serviço da Vontade. Tendo em vista que, segundo a lei da causalidade, o objeto imediato (ou seja, o corpo) é o ponto inicial de qualquer intuição, é somente a Vontade objetivada, da mesma forma todo conhecimento que segue o princípio de razão se mantém em um vínculo mais próximo ou mais distante da Vontade.

Se, de acordo com Schopenhauer, é a partir da ação sensorial sobre o corpo (como objeto imediato do conhecimento) que ocorre a intuição sendo então todo conhecimento empírico está reduzido à diferenciação forçada pelo objeto imediato quanto aos dados que o afetam. Visto que sem o corpo como material, não teria matéria, já que ela é completamente causalidade, e é ação geral por essência, levando em consideração que para o filósofo toda intuição é a intuição de uma causa com base em um efeito.

O conceito de matéria é, segundo Schopenhauer, condicionado por um sujeito do conhecimento. Esse sujeito é responsável pela criação das formas de espaço e tempo, e a ligação entre esse sujeito e os objetos só é possível através do entendimento dele. O filósofo contrasta essa visão fundamental idealista com todas as formas de materialismo, considerando-a como seu argumento principal. Ele argumenta que não pode existir um objeto sem um sujeito, como o materialismo propõe como fundamento, pois sujeito e objeto, intelecto e matéria, são correlatos e, portanto, não podem ser concebidos separadamente.

Desse modo, o comentador Alfred Schmidt adverte que a correlação *sujeito-objeto*, proposta pela teoria do conhecimento, possui um valor distinto da questão sobre a preeminência ontológica de um sujeito do conhecimento. De acordo com Kossler (2014), Schmidt aponta para um uso equívoco do conceito de sujeito. Em um dos casos, o sujeito é uma designação, enquanto no outro, é um designado. Quando Schopenhauer transpõe a correlação *sujeito-objeto* para a relação intelecto e matéria, isso seria válido apenas se o conceito de matéria

se esgotasse completamente em ser objeto. Dessa forma, a matéria não poderia ser nada além do objeto, ou seja, a representação:

falar sobre o sujeito só faz sentido em sua relação com um objeto. A crítica ao materialismo — Schopenhauer o chama de "o sistema filosófico mais consistente que se origina do objeto" — demonstra "a dependência mútua inseparável, com uma oposição intransponível entre sujeito e objeto". Estes são lados de um todo dividido em si mesmo: o mundo como representação. Agora, a correlação entre sujeito e objeto retorna na forma de intelecto e matéria (o objeto, portanto, excluindo constituintes subjetivos)¹⁵. (SCHMIDT, 2019, p. 25)

Embora Schopenhauer tente, no primeiro livro de *O Mundo como Vontade e representação* e no escrito *Sobre a quadruplicata raiz do princípio de razão suficiente*, reduzir a matéria à conexão de tempo e espaço por meio do entendimento, no segundo livro, ao apreender a matéria também como objetivação ou visibilidade da Vontade, o conceito ganha um âmbito mais amplo, e a correlação é posta em dúvidas. Para Kossler, Mesmo sem recorrer ao argumento da correlação, seria concebível uma igualdade de perspectivas, conforme destacado por Schopenhauer. O filósofo considera o idealismo e o materialismo em pé de igualdade, ou mais precisamente, como duas visões de mundo igualmente unilaterais. Schopenhauer baseia a unilateralidade desses pontos de vista no fato de atribuírem a algo como sendo originário ou primário, por exemplo, o Intelecto em relação à matéria, indicando assim que apenas um deles está subordinado à vontade como essência do mundo:

O completo materialismo e o idealismo absoluto, entre outros. Todos são verdadeiros, mas o são ao mesmo tempo, então sua verdade é meramente relativa. Na verdade, toda concepção desse tipo é verdadeira apenas a partir de um ponto de vista, assim como uma imagem representa o ambiente apenas a partir de um ponto de vista. (P II, p. 42)

Dessa forma, o conhecimento intelectual provém da influência desempenhada pelos dados exteriores em conjunto ao corpo. Portanto, segundo Fonseca (2016) as formas *a priori* do conhecimento, sendo elas tempo, espaço e causalidade, compõem a condição da existência objetiva dos objetos externos. É

¹⁵ Tradução nossa. daß vom Subjekt zu reden nur in seiner Bezogenheit auf ein Objekt sinnvoll ist. Die Kritik des Materialismus — Schopenhauer nennt ihn das konsequenteste "der vom Objekt ausgehenden philosophischen Systeme" — erweist "die untrennbare gegenseitige Abhängigkeit, bei nicht aufzuhebendem Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt". Letztere sind Seiten eines in sich entzweiten Ganzen: der Welt als Vorstellung. Nun kehrt die Korrelativität von Subjekt und Objekt wieder in der von Intellekt und Materie (dem Objekt also, abzüglich subjektiver Konstituentien).

importante salientar que o próprio corpo se inclui entre eles, na forma de percepção incorporada de sua interrelação com o fenômeno finito e extenso. As formas *a priori* mencionadas estão no sujeito como condições de possibilidade de qualquer conhecimento. A percepção interna, no entanto, como imediata das disfunções do querer assim como das sensações orgânicas fundamentais, compõe o apoio físico para o entendimento, ou seja, a raiz do conhecimento do mundo como representação.

É válido mencionar que o termo conhecimento, na concepção de Schopenhauer, não deve ser utilizado ao próprio corpo do sujeito como objeto imediato, ou seja, na forma de sensações, já que elas são apenas a origem da qual o entendimento começa o processo de conhecimento, ou melhor dizendo, são o ponto de partida das intuições, e desse modo, não se trata exatamente do conhecimento. Assim, havendo conhecimento, ou seja, intuições de objetos em suas relações causais no tempo e espaço, conseqüentemente não se pode mais referir-se como objeto imediato.

Portanto, para Schopenhauer o sujeito se depara com o seu corpo como objeto entre objetos, com aqueles que preserva as mesmas e diferentes relações e referências de acordo com o princípio de razão, da qual a sua consideração constantemente se conduz de volta a partir de caminhos, hora mais curtos, hora mais longos, até o seu corpo, e desse modo, a vontade. Sendo que o princípio de razão é responsável por colocar os objetos em tal relação como corpo, dessa forma, o conhecimento que serve à Vontade por regra estará dedicado em conhecer as relações dos objetos precisamente postos pelo princípio de razão. Desse modo ele seguirá as divergentes relações dos objetos no espaço, no tempo e na causalidade. Apenas por meio dessas relações é que o objeto é de interesse para o sujeito, ou seja, possui uma relação com a sua vontade.

Por isso o conhecimento dos objetos que servem à vontade conhece, propriamente dizendo, apenas suas *relações*: conhece os objetos apenas na medida em que existem neste tempo, neste lugar, sob estas circunstâncias, a partir dessas causas, sob estes efeitos. (N, p. 43).

De acordo com Schopenhauer, o que as ciências consideram nos objetos não é nada além do que relações, ou seja, indicações do espaço, do tempo, das causalidades etc. Para o filósofo, o que distingue as ciências do conhecimento comum é somente a sua forma, isto é, a sua natureza sistemática, o que facilita

o conhecimento a partir da assimilação do particular no universal. Entretanto, o tempo é o modelo de todas as demais formas de conhecimento, sendo essencial para todos os objetos do conhecimento a serviço da Vontade, onde o conhecimento que segue o princípio de razão contempla somente relações.

Conforme o que já foi explícito, de acordo com a filosofia schopenhaueriana, o objeto só existe para um sujeito. Tal regra também se aplica nas representações abstratas, ou seja, os conceitos. É importante frisar que o entendimento de Schopenhauer por abstração e conhecimentos abstratos, nada tem a ver com a noção de abstração dos pintores do modernismo, dos quais possuem uma concepção distinta do conceito. Tema abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

Sendo assim, se a cada alteração no objeto conhecido condiz da mesma forma com uma mudança no sujeito que conhece, denominada pelo filósofo de faculdade de conhecimento, então é necessária uma nova capacidade cognitiva para os conceitos. Caso o conhecimento das formas puras da intuição, espaço e tempo, tem por faculdade a sensibilidade pura, isto é, o dos objetos, no caso do entendimento, portanto, também acontece uma determinação particular do sujeito para o conhecimento abstrato, o que Schopenhauer chama de razão. Desse modo, razão pode ser definida como a capacidade cognitiva causadora do conhecimento abstrato, assim como os conceitos e as representações abstratas¹⁶.

Considerando que todo objeto do conhecimento está perante o âmbito do princípio de razão, logo os conceitos como objetos da razão também se situam nessa condição. Segundo Souza (2015), toda representação abstrata terá de ser fatalmente definida por outra representação, recebendo assim sua significação unicamente a partir dessa relação com outra representação, no que Schopenhauer denomina de princípio da razão do conhecer.

É válido mencionar que para Schopenhauer, os conceitos não são hierarquicamente superiores em relação ao conhecimento intuitivo, já que são as

¹⁶ Schopenhauer faz do uso de uma metáfora para expressar a essência da natureza das representações abstratas, ou, nas palavras dele: Como da luz imediata do sol à luz emprestada e refletida da lua, passaremos agora da representação intuitiva, imediata, *autosn* e que se garante a si mesma, à reflexão, isto é, aos conceitos abstratos e discursivos da razão, que têm seu conteúdo apenas a partir e em referência ao conhecimento intuitivo (W I, p. 85).

representações indutivas que dispõem de evidência e clareza em si mesmas. As representações abstratas somente retratam o que já foi conhecido intuitivamente de outra maneira.

A representação abstrata está constantemente relacionada com as demais representações, já que, da mesma forma que o princípio de razão do conhecer define que a verdade de um juízo depende de uma razão suficiente, ou então, que a verdade do resultado de um silogismo é decorrente da verdade das premissas, e assim sendo, o fundamento da verdade é externo ao juízo, do mesmo modo a representação abstrata precisa estar ligada a outra, seja mais uma vez abstrata, seja intuitiva. Desse modo, a representação abstrata é um retrato de outra representação, uma cópia do que foi conhecido de outra forma.

No entanto, a relação do princípio de razão do conhecer deve ser restrita, uma vez que a verdade da conclusão necessita da verdade das premissas, das quais são dependentes de outras premissas, mas de modo algum ao infinito, tendo que finalizar a cadeia em um princípio primeiro. Do mesmo modo, conforme Souza (2015), uma representação abstrata é capaz de possuir outra da mesma natureza como fundamento de conhecimento. Porém, a relação de fundamento do conhecer necessita de uma conclusão, já que não pode ser uma regressão eterna.

Dado isso, Schopenhauer desenvolve uma noção determinante diante das classes de representações, estabelecida meramente pela forma do princípio de razão, do qual o conceito possui seu fundamento de conhecimento tanto em representações abstratas quanto em intuitivas, das quais tem seu fundamento somente em representações da mesma classe, ou seja, intuitivas.

Assim sendo, caso as representações abstratas sejam investigadas a partir do seu fundamento de conhecimento, em todos os casos se chegará a um termo final para tal regressão, considerando que uma representação intuitiva, mesmo que tenha diversas representações abstratas como intermediárias, uma vez que o princípio de razão do conhecer o norteia. Assim, para Schopenhauer, o equívoco de Kant diz respeito:

à monstruosa afirmação de que sem pensamento, portanto sem conceitos abstratos, não haveria de modo algum conhecimento de um objeto, e que a intuição, visto que não é um pensamento, também não é conhecimento algum e em geral não passa de uma mera afecção da sensibilidade, uma mera sensação! Mais ainda, que a intuição sem

conceito é totalmente vazia; conceitos sem intuição, entretanto é sempre ainda alguma coisa (p.253; V, 309). Isto é exatamente o oposto da verdade: pois os conceitos obtêm toda significação, todo conteúdo, exclusivamente a partir de suas referências às representações, das quais foram abstraídos, extraídos, isto é, formados pelo abandono de todo inessencial; Por isso, se deles é retirado o alicerce da intuição, são vazios e nulos. Intuições, ao contrário, temem si mesmas grande e imediata significação (nelas, de fato, objetiva-se a coisa em si): fazem o papel de si mesmas, expressam-se a si, não tem um conteúdo meramente emprestado, como os conceitos. (W I, p. 562)

Visto que o entendimento é a capacidade de intuição, logo, a razão condiz com os conceitos às representações abstratas. Schopenhauer ressalta que todo conhecimento a serviço da Vontade segue o princípio de razão, já que todo conhecimento que o sujeito enquanto sujeito possui, está a serviço da Vontade, pois ele pertence somente à sua objetivação em graus mais elevados.

Somente quando o conhecimento, enquanto tal, tem de se manifestar da forma impecavelmente pura, ou seja, tão somente objetivo e completamente adequado pelo que é conhecido, isto é, no caso preciso em que a Ideia deve ser aprendida, é que a vontade no sujeito necessita ser acalmada por completo. De acordo com Schopenhauer, mesmo que o conhecimento tenha nascido da Vontade e se enraizado em seu fenômeno, isto é, o corpo, ele ainda assim é incessantemente distorcido, tornando-se impuro para o corpo. O filósofo conclui que se fosse o caso de conceber a Ideia que se expressa em algum objeto, não se deve ter o menor interesse por tal coisa, visto que ela não pode ter relação alguma com a vontade no sujeito.

Assim, para Schopenhauer, a pluralidade infensa ao mundo como representação não é a objetividade adequada da Vontade, já que ela se encontra turva pelas formas que são comumente expressas pelo princípio de razão, mas que são suas condições de conhecimento. Por conta disso, o conhecimento dos objetos que servem à Vontade só pode conhecer as suas relações efetivas no âmbito da representação, ou seja, conhece os objetos apenas como coisas isoladas. Para ele, caso todas essas relações fossem eliminadas, os objetos desapareceriam para o conhecimento, já que nada mais poderia ser reconhecido neles.

Esse conhecimento é capaz de se libertar das cadeias da Vontade, já que a partir dele, o sujeito deixa de ser indivíduo, colocando de lado o conhecimento de simples relações em conformidade com o princípio de razão, deixando de

conhecer nas coisas apenas os interesses de sua Vontade, tornando-se assim *puro sujeito de conhecimento* de certa forma *destituído de Vontade*¹⁷. Assim sendo, alcança o objeto que lhe é oferecido em uma fixa contemplação, alheia aos demais objetos. Schopenhauer chama essa contemplação de *intuição estética das coisas*, em relação à qual o “onde”, o “quando” e o “porquê” não são mais considerados, mas somente o seu “o quê”, ou seja, a *Ideia*, como Schopenhauer afirma:

Quando , por assim dizer, o objeto é separado de toda relação com algo exterior a ele e o sujeito de sua relação com a Vontade, o que é conhecido não é mais a coisa particular enquanto tal, mas a IDEIA, a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade neste grau. (W I, p. 206)

Desse modo, o sujeito que concebe a partir dessa intuição já não é mais o indivíduo, já que ele se perdeu na intuição, mas sim o atemporal e o puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade e de sofrimento¹⁸. Segundo o filósofo: “O indivíduo enquanto tal conhece apenas coisas isoladas; o puro sujeito do conhecer conhece somente Ideias” (W I, p. 207), já que o indivíduo é o sujeito do conhecer em sua relação com um fenômeno estabelecido, isolado da Vontade.

Esse fenômeno isolado da Vontade está, enquanto fenômeno, submetido ao princípio de razão, já que qualquer conhecimento que se envolve com o indivíduo segue, desse modo, o princípio de razão, e para a utilidade da Vontade, outros conhecimentos não são de maior utilidade do que o conhecimento que segue tal princípio, mantendo somente relações como objeto. Para Schopenhauer, o sujeito que conhece enquanto tal, também como a coisa isolada por ele conhecida estão continuamente em algum lugar, em um momento específico, e são elos na cadeia de causa e efeito. De maneira oposta, o puro sujeito do conhecimento e a Ideia estão isolados de qualquer forma que seja do princípio de razão.

Somente no momento em que um sujeito que conhece atinge o estado de puro sujeito do conhecer, e por esse caminho um objeto considerado se converge em Ideia de sua espécie, é que *o mundo como representação* se dá por inteiro, em vista da ocorrência da *objetificação perfeita da Vontade*. A Ideia aprende em si sujeito e objeto do mesmo modo, já que somente eles compõem a sua forma, de modo que as formas

¹⁷ O que Schopenhauer denominará de *gênio*, como será visto no segundo capítulo.

¹⁸ Tal concepção é a definição da experiência estética para Schopenhauer.

subordinadas das coisas isoladas são descartadas. Assim, na Ideia, a relação entre sujeito e objeto é de perfeito equilíbrio. Portanto, o objeto não é nada além da representação do sujeito, e o sujeito, uma vez que se abandona totalmente no objeto intuído, transforma-se neste objeto mesmo. Para Schopenhauer, a consciência inteira não é nada além de sua imagem explícita, somente o *medium* para a iniciação do objeto no mundo da representação.

Schopenhauer menciona que: “as coisas particulares, em todos os tempos e espaços, são apenas as Ideias multiplicadas (turbadas na sua pura objetividade) pelo princípio de razão, forma do conhecimento dos indivíduos enquanto tais.” (W I, p. 208). Assim sendo, essa apreensão das Ideias, de acordo com a sua série, é propriamente o autoconhecimento da vontade universal. Tendo em vista que o sujeito que serve a tal contemplação como objeto, e o indivíduo que a serve na forma de sujeito são, excluindo o mundo como representação, em si mesmos a Vontade, da qual a objetividade é precisamente o mundo.

Visto que tornam uma coisa só na contemplação, confluindo na consciência da Ideia, dessa forma como presente, eles são também algo só em si mesmos: a Vontade. No momento em que a Ideia se manifesta, não há mais nela a diferenciação entre sujeito e objeto, considerando que somente quando eles se fundem completamente é que a Ideia se manifesta como a objetividade perfeitamente adequada da Vontade nesse grau.

Essa Ideia mencionada faz parte do mundo como representação. Assim, como sujeito e objeto tornam-se um só na Ideia, do mesmo modo o indivíduo que serve a tal conhecimento como sujeito, aquele que intui junto ao indivíduo que o serve como objeto, a coisa intuída, são em si um só e não são díspares como *coisa-em-si*, já que, caso o mundo como representação fosse totalmente abstraído, não sobraria nada além do mundo como Vontade. Dessa forma, para Schopenhauer, o *em-si*, que é perfeitamente objetivado na Ideia, é a Vontade, que pode ser tanto o *em-si* das coisas isoladas quanto do sujeito que conhece nelas a Ideia.

2. ESTÉTICA COMO MODO DE CONHECIMENTO DA IDEIA

O capítulo anterior tratou dos conceitos fundamentais da filosofia schopenhaueriana: a vontade e a representação, dos quais servem de alicerce para o desenvolvimento de sua metafísica do belo, assunto esse, que é discutido no presente capítulo. Como foi visto, a representação é constituída na divisão do sujeito com o objeto, e a Vontade se encontra além da esfera da representação, sendo a representação a objetividade da Vontade que possui diversos graus de objetivação chamadas por Schopenhauer de Ideias.

O conhecimento das Ideias como elementos isolados da representação é suscetível de libertar-se das cadeias da Vontade, visto que, fundando-se nesses conhecimentos o sujeito passa a ser um *puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade*, o gênio, abandonando o conhecimento de simples relações em conformidade com o princípio de razão.

É a partir da experiência estética onde o conhecimento isolado das Ideias é possível, com base na *intuição estética das coisas*, na qual só é considerada a essência do objeto pelo *puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade*. Nesse estado, o sujeito já não é mais indivíduo, estando em uma condição de *excepcionalidade* em relação ao querer-viver, e consegue, mesmo que por um breve instante, livrar-se das cadeias da vontade individual, ainda que permaneça ativo o impulso ao conhecimento, tendo acesso dessa forma às representações de modo independente do princípio de razão.

Desse modo, o gênio aprende nas coisas efetivas a sua Ideia, dado que isso só ocorre em um estado de contemplação puramente objetiva, onde somem todas as relações, especialmente as relações das coisas com a própria vontade.

Fundamentado nos diferentes graus de objetividade da Vontade nas Ideias, Schopenhauer desenvolve uma hierarquia entre as artes, partindo dos diferentes graus de perfeição na apreensão e apresentação das Ideias que as expressões artísticas determinadas podem atingir. O filósofo parte da arquitetura, que expressa as Ideias mais básicas como a das forças da natureza, até atingir a música, que, separada das demais artes, se destaca por apreender e apresentar diretamente a Vontade metafísica, sendo então uma verdadeira correlata.

2.1. A ESTÉTICA COMO ALÍVIO MOMENTÂNEO DAS CADEIAS DA VONTADE

De acordo com o que já foi desenvolvido, o sujeito não tem acesso a nenhum outro conhecimento que não seja submetido ao princípio de razão, e que, entretanto, rejeita o conhecimento das Ideias. Desse modo, quando algum indivíduo consegue se elevar do conhecimento das coisas isoladas para esse conhecimento, isso só é possível a partir de uma mudança nele precedente, refletindo a transformação da natureza inteira do objeto, que lhe é análoga, já que o sujeito não é mais sujeito conforme conhece a Ideia.

Assim, para Schopenhauer, o conhecimento é pertencente à objetivação da vontade nos seus graus mais elevados, sendo o corpo, uma expressão da vontade nesse grau de objetividade. Assim, as representações que se manifestam a partir dele também estão designadas ao encargo da vontade para o alcance dos seus objetivos.

Portanto, em seu estado natural, o conhecimento está a serviço da vontade, tal como o objeto imediato, que a partir da causalidade é o princípio de todo conhecimento, uma vez que o sujeito alcança o seu corpo como mais um objeto, do qual sustenta as diferentes e iguais relações de acordo com o princípio de razão, que o guia de volta ao seu corpo em consequência à sua vontade.

Considerando então o princípio de razão responsável por colocar os objetos em tal relação com o corpo, ou seja, com a vontade, logo, para Schopenhauer, o conhecimento que serve à vontade está continuamente aplicado em conhecer as relações dos objetos empregadas pelo mesmo princípio, e desse modo, partindo de suas variadas ocorrências no espaço, tempo e causalidade, só assim o objeto pode servir de interesse ao sujeito.

Dessa maneira, o conhecimento dos objetos que servem à vontade só pode os conhecer partindo de relações, isto é, só conhecem os objetos enquanto existem em um determinado tempo, espaço e sob determinada circunstância. Assim, por essência, o conhecimento está a serviço da vontade, sem exceções. Apesar disso, para Schopenhauer, há um modo de conhecimento capaz de considerar somente a essência do mundo, independentemente de qualquer relação, alheio às mudanças, conhecido como igual verdade por todo tempo, isto

é, as Ideias, a objetividade imediata *da coisa-em-si*. Trata-se da arte, a obra do gênio:

A arte repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que, conforme o estofo em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim, a comunicação deste conhecimento. (W I, p. 213)

A arte para Schopenhauer é capaz de retirar o objeto de sua contemplação do rumo do mundo e o extrair diante de si e do seu particular, que antes era irrelevante e se torna um representante do todo, um correspondente no espaço e no tempo do infinito. A arte se suspende nesse particular, o tempo é paralisado e as relações somem, permanecendo somente o essencial, as Ideias, são o seu objeto. Desse modo, a arte para Schopenhauer pode ser definida como “o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão” (W I, p. 213).

Schopenhauer encontra na contemplação estética uma alternativa para o sofrimento causado pelas cadeias da Vontade, o que é desenvolvido a partir do livro III do *Mundo como vontade e representação*, aparecendo novamente nos complementos e nos capítulos XIX e XXII do segundo volume de *Parerga e Paralipomena*, além de uma edição contendo as prelações lidas pelo filósofo no período em que lecionava na Universidade de Berlim, intitulada *Metafísica do belo*. Visto que as funções da representação estão sujeitas à Vontade, essa relação se opõe no caso da contemplação estética. O mundo que antes era vivido de modo sofrido e angustioso, passa a ser o objeto contemplado.

A estética trata da primeira etapa da liberação das cadeias da Vontade, uma liberação efêmera, visto que para Schopenhauer a total renúncia ao mundo ocorre somente no alcance da ética, momento em que o asceta atinge o que o filósofo denomina de *auto supressão* da Vontade, ou seja, a negação absoluta da vontade de viver. Tal questão é abordada no livro IV do *Mundo como vontade e representação*.

É importante ressaltar que a contemplação estética não é uma renúncia permanente ao mundo. Se trata de um intervalo temporário, um breve momento de suspensão onde o sujeito cognoscente puro, temporariamente livre da vontade, da dor e do tempo, tira o objeto de sua contemplação da corrente efêmera dos fenômenos.

Para Schopenhauer, somente a própria vontade pode negar a si mesma. De acordo com Fonseca (2017), não se trata de uma recusa racional ou intelectual. Na verdade, é uma auto decepção e, conseqüentemente, uma retirada de investimento emocional do objeto chamado mundo. Contudo, ao considerar que essa auto decepção pode ocorrer e não seja apenas um fenômeno, mas realmente afete a própria relação da coisa em si consigo mesma no âmbito fenomênico, pode-se confiar em reconhecê-la a partir de suas manifestações exteriores. Isso se deve ao fato de que o desejo é, em sua essência, inconsciente, um verdadeiro mestre do disfarce, conforme alertado por Schopenhauer em várias ocasiões.

Embora essa vontade se afirme de maneira contínua no conjunto da natureza, há algo que escapa do controle do sujeito, evadindo as suas deliberações conscientes e racionalizações, tanto no confronto com outras vontades igualmente determinadas em sua afirmação, quanto diante do desconhecido que é representado para si mesmo. Portanto, Fonseca argumenta que as modificações que emanam imediatamente da vontade não necessariamente se tornam conscientes; podem até mesmo surgir distorcidas ou com uma aparência completamente diferente de suas verdadeiras motivações ou direções. Isso explica, conforme esclarece o comentador, a diferença entre consciente e inconsciente, questionando a possibilidade de estabelecer a negação como algo mais do que uma afirmação disfarçada. Para Schopenhauer, não é natural que o sistema nervoso humano se volte para dentro e se auto analise, pois está voltado para o exterior e internamente busca apenas o silêncio, que é sempre suprimido pelos novos ruídos da experiência.

Desse modo, de acordo com Brum (1998), o mundo composto preso na sucessão e no espaço é visto, conforme Spinoza, como *sub aeternitatis specie*, ou seja, do ponto de vista da eternidade. Esse mundo que é admirado com desinteresse, livre da coação da Vontade, é o mundo eterno das Ideias.

Como o filósofo mesmo afirma na abertura da obra *Metafísica do belo*: “O que exporei aqui não é *estética*, mas metafísica do belo¹⁹” (V III, p. 24). Para ele, metafísica do belo significa a doutrina da representação tendo em vista que ela não segue o princípio de razão, sendo dessa maneira independente dela, isto é,

¹⁹ Tradução de Jair Barboza.

a doutrina da apreensão das Ideias, o que é o entendimento que Schopenhauer faz do belo na arte.

Schopenhauer formula o problema da metafísica do belo da seguinte maneira: “como é possível a satisfação e alegria em um objeto sem nenhuma referência dele ao nosso querer?”²⁰ (P II, p. 429). Visto que os sujeitos pensam que só são capazes de sentir alegria e satisfação a partir da sua relação com a vontade, assim, para o filósofo, a alegria sem a excitação da vontade parece ser uma contradição. No entanto, para ele é totalmente nítido que a beleza desperta satisfação e alegria no sujeito, sem qualquer relação com seus objetivos pessoais, ou seja, sem qualquer relação com a sua vontade. Dessa forma, Schopenhauer propõe a seguinte solução:

Minha solução tem sido que, na beleza, captamos sempre as formas essenciais e originais da natureza viva e inerte, ou seja, suas ideias platônicas, e que essa apreensão tem como condição o seu correlato essencial, o sujeito involuntário do conhecimento, ou seja, uma inteligência pura sem propósitos ou fins. Dessa forma, ao surgir a apreensão estética, a vontade desaparece totalmente da consciência. No entanto, ela é a única fonte de todas as nossas aflições e sofrimentos²¹. (P II, p. 429 – 430).

Assim, a arte na visão de Schopenhauer é a contemplação desinteressada em sua essência, ou seja, a contemplação das Ideias. A satisfação estética tem seu alicerce na contemplação das Ideias, que são as puras objetivações da *coisa-em-si*. Quando se encontra na contemplação estética, o sujeito passa a ser o *puro sujeito de conhecimento destituído de vontade*, e o mundo passa a se apresentar como um espelho da Vontade.

Vale ressaltar que a concepção de Ideia para Schopenhauer, é oposta de conceito, visto que este tem um papel unicamente utilitário, capaz de conhecer as relações entre os objetos, mas não os objetos em si. Os conceitos compreendem o conhecimento dos objetos partindo do tempo e do espaço e dessa forma no mundo dos fenômenos. Já a Ideia se encontra em um local

²⁰ Tradução nossa. “¿cómo es posible el agrado y la alegría en un objeto sin referencia ninguna de este a nuestro querer?”.

²¹ Tradução nossa. “Mi solución ha sido que en lo bello captamos siempre las formas esenciales y originales de la naturaleza viva e inerte, es decir, sus ideas platónicas, y que esa captación tiene como condición su correlato esencial, el sujeto involuntario del conocimiento, esto es, una inteligencia pura sin propósitos ni fines. De este modo, al aparecer la captación estética, la voluntad desaparece totalmente de la conciencia. Mas ella es la única fuente de todas nuestras aflicciones y sufrimientos”.

intermediário entre a *coisa-em-si* e o fenómeno, tratando-se de um modelo de uma representação pura e não particular do mundo.

A contemplação estética na filosofia schopenhaueriana, qualifica esse grau de consciência estética que não possui mais nenhuma relação com a consciência ordinária, sujeita às suas funções materiais e aos interesses da Vontade. Desse modo, contemplar é esquivar-se, mesmo que de forma efêmera, da submissão ao mundo da vontade.

Ligado ao *puro sujeito do conhecimento destituído de vontade*, ocorre também uma transformação do objeto de consciência. Uma vez que o sujeito deixou de se reconhecer como objeto no espaço e tempo, conforme Young (1987), conseqüentemente ele também deixa de compreender os objetos de tal modo. Assim, visto que a localização do objeto inserido no espaço e no tempo dependem da sua própria localização, o objeto deixa de ser compreendido como uma posição no mundo.

Como visto anteriormente, espaço e tempo constituem o *principium individuations*, e dessa forma o objeto da consciência estética já não é mais o sujeito, mas sim a Ideia. Assim, decorre da consciência a transformação da coisa individual em Ideia e o sujeito que percebe transforma-se em *puro sujeito do conhecimento*.

Entretanto, na execução da obra, onde se pretende comunicar e representar o que é assim conhecido, a vontade pode e deve estar novamente em ação, justamente porque há um fim, e conseqüentemente o princípio de razão volta a prevalecer de acordo com os quais os meios e fins artísticos são adequadamente arranjados. “Então, onde o pintor se ocupa da correção do desenho e do tratamento das cores, o poeta se encarrega do arranjo do plano e após a expressão e a métrica.”²² (P II, p. 433).

Esse livramento temporário das cadeias da Vontade só pode ocorrer caso não reconheça o intelecto com pensamento lógico, e sim com o âmbito de consciência no qual é formado o quadro intuitivo do mundo em geral. Schopenhauer argumenta que ao se imergir na intuição, representando um objeto, o sujeito é capaz de silenciar qualquer modo de excitação da vontade. Nas

²² Tradução nossa. “Así, donde el pintor se ocupa de la corrección del dibujo y el tratamiento de los colores, el poeta se encarga de la disposición del plan y luego de la expresión y la métrica”.

ocasiões de total contemplação, o sujeito se encontra tão saturado da imagem do objeto que a condição da vontade some, prevalece o fator da agonia que procede do sentimento de oposição entre sujeito e objeto, separados por uma distância temporal e espacial. Na contemplação estética, diferentemente de tal condição, o sujeito já não se encontra separado do seu conteúdo, e assim perde-se do seu egoísmo, visto que ele se perde do próprio sujeito que o abriga.

A pura objetividade da intuição, em virtude da qual conhecemos não mais a coisa individual propriamente dita, mas sim a Ideia de sua espécie, é condicionada pelo fato de que alguém esteja consciente não mais de si mesmo, mas apenas dos objetos intuídos, e de que a consciência individual seja deixada apenas como o sustentáculo da existência objetiva desses objetos. O que torna esta situação difícil e, portanto, rara é que nela o acidente (o intelecto), por assim dizer, subjuga e elimina a substância (a vontade), ainda que apenas por um curto período de tempo. (W II, P. 22)

No entanto, para Schopenhauer, a felicidade proporcionada pela experiência estética, assim como toda a felicidade em sua concepção filosófica, possui um aspecto negativo. Visto que a contemplação estética se constitui pela libertação das cadeias da Vontade, o significado da obra de arte sucumbe na representação do mundo, como uma fuga para o único mundo onde a realidade não alcança.

Disposta no lugar da vontade, a arte só é capaz de atingir uma felicidade que vem da ausência e da negação do sofrimento, sendo um estado efêmero de não sofrer. A felicidade extraída na contemplação estética da filosofia de Schopenhauer, consiste em um efêmero estado de não querer. É na experiência estética que o mundo como representação e o mundo como vontade se desassociam. A existência do objeto se divide da vontade no intelecto do sujeito, passando a ocupar um novo campo. O próprio sujeito também é dissolvido na representação.

Esse estado de contemplação pode suceder de qualquer objeto, desde que o seu conteúdo preencha o sujeito, retido em uma representação e sem servir de nenhum interesse da vontade. Ao sujeito que contempla, se entregando totalmente à imagem do objeto de maneira em que se isola das representações do mundo, é extraviado da sua determinação como sujeito concreto, separando-se dos elementos do mundo dos quais não se preserva relação com essa intuição efêmera. Tal caráter efêmero é o responsável por manter a intuição estética fora do tempo.

Ao contemplar o objeto como uma expressão da Ideia, que é simultaneamente a sua essência e o seu ideal, o sujeito o retira de sua individualidade, libertando-o da sua conjuntura relativa no tempo e espaço, assim como se liberta de tudo isso com a estética. Para Schopenhauer, o objeto de intuição estética é a Ideia propriamente dita, o geral que reflete no indivíduo. Ou seja, o objeto é essencialmente indiferente ao aspecto individual. Porém, esteticamente, o sujeito enxerga nas coisas individuais o seu geral. Dessa forma, o núcleo ideal, revelado a partir da contemplação estética de cada coisa, expressa-se artisticamente e transparentemente.

A beleza dos objetos de uma paisagem que agora nos arrebatava poderia desaparecer caso ficássemos em relações pessoais com eles e sempre permanecêssemos conscientes disto. Tudo é belo somente enquanto não nos diz respeito (aqui, não é caso de paixão amorosa, mas de prazer estético). A vida nunca é bonita, apenas as imagens dela o são, ou seja, no espelho transfigurador da arte ou da poesia. (W II, p. 29)

Assim sendo, na intuição estética, sujeito e objeto equiparam-se, tornando-se distintos de tudo aquilo que não é sujeito e objeto. Tal isolamento que os afasta do resto da realidade, configura a sua pura individualidade. Apesar disso, para Schopenhauer, ambos perdem a sua individualidade, visto que o ser singular imerge no ser geral, surgindo então o universal que representa diversos seres. O sujeito que intui esteticamente e o que é objeto dessa intuição, surgem em uma síntese da qual se expressa a verdade.

Desse modo, as Ideias constituem uma forma de mediação entre a vontade transcendente e o objeto empírico. Assim, segundo Schopenhauer, a obra de arte é ímpar, existe por si só, alheia aos demais entes. Aquilo que é singular e real, está igualmente constituído por tal modelo, existindo simultaneamente em pluralidade. No entanto, a imposição estética por singularidade autônoma, única com legitimidade normativa que ultrapassa o indivíduo para uma imensidão de coisas singulares, se fundamenta na concepção metafísica de estágios em que a Vontade é claramente revelada.

Dado isso, as artes tratam de um modo de conhecimento considerado o que tem de essencial e permanente no mundo, independente das relações e mudanças de estado, diferentemente das ciências, que se compõe de paralelismos com a figura do princípio de razão e estudam as conexões e relações constantes entre os fenômenos, conforme explica Junior (2018). Nesse sentido,

as expressões artísticas encarregam-se com aquilo que é igual em todo tempo e em todo lugar, com a objetividade adequada da vontade, isto é, a *coisa-em-si*, que a arte aparta e tira do âmbito mundano. É através da criação artística que o ínfimo e o particular são resgatados das constantes mudanças, transformando-se em representações da totalidade, o meio de representação dessa realidade, ou seja, as ideias.

Para Schopenhauer, a experiência estética não se dá no espaço, visto que a figura espacial diante do sujeito não é a Ideia. A Ideia é a sua expressão, a sua mais pura essência. Assim ocorre com o tempo, visto que o tempo em que a obra se sucede é ideal e perfeito, conciliado com o tempo da libertação das cadeias da Vontade em comparação com o tempo real da existência.

O tempo e o espaço vivenciados pelo sujeito se relacionam com tudo, o que os torna existências singulares, por isso limitadas. Porém, onde há a obra de arte não ocorre essa mesma limitação. O tempo e o espaço que se manifestam na obra não se limitam por demais tempos e espaços, cada qual constitui uma realidade própria.

Conforme Simmel (1991), Schopenhauer rejeita por completo toda imitação da realidade nas artes. Segundo o filósofo da Vontade, a simples imitação só entrega ao sujeito da contemplação o que ele já possuía. Desse modo, é deixado de lado a ideia de que a arte seja um reflexo do mundo. No entanto, argumenta Simmel, dessa forma não é possível uma fundamentação de autonomia da arte na concepção moderna, já que na obra do Schopenhauer ela se manifesta como submissa à Ideia.

Schopenhauer repudia a busca de uma “finalidade” na arte, porém, nos argumentos de Simmel, o filósofo atribui a ela o intuito de expressar a Ideia da qual provém sua significação. A Ideia nesse contexto é uma realidade autônoma, sendo assim expressa a partir das artes. Se então houvesse outras maneiras de expressar as Ideias, para Simmel, Schopenhauer seria forçado a considerar as artes como superficiais.

Portando, se para Schopenhauer a arte por si só é uma forma extraordinária da existência, sendo um fim em si mesma, deste modo, os elementos subordinados possuem um valor objetivo e estabelecem a unidade total da criação artística.

Se, conforme já foi visto, para Schopenhauer o fim de toda expressão artística é a comunicação da Ideias aprendidas, é precisamente feita por intermédio do artista é igualmente viável por aquele que possui menor receptividade e não pode produzir artisticamente nada. Portanto, o filósofo repudia o uso de conceitos na arte, visto que este tem um papel exclusivamente utilitário, capaz de conhecer as relações entre os objetos, mas não os objetos em si. Logo, para ele, a arte alegórica é abominável, sendo que se trata da expressão intencional de um conceito.

Schopenhauer define a alegoria como “uma obra de arte que significa algo outro que exposto nela” (W I, p. 273). Todavia, no que diz respeito à intuição, e consequentemente à Ideia, é possível se dá por inteiro, de modo impecável e imediato para si mesma, sem a necessidade da intermediação de algo externo para possuir significação. Assim, para o filósofo, tudo o que é expressado a partir de um agente externo à Ideia, dado que não consegue por si mesmo ser levado à intuição, é sem exceção um conceito.

Assim, a partir da alegoria, um conceito deve ser sempre apontado, e consequentemente, o espírito do sujeito que observa é apartado da representação intuitiva exposta e levada a uma nova representação, não intuitiva e sim abstrata, totalmente externa a obra artística, levando ao término da exposição da Ideia aprendida intuitivamente.

Para o intentado na alegoria não se exige nenhum grande acabamento da obra de arte: basta ver o que a coisa supostamente deve ser: Se isso for encontrado, o objetivo é alcançado, pois o espírito é conduzido a um a representação de tipo inteiramente diferente, a um conceito abstrato, que era o objetivo anteposto. (W I, p. 274)

No entanto, caso a alegoria disponha de algum valor artístico, para o filósofo, tal valor se encontra apartado e alheio do que é efetuado como alegoria. Uma obra alegórica serve mutuamente para duas finalidades: a expressão de um conceito e a expressão de uma Ideia. Apesar disso, apenas a Ideia é capaz de ser um fim na arte, visto que o conceito para ela é estranho.

O que o artista busca comunicar em sua obra não é somente o *em-si* da natureza, mas o seu próprio eu reduzido à sua essência. Conforme Hannan (2009), o artista não aprende através da experiência quais formas da natureza são belas, logo, o que copia em sua obra. Ao invés disso, o artista possui um conhecimento *a priori* do belo, sendo este um conhecimento *a priori* especial, ao

invés do que não se relaciona à forma do conhecimento, mas sim ao seu conteúdo.

Esse tipo de conhecimento só é possível porque o sujeito é em si mesmo Vontade. O sujeito que contempla sente que ele mesmo é o que a natureza tenta apresentar em todas as suas formas. Para Schopenhauer, o artista eleva esse sentimento ao máximo. Essa compreensão *a priori* que o artista tem do belo, e o seu reconhecimento *a posteriori* pelo conhecedor, consistem no fato de que o artista e o conhecedor são eles mesmos a Vontade que se objetifica. Ambos são capazes de intuir as Ideias, visto que elas são os níveis mais altos dessa objetificação. "A arte é, então, uma espécie de metafísica inarticulada; mostra o que diz a verdadeira filosofia"²³ (HANNAN, 2009, p. 103).

Assim, compreende-se que para Schopenhauer a Ideia não é bela por si mesma. A beleza está no que a Ideia traz à luz para o sujeito que a contempla. Desse modo, não existe o "feio" na obra de arte, sendo para Schopenhauer antiartístico apenas o que não expressa a Ideia de forma clara. Os objetos por si mesmos são belos da mesma forma, considerando que são igualmente exemplos de uma Ideia. A existência mesma não é capaz de criar o feio, sendo feio o objeto sensível em que a Ideia é ausente, ou seja, onde a estrutura dificulta ao sujeito que contempla a observação; de sua Ideia existente.

2.2. O GÊNIO

De acordo com Schopenhauer, há a possibilidade da passagem do conhecimento comum, que só é capaz de compreender as coisas isoladas para o conhecimento da Ideia. Dessa forma, o conhecimento torna-se livre das cadeias da Vontade, e assim sendo, o sujeito desse conhecimento deixa de ser um mero indivíduo. Ele deixa de conhecer somente relações de acordo com o princípio de razão, abstendo-se assim de conhecer apenas os motivos da sua vontade, tornando-se *puro sujeito destituído de Vontade*, o que é pelo filósofo denominado de *gênio*.

²³Tradução nossa. "Art is, then, a sort of inarticulate metaphysics; it shows what the true philosophy says".

O gênio é capaz de conceber em uma contemplação fixa o objeto que está em sua disposição, sendo externo à conexão com os demais objetos, meditando nessa contemplação e se absorvendo nela. Schopenhauer denomina esse estado de intuição estética das coisas.

As Ideias só são aprendidas a partir da pura contemplação que se dissolve no objeto. Somente o gênio é capaz disso, originando assim legítimas obras de arte. Considerando que para Schopenhauer toda contemplação requer a completa disposição objetiva, ou seja, o total esquecimento do indivíduo e das suas relações. Assim, a genialidade refere-se à objetividade mais perfeita, a orientação objetiva do espírito em contraposição à subjetiva, que está de acordo com o próprio sujeito, isto é, com a Vontade.

Conforme exposto no primeiro capítulo, o conhecimento emerge das raízes do fenômeno da Vontade, logo, ele está contaminado por ela. É dessa forma que se pode compreender o ser íntimo puramente objetivo das coisas, isto é, Ideias, que aparecem nos objetos somente enquanto o sujeito lança um olhar desinteressado por eles, e assim, sem relação com a sua vontade. Portanto, as Ideias das coisas atraem os sujeitos com maior facilidade a partir da obra de arte, do que somente na realidade, já que a expressão artística é observada além de qualquer possibilidade de relação com a vontade.

Ao abordar o conhecimento intuitivo no primeiro capítulo do *Mundo como Vontade e Representação*, explícito anteriormente, Schopenhauer menciona à representação a qual não se refere a nenhum objeto externo a ela, isto é, ela é o próprio objeto como estrutura do conhecimento a partir da lei da causalidade.

Já no terceiro livro, ao estabelecer a Ideia como objetivação da vontade, Schopenhauer sugere, por meio da noção de Ideia, um conhecimento universal como espelho da Vontade, ao invés de um universal lógico alcançado a partir da abstração das características comuns a diversos objetos. Desse modo, a Ideia, na forma de *universalia ante rem*, isto é, como primeira objetivação da Vontade, refere-se a uma condição de determinação, afastada do tempo, espaço e da causalidade. Conforme indaga Cacciola (2012), tal condição de universalidade caracteriza o âmbito dos diferentes modelos, seja dos seres da natureza como espécie, seja do sujeito como caráter inteligível, seja da obra do gênio, como belo universal.

Portanto, tal verdade não se exprime a partir da adequação a algo preexistente, inclusive porque um referente precedente é impossível de ser encontrado, porém refere-se a um modo de expressão possível. Por conta disso, quando se refere a fantasia, Schopenhauer menciona que:

A fantasia conseguintemente, amplia o círculo de visão do gênio para além dos objetos que se oferecem na efetividade à sua pessoa, em termos tanto de qualidade quanto de quantidade. Eis por que a força incomum da fantasia é companheira, sim, condição da genialidade. (W I. p. 215)

Dessa forma, um elemento de suma importância, não só para o gênio, mas também para o filósofo, é a fantasia. Para Schopenhauer, o homem genial concebe os objetos como Ideias, que são as formas fundamentais e perpétuas do mundo. Contudo, o conhecimento da Ideia é por essência intuitivo, ao invés de ser abstrato. Portanto, Diferentemente do entendimento, que fornece as intuições empíricas, caso a fantasia não amplifique seu âmbito, expandindo-o para além da realidade e da sua experiência subjetiva, o conhecimento do gênio estaria restrito às Ideias dos objetos de fato vigentes à sua individualidade, e assim seria dependente da construção das condições que tais objetos são conduzidos.

Para Schopenhauer, o sujeito munido com a fantasia possui a capacidade de convocar espíritos dos quais lhe expõe na ocasião adequada as verdades que a pura realidade das coisas revela apenas parcialmente, e em ocasiões inadequadas. Entretanto, o sujeito sem imaginação não reconhece outra intuição que não seja a intuição efetiva dos sentidos, e desse modo, tal sujeito recorre aos conceitos e abstrações, que são apenas o aparente do conhecimento, e não a sua raiz.

Assim, por mais que a intuição seja o modo de conhecimento peculiar e essencial do gênio, as coisas particulares não são estabelecidas por qualquer recurso em relação ao seu objeto em si, mas sim em relação a apreensão das Ideias que nelas são expressas. Portanto, a característica do gênio é fundamentalmente ver o universal no particular, enquanto os demais sujeitos somente são capazes de reconhecer especificamente as coisas particulares, visto que o efetivo só lhe desperta interesse na medida em que se refere à sua vontade. Diante disso, o verdadeiro objeto do gênio é somente o essencial da natureza das coisas em geral, ou seja, o universal em si, a totalidade.

Nesse sentido, quando se indaga pelo que está além dos objetos que se apresentam na realidade, o que se sabe, conforme Cacciola (2012), é que não é possível encontrar nada além de representação, que não indica para alguma coisa suprassensível, mas sim para o possível integrado na Ideia, tal como o que é universal *ante rem*. O gênio não se trata de um *Demiurgo*, uma divindade ordenadora da matéria disforme em um mundo de ordem e beleza, mas sim o intérprete da Vontade, que a transmite a partir do trabalho artístico. Portanto, conforme argumenta Cacciola, não é possível interpretar a estética de Schopenhauer mantendo o caráter imanente dado pelo filósofo, como uma “metafísica entusiasta”, que é excedida quando procura uma realidade exterior, o que seria “a sua verdade”, fora do mundo e da vontade nele expressa.

Para Schopenhauer, o sentimento estético carrega a imagem do próprio mundo, onde o sujeito se percebe e se consolida com o objeto na contemplação da Ideia, eliminando assim a simples representação e suas extremidades, isto é, sujeito e objeto.

No entanto, Schopenhauer afirma que: “a apreensão das Ideias da *realidade* pressupõe, em certa medida, uma abstração de nossa própria vontade, uma exaltação acima de seus interesses, o que exige uma elasticidade especial por parte do intelecto” (W II, p. 23). Para ele, somente o gênio possui essa propriedade em grande medida.

O gênio, para Schopenhauer, compõe-se na existência de um maior parâmetro da autoridade do conhecimento do que o exigido no emprego de uma vontade individual. Tal excedente torna-se livre, e assim compreende o mundo ao seu redor desprovido de alusões à vontade. Portanto, em tal perspectiva, a obra de arte torna a apreensão das Ideias mais acessível, constituindo assim o prazer estético, não somente pela maior clareza das coisas apresentada pela arte, visto que ela descarta o dispensável e destaca o essencial do mundo, mas também pelo silêncio absoluto da vontade que ela atinge, necessário para a apreensão puramente objetiva da natureza das coisas.

Esse silêncio em questão só é alcançado tendo em vista que o objeto intuído em si mesmo se encontra em um lugar totalmente deslocado das coisas capacitadas para gerar alusão à vontade, onde nada é efetivo, exceto a simples imagem.

Schopenhauer distingue o gênio do sujeito comum, já que esse é incapaz de se estabelecer em uma consideração completamente desinteressada, a qual concebe a contemplação, já que o sujeito comum só consegue conduzir sua atenção nos objetos enquanto estes possuem alguma relação com a sua vontade, mesmo que de modo indireto. Assim, o sujeito não se mantém muito tempo na intuição estética, e sucessivamente não envolve minuciosamente a sua visão no objeto.

Ao invés disso, o sujeito comum busca os conceitos nos quais possa submetê-los ao princípio de razão, assim “como o preguiçoso busca uma cadeira” (W I, p, 216), conforme o exemplo dado por Schopenhauer, para logo em seguida desinteressar-se pelo assunto. Em oposição ao sujeito comum, o gênio desvia-se momentaneamente da vontade, mantendo-se na consideração da vida mesma em tudo que se depara e se entrega ao aprendizado da Ideia, e não as relações com os objetos.

Para o homem comum, a faculdade de conhecimento é a lanterna com a qual ilumina o seu caminho, para o homem genial é o sol com o qual revela o mundo. Essa maneira é tão diferente de ver a vida logo se torna evidente na expressão de ambos. O olhar do homem no qual vive e a tua o gênio o distingue facilmente, visto que, ao mesmo tempo vivaz e firme, porta o caráter da intuição, da contemplação; vemos isso nos retratos pictóricos das poucas cabeças geniais que a natureza criou aqui e ali entre incontáveis milhões de homens. (W I, p. 217)

Apesar desta distinção entre o sujeito comum e o gênio, para Schopenhauer, a capacidade de não conhecer os objetos isolados, mas as Ideias, independentemente do princípio de razão, deve ser encontrada em todos os sujeitos, porém na maioria em um grau menor, de modos divergentes. Caso contrário, o sujeito comum não seria capaz de apreciar uma obra de arte, tal como é incapaz de produzi-la.

Portanto, Schopenhauer admite a capacidade de todos os sujeitos de conceber a Ideia nas coisas, e assim, temporariamente livra-se de sua personalidade, já que sem essa faculdade a satisfação estética não seria possível. O gênio para Schopenhauer apenas dispõe de um grau mais elevado, além de uma maior extensão desse modo de conhecimento, o que lhe concede a maior preservação da clareza do conhecimento das Ideias, fundamental para repeti-lo em uma obra intencional. Essa repetição é o que Schopenhauer entende como arte.

Desse modo, na filosofia de Schopenhauer, é a partir da obra de arte que o gênio comunica aos demais sujeitos a Ideia por ele aprendida, e que assim se mantém imutável. Em vista disso, a satisfação estética é por essência única, seja a sua causa a obra de arte seja causada de imediato a partir da intuição da natureza e da vida. A obra de arte aqui se apresenta como um mero meio de proporcionar o conhecimento da Ideia.

O artista nos permite olhar para o mundo mediante os seus olhos. Que ele possua tais olhos a desvelar-lhe o essencial das coisas, independentemente de suas relações, eis aí precisamente o dom do gênio, o que lhe é inato. 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. (W I, p. 225)

Para Schopenhauer a genialidade não se trata de um simples talento. Talento, para ele, ao invés do conhecimento intuitivo, é uma aptidão a ser descoberta na maior flexibilidade e perspicácia. O sujeito talentoso é capaz de pensar com maior velocidade e precisão em relação aos demais sujeitos. Em contrapartida, o gênio observa um mundo diferente do qual é percebido pelos sujeitos comuns “apenas por olhar mais profundamente aquilo que está diante dos outros também, já que se apresenta em sua cabeça de forma mais objetiva, conseqüentemente mais pura e distinta” (W II, p. 31).

Onde há o gênio, há também o que Schopenhauer denomina de faculdades anímicas superiores. Para o filósofo, para que a existência do sujeito genial seja possível, a perfeição superior de toda faculdade de representação e como também a sua organização, é necessário percorrer pelo conhecer intuitivo imediato, para que então seja realizado. Frequentemente, esse conhecimento simplesmente se desdobra às faculdades anímicas superiores, e desse modo, dando origem ao mero espírito e ao talento.

Há, porém, uma certa negatividade, segundo Schopenhauer, na genialidade, já que, habitualmente, o seu intelecto expõe todas as imperfeições que estão geralmente designadas a se manifestar no caso das ferramentas que são utilizadas para um objetivo distinto pelos quais foram concebidos.

Em suma, a essência do gênio se encontra na grande pureza das representações intuitivas, isto é, da compreensão imediata do mundo, já que somente nesses e apenas pela intuição é que as Ideias, o objeto de toda produção artística, são aprendidas. Assim o sujeito genial, contanto que não se encontre

indisposto, também enxergará as adjacências do mundo e a natureza o será diferente do sujeito comum. O mundo visto pelo gênio é mais belo e transparente, visto que nele a representação não é distorcida pela vontade.

2.3. O BELO E O SUBLIME

Portanto, se a alegria da satisfação estética parte do mero conhecimento intuitivo enquanto tal, oposto a Vontade, assim é necessário o esclarecimento da disposição denominada por Schopenhauer de sentimento do *sublime*. O sujeito se posiciona mais facilmente no estado de puro conhecer quando os próprios objetos se encontram nesse estado, ou seja, por meio de sua figura vasta e simultaneamente distinta e determinada, tornando-se assim representantes das suas Ideias, no que para o filósofo consiste a beleza em sentido objetivo.

De acordo com Schopenhauer, essa qualidade se encontra acima de tudo na natureza, e é capaz de gerar, inclusive no mais insensível dos sujeitos, pelo menos uma breve satisfação estética. Na medida em que esse *vir-ao-encontro* da natureza e a importância e a separação das suas formas com base no que se comunica as Ideias nelas individualizadas for o que coloca o sujeito no estado contemplativo, precisamente nessa direção tornando-o em *puro sujeito do conhecimento destituído de vontade*, então é meramente o belo que atua sobre o sujeito, despertando nele o sentimento de beleza.

Conforme Jacquette (1996), Schopenhauer retorna a *Análise do Belo* e a *Análise do Sublime* na *Crítica do Juízo* de Kant, propondo uma nova concepção em sua metafísica do belo. Assim, o belo e o sublime são diferenciados de formas não kantianas pelo filósofo como implicação da beleza essencial da Ideia; e a atitude da vontade em relação a si mesma como ideia e em relação ao mundo como Vontade na estética do sublime.

A clareza da expressão das Ideias é o objetivo estético e o fundamento para o julgamento da beleza. Portanto, Schopenhauer responde a dúvida que havia abalado Sócrates no diálogo *Parmênides*, escrito por Platão, sobre a existência ou não existência das formas ou Ideias de coisas feias e repugnantes, como por exemplo a lama e a sujeira. Schopenhauer descarta essa noção baseando-se na sua compreensão do que é implicado pelo conceito de uma Ideia platônica e de beleza, afirmando ainda que se existem essas Ideias, elas são

fundamentalmente belas como formas naturais e parecem repugnantes somente na relação não estética à vontade.

Apesar disso, pode acontecer que, justamente os objetos que convocam o sujeito com as suas figuras significativas para a sua pura contemplação, dispõem uma *relação hostil* com a Vontade humana na maior parte dos casos, assim como ela se mostra em sua objetividade, isto é, o corpo humano.

Isso ocorre de duas maneiras. Na primeira, eles são capazes de divergirem na medida em que a exibição de um poder que suprima qualquer resistência, logo, um poder ameaçador, assim denominado por Schopenhauer de sublime *dinâmico*, baseando-se na expressão kantiana. Na segunda maneira, a grandeza dos objetos é incomensurável e perante eles o corpo do sujeito é reduzido a nada, havendo dessa forma o sublime *matemático*.

Segundo Jacquette (1996), o que mais impressiona o filósofo é o sublime dinâmico, ao invés do sublime matemático. A teoria do sublime em relação à vontade é também, como efeito, um tanto divergente em Schopenhauer do que em Kant. Para Kant, o sublime matemático por exemplo, sugere à imaginação o conceito de infinito, o que por sua vez leva, a partir de sutis reflexões contemplativas, ao conceito de Deus, conforme ele mesmo afirma:

Quando, portanto, denomina-se sublime a visão do céu estrelado, não se deve fundar esse julgamento nos conceitos de mundos habitados por seres racionais ou dos pontos iluminados que vemos enchendo o espaço sobre nós como os seus sóis, movendo-se em órbitas estabelecidas para eles em conformidade com fins; deve-se apenas considerá-lo como o vemos, como uma grande abóbada que a tudo engloba; e é somente nessa representação que devemos situar a sublimidade que um juízo estético puro atribui a esse objeto. Do mesmo modo, não devemos considerar a visão do oceano tal como o pensamos, enriquecendo-o com todos os tipos de conhecimentos (que, em todo caso, não estão contidos na intuição imediata) – algo como um extenso reino de criaturas aquáticas, um rico reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício da terra, ou ainda um elemento que, embora separe as partes do mundo umas das outras, torna possível a maior comunidade entre elas - , pois tudo isso são meros juízos teleológicos; deve-se antes considerá-la, como o fazem os poetas, segundo aquilo que nos mostram os nossos olhos - se observado o oceano em repouso, por exemplo , como um claro espelho d'água, limitado apenas pelo céu, ou então, quando agitado, como um abismo que ameaça engolir a tudo - e, ainda assim, julgá-la sublime. (KANT, 2018 p.167).

Tendo em vista que Schopenhauer era ateu, ele observou que, mesmo que adote a diferenciação de Kant entre o sublime dinâmico e o sublime matemático, sua teoria do sublime, em referência às lutas e sofrimentos da vontade, é diferente

da concepção de Kant. Schopenhauer promove o sublime dinâmico acima do sublime matemático. Nos encontros com as forças selvagens da natureza, a vontade individual enfrenta as suas limitações e experimenta a energia crua do mundo como Vontade. Nesse momento, ela se orgulha da superioridade da sua percepção e conhecimento em relação ao mundo como aparência, imersa na solidão do precipício.

Segundo Schopenhauer, se perante os objetos o sujeito que observa guia sua atenção para essa relação hostil e negativa contra a sua vontade, então ele enxerga nelas somente coisas hostis, sentindo-se assim ameaçado e angustiado. Em oposição, caso ele note e reconheça neles algo ameaçador e pujante, mas perca-os de vista ou desvia-se internacionalmente e conscientemente, enquanto separa abruptamente o conhecimento deles da sua vontade e das relações, os deixa trocar por si mesmos, então estará dado somente ao puro conhecimento, contemplando tais objetos temerários para a vontade.

Do mesmo jeito, ele aprende somente a Ideia do objeto, alheio às relações. Portanto, quem o observa será elevado sobre si mesmo, sobre o seu querer e qualquer querer, e desta disposição, resulta no sentimento do sublime. Quem o observa entra nesse estado de elevação sobre si mesmo, e conseqüentemente o objeto que causa esse também se denomina sublime.

Portanto, o que distingue o sentimento do belo do sublime para Schopenhauer é que no belo o conhecimento puro vence o predomínio sem resistência, visto que a beleza do objeto, ou seja, sua característica que torna o conhecimento da Ideia mais fácil, tira a vontade e o conhecimento das relações ao seu cargo da consciência sem resistência, e desse modo, imperceptivelmente, sobrando ali somente o puro sujeito de conhecimento, ausente de lembranças da vontade.

Já o sublime, em oposição, tal estado do conhecimento puro é atingido via um desprender-se consciente e violento das relações conhecidas como desvantajosas do objeto com a vontade, por meio de um livre elevar-se junto à consciência sobre a vontade e o conhecimento que com ela se relaciona. Essa elevação necessita não somente ser conquistada a partir da consciência, mas também com ela mantida. Dessa forma ela é continuamente acompanhada de uma lembrança da vontade, mas não a de um querer particular, tal como temor e

desejo, mas do querer humano em geral, visto que esse é expresso universalmente na sua objetividade, isto é, o corpo humano.

Fundamentando-se nesses conceitos, Barboza (2001) afirma que para Schopenhauer, as belas-artes são por essência representativas, visto que toda Ideia é o belo em si, objeto da arte, e dessa forma a negação do querer não acontece somente a partir da beleza da natureza, mas também da arte que a reproduziu. “Algo a distanciá-lo de alguns contemporâneos (estamos pensando no abstracionismo e na pintura monocromática), para os quais a forma pode ser conteúdo”(BARBOZA, 2001, p. 78). O comentador sustenta a sua argumentação a partir das críticas realizadas por Schopenhauer à arte chinesa na seguinte passagem:

“Este mundo, naturalmente, contém os mesmos objetos que o outro, mas está para o mundo do gênio assim como a pintura chinesa, sem sombra ou perspectiva, está para uma exuberante pintura a óleo. O material é o mesmo em todas as cabeças, mas a diferença reside na perfeição da forma que ele assume em cada uma delas, e essa diferença é explicada, em última análise, pelos variados graus de inteligência. (W II, p. 134 - 135)

Segundo Barboza, Schopenhauer era excessivamente classicista para concordar com as audácias da arte contemporânea, e cita uma passagem do segundo tomo em que Schopenhauer diz: “pois as obras dos antigos são a estrela do norte para qualquer esforço artístico ou literário. Se essa estrela desaparecer do seu horizonte, vocês estarão perdidos. (W II, p. 200).

Tal posição pode e será questionada no próximo capítulo, visto que os argumentos se sustentam em parte por uma concepção classicista do filósofo, o que não necessariamente implicaria em uma negação da arte moderna, que parte em um comentário dedicado especificamente à arte chinesa, que em uma concepção Schopenhaueriana, busca uma representação das Ideias da natureza, distintivamente das pinturas a óleo, não reproduzem com exatidão a sua beleza. A arte abstrata, diferentemente da arte chinesa questionada pelo filósofo, não busca uma representação do mundo, ao contrário, busca uma *não representação*, expressando-se somente pela cor e forma. O problema questionado na presente pesquisa, elucidado no decorrer do último capítulo, é justamente se tal arte *não representativa* trata-se ou não de uma representação da Ideia em si, ao invés de uma objetivação da Ideia na Vontade.

2.4. HIERARQUIA DAS ARTES

Conforme o que já foi explícito na primeira sessão, o que Schopenhauer propõe não é propriamente uma estética, e sim uma metafísica do belo. Portanto, ao hierarquizar as artes, o filósofo não faz um juízo de valor das melhores ou piores artes, mas sim das quais proporcionam a maior clareza na expressão das Ideias do mundo, visto que é a partir da contemplação estética que *o puro sujeito do conhecimento* entra em um estado de não querer, e portanto, livre de sua vontade, passa a conhecer o mundo não mais a partir das relações com a vontade, mas a partir das Ideias. A arte assim facilita o conhecimento das Ideias, e o artista, por sua vez, traduz esse conhecimento para o sujeito comum.

Partindo dos conhecimentos da Ideia é que Schopenhauer propõe a hierarquização das obras de arte, fundamentando-se no grau de objetivação da Ideia na Vontade, começando pelas expressões artísticas que expõe a Vontade objetivada em menor teor, até atingir a música, separada pelo filósofo das demais artes, pois para ele não se trata da objetivação da Ideia na Vontade, mas sim da intuição da Vontade mesma, visto que ela não se expressa como uma cópia da realidade.

Tal explanação é necessária para compreender o papel da pintura na metafísica do belo proposta pelo filósofo, e assim, no terceiro capítulo deste trabalho, avaliar qual o papel que a arte abstrata, isto é, uma pintura *não representativa*, teria em sua obra, e assim, alcançar o problema da presente pesquisa.

Fonseca (2016), destaca que a hierarquia das artes proposta por Schopenhauer pode parecer, aos olhos dos contemporâneos, excessivamente rígida e restritiva em termos de expressão artística, dado que não se trata de uma estética, mas sim de uma metafísica do belo. O filósofo equipara essa relação à existente entre a estética e a metafísica do belo, definindo a estética como aquilo que orienta na busca do efeito artístico desejado, enquanto a metafísica do belo investiga a essência intrínseca do belo. Essa investigação abrange tanto a perspectiva do sujeito contemplativo quanto a do objeto artístico que é objeto da contemplação.

O foco da filosofia de Schopenhauer, como destaca Fonseca, reside na análise dos efeitos psicológicos provocados pelo belo, e não é especialmente adequado para examinar, como em Hegel, a progressão histórica das poéticas associadas aos diferentes momentos da arte em sua relação com o mundo efetivo que se desenvolve como cultura ao longo do tempo. Schopenhauer também não se afasta da apreciação

da arte com base no conceito de belo, embora essa noção possa ser empregada dessa maneira. Parece que o filósofo concentra a sua análise no que é perene na arte, enquanto Hegel, em contrapartida, valoriza o aspecto transitório presente nos diferentes momentos da História da Arte.

Schopenhauer se distancia do efêmero, e com isso parece se desvincular do mundo concreto em que está inserido. No entanto, é possível encontrar, tanto em sua obra filosófica como, talvez até mesmo contra a vontade do autor e de suas obras, elementos que antecipam o mundo moderno e contemporâneo. Esse mundo faz sua entrada triunfal com a implosão das formas estéticas tradicionais, um movimento já anunciado no período romântico, ao qual Schopenhauer ainda resiste, mantendo-se como um apreciador da estética clássica.

Na próxima sessão é dado maior ênfase nas atribuições da pintura e da música na hierarquia das artes. Na pintura, como já foi abordado, trata-se do problema de pesquisa presente também na música, visto que, para Schopenhauer, por não reproduzir as Ideias do mundo, é capaz de intuir a Vontade mesma. Faculdade essa que, conforme aqui questionada, pode ou não ser atingida pela arte abstrata expressando-se pela cor e pela forma e não pela representação da realidade aparente. Assim, compreender a concepção da música por Schopenhauer é relevante para compreender o efeito que uma obra que não represente as Ideias do mundo causa em sua filosofia.

Schopenhauer parte da arquitetura na hierarquia das artes situando-a na posição mais baixa, ocupando-se das Ideias do mundo mineral. Considerando que para ele, a matéria nela mesma não é capaz de ser a exposição de uma Ideia, já que ela é inteiramente causalidade, o seu ser é puramente fazer-efeito. Porém, a causalidade é figuração do princípio de razão, e assim, o conhecimento da Ideia descarta o conteúdo desse princípio. Do mesmo modo, a matéria é a base comum de quaisquer manifestações isoladas da Ideia, e portanto, se apresenta como um elo entre Ideia e aparência.

Entretanto, conforme argumenta Schopenhauer, há a possibilidade de intuir as Ideias das características mais gerais da matéria que apontam um grau menor de objetividade da Vontade, isto é, o tom baixo da natureza, contendo ali a luz. Desse modo, precisamente a arquitetura é capaz de traduzir em imagens tais características gerais da pedra, priorizando a exposição da luta entre gravidade e resistência, aceitável na forma de signo da desavença inerente da Vontade com ela mesma, da

mesma forma refletida na luta dos sujeitos para exporem as suas Ideias, assim também como as próprias espécies, tudo espelhando a auto discórdia da Vontade.

Para o filósofo, a beleza de um edifício encontra-se na finalidade aparente das suas partes, e não para fins humanos exteriores e arbitrários, mas continuamente para a estabilidade do todo, dado que a posição de cada uma das partes sustenta o máximo que pode, “em vista do qual a posição, a grandeza e a forma têm de ter uma relação tão necessária que, caso fosse possível remover uma única parte, o todo desmoronaria” (W II, p. 248). Dessa forma, desenvolve-se uma dinâmica de adversários, uma luta entre gravidade e rigidez, forças estas que compõem a vida, manifestando nitidamente os graus mais íntimos da objetividade da Vontade.

Portanto, caso a arquitetura seja vista somente como uma bela arte, sem as suas determinações para fins utilitários dos quais ela atende a vontade e não ao puro conhecimento, para Schopenhauer, já não seria mais arte. Desse modo, não seria possível conceder outra finalidade além do fim de ocasionar para a mais clara intuição algumas das Ideias que são os graus mais baixos da objetividade da Vontade, sendo elas a gravidade, a coesão e a rigidez, ou seja, as qualidades gerais dos minérios.

2.4.1. ARTES VISUAIS

Levando em consideração a natureza intelectual da intuição, para Schopenhauer, a percepção de objetos belos, como uma paisagem encantadora, é igualmente um processo que ocorre no cérebro. Assim, a sua qualidade e a sua perfeição não são determinadas apenas pelo objeto em si, mas também pela estrutura cerebral, incluindo a sua forma e o seu tamanho, a finura da sua textura e o grau de estimulação proporcionado pela atividade das artérias cerebrais.

Por conseguinte, a pintura da mesma paisagem aparecerá de modo diferente em cérebros distintos, ainda que os olhos sejam igualmente perfeitos, do mesmo modo como são diferentes a primeira e a última prova de uma gravura da qual se tiram numerosos exemplares. vem daqui a grande diversidade de aptidões para apreciar a beleza natural e para reproduzi-la, isto é, para reproduzir o mesmo fenômeno cerebral por meio de um inteiramente diferente tipo de causa, nomeadamente as manchas coloridas numa tela. (WII, p. 72)

O que, para Schopenhauer, coloca uma expressão artística em uma posição mais elevada em relação às outras, são as ideias nela expostas, e não o seu material. Portanto, o filósofo abre a possibilidade de uma hierarquia interna em uma mesma expressão artística, como por exemplo, uma escultura humana para ele está em uma

posição mais elevada do que a estátua de um animal, visto que este exhibe uma superioridade das Ideias que provém dos atos originais da Vontade.

Sabemos que todas as artes têm somente um objetivo, a exposição das Ideias: sua diferença mais essencial reside meramente no grau de objetivação da Vontade – a Ideia - será exposta, com o que também se determina o material da exposição: *nesse sentido, mesmo artes muito distantes umas das outras deixam-se, no entanto, elucidar reciprocamente por comparação.* (W I, p. 291 - 292, sublinho nosso)

Portando, é sempre o material que é submetido à Ideia, e nunca ao contrário. Sendo assim, para Schopenhauer, a jardinagem encontra-se em uma posição mais elevada em relação à arquitetura, visto que, para ele as Ideias do reino vegetal são superiores às do reino mineral. Tal como a jardinagem, encontra-se nesse patamar a pintura paisagística. Nela habita a completa natureza destituída de conhecimento, isto é, rochedos e construções. Para o filósofo, arquiteturas pintadas, ruínas, igrejas e etc., exercem um intermédio entre a natureza morta e a pintura de paisagem.

Assim, nessas exposições a face subjetiva da fruição estética é hegemônica, ou melhor dizendo, a alegria do sujeito que a contempla não reside de imediato, nem em especial na apreensão das Ideias expostas, mas sim no correlato subjetivo de tal compreensão no estado de puro conhecer, já que, para Schopenhauer, o pintor permite que o sujeito que aprecie a sua obra veja a partir de seus olhos, tornando o observador um participante da sua apreensão puramente objetiva. Devido a isso, ao admirar uma pintura, o sujeito obtém uma sensação comum e simultânea à um sentimento refletido no silêncio da vontade; o mesmo que o pintor possuía na ocasião em que submergiu completamente ao conhecimento nos objetos sem vida e foi capaz de os conceber com esse grau de objetividade da vontade.

Pois, quando o pintor nos deixa ver as coisas através de seus olhos, alcançamos aí ao mesmo tempo um a simpatia e o sentimento posterior de profunda tranquilidade espiritual e de completo silêncio da Vontade, necessários para imergir tão profundamente o conhecimento naqueles objetos inanimados e, assim, apreendê-los com um tal afeto, isto é, com um tal grau de objetividade. (W I, p. 253)

Portanto, apoiando-se nesses conceitos, acima das pinturas paisagísticas, encontram-se as pinturas e esculturas do reino animal. Em tais obras, o lado objetivo da satisfação estética atinge certo predomínio decisivo sobre o lado subjetivo. A calma do sujeito que conhece tais Ideias e que foi capaz de silenciar a sua própria vontade,

é a mesma de cada consideração estética. No entanto, o seu efeito não é sentido, visto que ocupa no sujeito a inquietação e a eloquência da vontade exposta.

Schopenhauer refere-se ao mesmo querer que compõe o ser do homem, que no caso das pinturas e esculturas de animais, se manifesta diante dos olhos do sujeito em figuras que a sua manifestação não é dominada nem silenciada pela clareza da consciência como no caso humano. Exprime-se em traços de maior intensidade, com maior clareza que alcança o grotesco e o monstruoso, ocorrendo totalmente alheio de qualquer dissimulação, de modo ingênuo, franco e claro. É exatamente aí que reside o interesse do homem pelos animais.

A noção de espécies já se apresenta no mundo vegetal, porém, segundo o filósofo, somente nas formas, “já no que se refere aos animais o característico é muito mais significativo e exprime-se não somente em figuras, em ações, posições, gestos, embora sempre apenas como caráter da espécie, não do indivíduo” (W I, p. 254). Tal conhecimento das Ideias de graus superiores, entregue ao sujeito na pintura a partir de intermediação alheia, é também obtível de imediato pela intuição puramente contemplativa da observação do reino vegetal e animal; porém nos animais, em um estado mais livre e espontâneo.

Por fim, é na pintura e na escultura história²⁴ onde a Vontade alcança o maior grau da sua objetividade, expondo-se imediatamente para a intuição. Em tais obras, a face objetiva da alegria no belo é completamente predominante e a face subjetiva entra no plano de fundo. Além disso, é possível notar que no caso das pinturas de animais, inferiores, o característico é um só com o belo, isto é, a obra que representa o animal mais característico é em todo caso o mais belo. Para Schopenhauer, isso se dá porque que os animais só possuem o caráter da espécie, e não o caráter individual.

No entanto, no caso das exposições dos seres humanos, o caráter da espécie individual é dividido. O primeiro é denominado, pelo filósofo, de beleza, no sentido objetivo, e o outro, é mantido o nome de *caráter*. Dessa forma, para Schopenhauer,

²⁴ No original *Historienmalerei*, que pode ser traduzido como pintura de gênero. Nesse sentido Schopenhauer engloba não apenas temas de relevância histórica, mas também diversas ações cotidianas, onde a pintura neerlandesa se destaca especialmente. Portanto, tal expressão não se refere a noções de períodos históricos, ao menos não exclusivamente, e sim pinturas de retratos, as quais afirmam o caráter inteligível do indivíduo, por mais que o mesmo não apresente relevância histórica.

surge uma nova dificuldade, que é a de expor simultaneamente e perfeitamente ambos os caracteres em um único indivíduo.

Por conseguinte, a beleza humana, para Schopenhauer, denota “a objetivação mais perfeita da vontade no grau mais elevado de sua cognoscibilidade” (W I, p. 255). Assim, a Ideia do homem em geral é totalmente expressa na forma intuída. Porém, embora nesse caso o lado objetivo do belo seja evidente, o lado subjetivo sempre permanece como o seu companheiro.

Para Schopenhauer, não há objeto que atraia o sujeito para a intuição estética tão depressa quanto o rosto e a figura humana, visto que a sua visão o domina de imediato com uma satisfação indefinível, elevando-o por sobre si e sobre tudo que o atormenta. Aquilo que é somente cabível precisamente porque tal cognoscibilidade mais nítida e pura da vontade também o coloca de modo mais fácil e rápido no estado de puro conhecer, onde a sua personalidade e o seu querer, ao lado do seu constante tormento somem, e durante o período em que a pura alegria estética se mantiver.

Schopenhauer explica esse êxito que a natureza possui com a figura humana da seguinte maneira: ao objetivar-se em tal grau superior no sujeito, a Vontade vence todos os obstáculos a partir de circunstâncias pertinentes, além da sua força, excedendo assim a resistência a ela imposta pelos seus fenômenos inferiores, como, nos exemplos do filósofo, as forças naturais cegas exteriorizadas em toda matéria segundo as leis da física e da química. Demais fenômenos da Vontade em graus superiores possuem a diversidade da forma, porém, como por exemplo, a árvore, para o filósofo, não é nada além de um agregado sistemático de uma quantidade indeterminada de fibras. Assim, tal composição de vários componentes eleva-se com o grau da Vontade.

Tendo em vista que o corpo humano é um sistema absolutamente complexo de componentes totalmente divergentes, sendo cada um deles detentor de uma vida subordinada ao todo, mas com vida própria, Schopenhauer se questiona sobre a capacidade do artista de reconhecer quais desses componentes são ou não belos, visto que, para ele, a simples cópia da natureza não é propriamente bela.

O filósofo responde tal questão afirmando que nenhum conhecimento do belo é viável de modo empírico e unicamente *a posteriori*, porém esse conhecimento é invariavelmente *a priori* e totalmente divergente das formas do princípio de razão que são conhecidas *a priori* pelo sujeito, isto é, as intuições puras do espaço e do tempo.

Visto que qualquer sujeito é capaz de reconhecer a beleza, e ainda no caso do verdadeiro artista isso acontece com tamanha clareza que o expõe de forma nunca antes vista, superando assim a própria natureza, para Schopenhauer esse reconhecimento só é plausível porque a Vontade, da qual a objetividade adequada em seu maior grau deve ser jugada neste caso, é o sujeito.

De fato, só dessa maneira temos uma antecipação daquilo que a natureza (que é justamente a Vontade, constitutiva de nossa própria essência) se esforçava por expor; antecipação esta que, no autêntico gênio, é acompanhada de um tal grau de clarividência, que ele reconhece nas coisas isoladas a Ideia, como que ENTENDE A NATUREZA EM SUAS MEIAS PALAVRAS e, então, exprime puramente o que ela apenas balbuciava. Ele imprime no mármore duro a beleza da forma que a natureza malogrou em milhares de tentativas, coloca -a diante dela e lhe brada: "Eis o que querias dizer!". Para em seguida ouvir a concordância do conhecedor: "Era isso mesmo!" (W I, p. 257)

No entanto, por mais que o fundamental na formação do ideal da beleza humana pelo artista seja *a priori*, isto é, uma precipitação da intenção da natureza, Schopenhauer reconhece que a experiência deve complementar essa antecipação, uma vez que proporciona um contexto específico, estimula e instiga questionamentos na mente do artista por meio da exibição de corpos humanos que são, em maior ou menor medida, expressões bem-sucedidas da natureza. Dessa forma, essa antecipação é trazida à luz e ganha determinação, pois a disposição estético-plástica também precisa ser exercitada, assim como qualquer outra habilidade.

Conforme a Ideia de humanidade vai sendo exposta na pintura histórica, para o filósofo, é necessário que o desdobramento multifacetado do caráter de cada sujeito seja exposto de forma ampla. Somente quando sujeitos repletos de significado através de uma variedade de cenas, acontecimentos e ações é que é possível vislumbrar e apreciar a sua verdadeira essência. É por meio dessas experiências e contextos diversos que se pode realmente compreender a complexidade e a profundidade da natureza humana. É assim que as múltiplas camadas da existência humana se tornam visíveis.

Nesse sentido, a tarefa infinitiva é resolvida pela pintura histórica ao trazer diante dos olhos cenas da vida de todas as categorias, independentemente de sua grandeza ou pequena significância. Para Schopenhauer, nada que é humano é ausente de significação, em tudo e por meio de tudo decorre a Ideia de humanidade. Em vista disso, para ele, nenhuma circunstância humana deve ser desprezada na pintura. É diante dessas circunstâncias que se dá a admiração de Schopenhauer

pelos pintores holandeses, que em grande parte retratavam cenas do cotidiano das suas épocas, não focando somente em retratar a história universal ou religiosa.

No entanto, ainda que o verdadeiro propósito da pintura (assim como de toda expressão artística) é facilitar para o sujeito a compreensão das Ideias, conduzindo o sujeito ao estado de puro conhecimento destituído de Vontade, o qual se une a uma beleza independente desta, para Schopenhauer:

Essa beleza é produzida pela harmonia simples das cores, pelo aspecto agradável do agrupamento, pela distribuição favorável de luz e sombra e pelo tom da imagem toda. Este tipo subordinado e secundário de beleza promove a condição do puro conhecimento e está para a pintura como a dicção, a métrica e a rima estão para a poesia; portanto, em ambos os casos, não são o que é essencial, mas o que age primeiro e imediatamente. (W II, p. 93)

Janaway (2007), indaga uma questão acerca do que é o "significante", o "essencial" e o "universal" em um objeto da percepção que pode não ter o mesmo sentido. Do ponto de vista da contemplação estética, o que é significativo pode ser, por exemplo, o modo como a forma de um objeto é destacada pelo efeito efêmero da luz que reflete sobre ela no momento da percepção. Isso pode não ser essencial para o objeto em particular, nem universal para coisas desse tipo. Assim, conforme o comentador, essa característica pode ser aplicada somente à percepção momentânea de um aspecto específico desse objeto singular.

Assim, como no exemplo dado por Janaway, o que é universal para todas as maçãs pode ser o aspecto menos envolvente de qualquer maçã em particular que se contempla. E em um objeto representado em uma pintura, podem ser as variações de forma em relação ao que é essencial ou universal que atraem a contemplação estética. Em outro exemplo dado pelo comentador, uma gravura de orquídeas de Hokusai²⁵, as bordas irregulares, aleatórias e imperfeitas de uma folha quebrada contribuem para o interesse estético na forma da folha. Caso o artista, em busca de precisão na representação botânica em relação à espécie, tivesse retratado somente aquilo que era essencial a uma folha de orquídea ou universal para todas as folhas de orquídea, não estaria claro se foi experimentado o mesmo tipo de prazer na percepção pura da imagem. Portanto, é possível aprender com a gravura de Hokusai sobre orquídeas em geral, sobre a natureza universal da orquídea, ou do mundo das plantas.

²⁵ Janaway refere-se a uma xilogravura colorida intitulada de *Orquídeas Laranjas*, de uma série sem título, do artista japonês Katsushika Hokusai (1760 - 1849), no período Edo.

Conforme já foi exposto, Schopenhauer rejeita o uso de alegorias na obra de arte, visto que essas são deliberadamente a expressão de conceitos, que possuem um papel somente utilitário, capaz de conhecer as relações entre os objetos, mas não os objetos em si. No caso específico das artes plásticas não seria diferente. Para ele, as alegorias nessas expressões artísticas não são nada além de hieróglifos: “se elas têm valor artístico como exposições intuitivas, ele provém não das alegorias, mas de outra coisa” (W I, p. 274).

No caso das imagens alegóricas, o sentido nominal é precisamente o componente alegórico. Opostamente se encontra o seu sentido real, o que exprime a Ideia, porém, vale dizer, só possui efetividade pelo tempo em que o sentido nominal, isto é, o alegórico, foi deixado de lado. No entanto, se caso o sentido alegórico seja ponderado nessa ocasião, o conhecimento intuitivo é abandonado. Schopenhauer utiliza do exemplo da obra *Santa Noite*²⁶ de Correggio²⁷: “Assim, por exemplo, a iluminação natural em A noite de Correggio, apesar de ser tão belamente executada, é no entanto motivada alegoricamente, e, na realidade, impossível ” (W I, p. 274). Assim, o uso de alegorias nas artes visuais é para o filósofo um erro, uma vez que elas servem a propósitos completamente diferentes.

Visto que as Ideias são intuitivas por essência, no caso da poesia, porém, apenas os conceitos abstratos são comunicados imediatamente por meio das palavras. No entanto, segundo Schopenhauer, sua intenção é claramente permitir que o sujeito que a contemple intua as Ideias da vida através dos representantes desses conceitos, o que só é possível com a ajuda da própria fantasia. Assim, segundo o filósofo, para colocar a fantasia em movimento de acordo com o propósito correspondente, os conceitos abstratos, que são o material imediato tanto da poesia quanto da prosa mais seca, devem ser organizados de forma que suas esferas se conectam umas às outras, de modo que nenhuma delas permaneça em sua universalidade, mas, ao vez disso, um representante intuitivo apareça diante da imaginação, sendo cada vez mais modificado pelas palavras do poeta, de acordo com a sua intenção.

Schopenhauer destaca o ritmo e a rima como auxiliares especiais a poesia:

²⁶Obra pintada em 1530, óleo sobre madeira. Dimensões 256 x 188 cm. Localização: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha.

²⁷ Antônio Allegri, conhecido como Correggio (1489 - 1534), foi um pintor italiano da Renascença, contemporâneo de Leonardo da Vinci e Rafael Sanzio.

Não consigo dar nenhuma outra explicação de seu efeito poderoso senão devido ao fato de nossas faculdades de representação, essencialmente ligadas ao tempo, adquirirem por aí uma propriedade em virtude da qual seguimos internamente os sons que retornam regularmente, e, assim, como que consentimos como eles. (W I, p. 281)

Para ele, o ritmo e a rima são em primeiro lugar um elo que conquista a intenção do sujeito, uma vez que ele acompanha tal apresentação, e posteriormente emerge a partir daí uma concordância cega com aquilo que está sendo apresentado, precedente a qualquer juízo, conforme a apresentação é capaz de conquistar algum poder de convencimento enfático, alheio de qualquer fundamento.

Em razão da universalidade do material de que serve a poesia para expressar as suas Ideias, logo os conceitos em toda a dimensão do seu domínio é imensurável. Para Schopenhauer, toda natureza de todas as Ideias de todos os graus, é disponível pela poesia, e conforme a Ideia exposta, ela atua a partir da descrição ou da narração, ou ainda manifestando-se de imediato. Contudo, Schopenhauer ressalta que na exposição dos graus inferiores da Vontade, a poesia é, em quase todos os casos, é ultrapassada pelas artes plásticas, visto que a natureza destituída de conhecimento, além da natureza animal, manifesta quase que completamente a sua essência em um único momento adequado.

2.4.2. A MÚSICA

Como mencionado anteriormente, a finalidade da obra de arte para Schopenhauer é a facilitação do conhecimento da Ideia que, por meio da sua objetivação, permite o conhecimento da Vontade enquanto *coisa-em-si*. Porém, para o filósofo, a música encontra-se separada das demais artes, visto que nela o que se conhece não é a repetição da Ideia dos seres do mundo, mas, nas palavras dele, a essência íntima do mundo, uma expressão da própria Vontade.

Já que todas as demais expressões artísticas objetificam a vontade somente por meio das Ideias, e dado também que o mundo é somente o surgimento das Ideias na pluralidade, mediante a seu acesso ao *principium individuationis*, portanto, a música, na medida em que supera as Ideias e também é totalmente alheia ao mundo aparente, para o filósofo: “poderia em certa medida existir ainda que o mundo não existisse – algo que não se poderia dizer das outras artes” (W I, p. 298).

Nesse sentido, a música é paralela às Ideias, sendo assim uma expressão artística imediata, exprimindo somente o bem-estar e a dor, o que Schopenhauer

entende como as únicas realidades da Vontade. Visto que a música é metafísica e imediata, para o filósofo, trata-se então da explicação do mundo.

Do mesmo modo que a música não exhibe as ideias ou graus de objetivação da vontade, como todas as outras artes fazem, mas sim exhibe diretamente a própria vontade, podemos também entender que ela age diretamente sobre a vontade, ou seja, age sobre os sentimentos, as paixões e as emoções do ouvinte, de maneira que ela rapidamente os aumenta ou, senão, altera-os. (W II, p. 130)

A música, como uma linguagem universal, que para o filósofo supera até mesmo a nitidez do mundo intuitivo, deve ser algo além do que *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*²⁸ (exercício de aritmética oculta para aquele que não sabe contar os números do espírito), isto é, somente uma relação matemática. Para Schopenhauer, caso a música não fosse algo a mais, a satisfação promovida por ela deveria ser similar a satisfação sentida ao solucionar uma soma aritmética, não podendo assim tornar-se a alegria interior que o íntimo do sujeito é levado à linguagem. Portanto, as relações numéricas determinadas na música não são o seu significado, apenas o signo.

As relações da música como cópia do mundo, para Schopenhauer, devem ser intrínsecas, já que é entendida imediatamente por qualquer sujeito que a contemple e revela uma certa infalibilidade no fato de que a sua forma pode ser relacionada às regras específicas expressas em números, das quais não pode se desviar sem deixar de ser completamente música. Apesar disso, o ponto de paridade da música com o mundo é velado para o filósofo.

Schopenhauer estabelece uma analogia entre a música e as Ideias, onde o surgimento e a imperfeição correspondem ao mundo visível. Nos tons mais graves da harmonia, representados pelo baixo fundamental, estão os níveis mais baixos de objetificação da vontade, enquanto nas vozes intermediárias, que se situam entre o baixo fundamental e a voz que conduz a melodia, encontra-se a sequência completa das Ideias, onde a vontade se manifesta. As vozes mais próximas do baixo representam os graus mais baixos, como os corpos inorgânicos, e as vozes mais elevadas correspondem ao reino vegetal e animal. Os intervalos da escala são análogos aos graus específicos de objetivação da vontade, que na linguagem de

²⁸ citação que Schopenhauer faz da obra *Viri illustris godefridi guil. Leibniti epistolae ad diversos*, de Leibniz, no §52 do *Mundo como Vontade e como representação*. (W I, p. 269).

Schopenhauer seriam as espécies determinadas da natureza. O desvio da correção aritmética dos intervalos corresponde ao desvio do indivíduo em relação ao tipo da espécie. Já na melodia, que para o filósofo representa a voz mais elevada e responsável por conduzir toda a composição, encontra-se o grau mais elevado de objetificação da vontade, ou seja, a vida humana, pois apenas os seres humanos são dotados de razão.

No entanto, Schopenhauer ressalta que, apesar de todas essas analogias, a música possui somente relações mediatas com elas, sem nenhuma relação direta, visto que a música em nenhuma hipótese expressa a aparência, somente a sua essência íntima, isto é, o *em-si* de toda aparência, a vontade mesma. Assim, para o filósofo, o que é expresso pela música não se trata de uma determinada alegria específica, ou qualquer outro sentimento em particular, mas sim eles mesmos, “isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, por tanto também sem os seus motivos” (W I, p. 302).

Segundo Rosset (2005), há uma contradição entre a teoria da música em Schopenhauer em relação ao seu sistema pessimista. Dado que, para Schopenhauer, em contato com a música o sujeito experimenta tamanha alegria que é capaz de emocionar até o mais íntimo do seu ser, e visto que a música constitui a essência do mundo e da vontade, e que promove uma profunda satisfação, logo, para Rosset, ela não poderia induzir o sujeito a resignação tal como a tragédia é capaz de fazer na obra de Schopenhauer.

A música nesse sentido é, portanto, uma linguagem universal no mais alto grau, o que para Schopenhauer, está inclusive para a universalidade dos conceitos como eles estão para as coisas particulares. No entanto, o filósofo ressalta que a sua universalidade não é uma universalidade livre de abstração, mas sim de uma universalidade relacionada a uma determinidade diferente e insistente. Para Schopenhauer, ela está mais próxima de figuras geométricas e de números, que, como formas universais de qualquer objeto concebível da experiência, todos admissíveis *a priori*, não são, entretanto, abstratos, e sim suscetíveis de intuição.

Para Schopenhauer: “todos os esforços possíveis, estímulos e exteriorizações da Vontade, todas as ocorrências no interior do homem, as quais a razão atira no vasto e negativo conceito de sentimento, são exprimíveis pelo número infinito das possíveis melodias” (W I, p. 303). No entanto, isso ocorre, sem exceções, na

universalidade da simples forma ausente de matéria, sempre somente segundo o *em-si*, e não pela aparência, isto é, sua alma mais interior, sem o corpo.

Dessa forma, a fruição do belo, ou seja, a consolação que a arte proporciona, o entusiasmo do artista que o faz esquecer de todo o seu sofrimento, e assim a vantagem que o gênio possui em relação ao sujeito comum, única que o recompensa pelas dores que emergem na dimensão da sua clarividência, para Schopenhauer, ocorre visto que o *em-si* da vida, ou seja, a Vontade, é um sofrimento *ad aeternum*, uma dor sem fim, parcialmente angustiante, parcialmente chocante, mas que, caso intuído pura e unicamente como representação, ou repetido a partir das obras artísticas, livre dos tormentos da vontade, revelando-se, nas palavras do filósofo, um teatro pleno de significado.

2.5. A CRISE DA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA

Na Metafísica do Belo proposta por Schopenhauer, a Vontade não é diretamente alcançada, existe uma mediação envolvida. Essa mediação se manifesta na forma da Ideia e na objetivação da Vontade. Quando um indivíduo conhece, ao apreender a Ideia, ele se integra com o objeto e a essência que se revela nele, criando assim uma experiência estética. Dessa forma, os dois elementos da representação, que estavam claramente separados anteriormente, ou seja, o sujeito e o objeto, se unem, transformando a própria representação. Ela deixa de ser apenas a representação de um sujeito empírico e se torna a representação de um sujeito puro, não afetado por desejos individuais.

A partir desses conceitos, Maria Lúcia Cacciola desenvolve a concepção de uma crise na representação estética: “Nesta fusão, ao se extinguir a representação, dá-se uma verdadeira “crise da representação”, desde que nos lembremos da origem da palavra *Krisis*, do verbo *Krinein* que significa propriamente “separar” ou “distinguir””(Cacciola, 2016, p. 5-6). Para a comentadora, a distinção entre uma representação que segue o princípio de razão e outra que chega até a extinguir-se no processo intuitivo torna-se clara. Na experiência estética, não se pode mais mencionar uma referência exterior, um significado para o qual a obra se direciona e que o sujeito apreenda ou considere como o seu objeto. Nessa experiência, a fusão de ambos transforma a representação de forma definitiva em objetividade, não mais como mera cópia de um referente, mas sim como algo genuíno em si e por si, constituindo uma

apresentação da Ideia. Assim, para Schopenhauer, a Ideia não é abstração, mas sim o que precede a existência da coisa singular, manifestando-se dentro dela.

Para Schopenhauer, o ímpeto cego do querer viver assume uma forma que existe principalmente para facilitar a descarga dos impulsos. Do ponto de vista psíquico, essa forma orienta a direção concreta do impulso em relação ao seu objetivo de satisfação. Isso depende da medida em que esse desejo, quando direcionado de uma maneira específica, fortalece e desenvolve o sistema psicológico, permitindo antecipar reações aos fenômenos conhecidos.

Nesse contexto, conforme Fonseca (2018), a representação precisa de um objeto que inicialmente serve como um meio para apreender e possuir cegamente a sua existência. A quantidade de desejo influencia a dinâmica das forças envolvidas e a configuração das formas que podem ser percebidas como representação. Somente em um segundo momento²⁹, a eficácia dessas forças e emoções se desenvolve, tornando-se mais complexa a ponto de se reconfigurar como causa e consequência.

Portanto, para Fonseca, existe uma forma de memória das coisas que molda a realidade com base no que nela ocorre como real e ativo, o que a torna repetitiva. Além disso, há uma memória no sentido estrito, um evento psicológico instável. Essa habilidade de lembrar se torna progressivamente mais complexa na escala animal, culminando no que se conhece como memória humana, que, para Schopenhauer, é considerada um mecanismo secundário associado à representação. Enquanto isso, o aspecto fundamental e essencial permanece constante no eterno presente da Vontade que, em sua própria essência, desconhece o tempo, o espaço e a causalidade.

Dadas as condições do conhecimento dos objetos conforme Kant como “transcendental”, as quais asseguram a fenomenalidade da natureza, o entendimento e a sensibilidade surgem como as duas fontes fundamentais sem as quais o conhecimento não pode existir, requerendo receptividade na intuição. Além da objetividade da experiência, que é constituída pelo entendimento e, portanto, pela consciência, há um resíduo *a posteriori*, uma matéria bruta. Essa matéria, ao ser recebida pelo entendimento, dá origem às representações, as quais só adquirem forma quando referidas a algo exterior a elas, uma matéria bruta não objetivável.

²⁹ um segundo momento lógico, e não histórico.

Já para Schopenhauer, entretanto, embora na teoria do conhecimento a representação e o objeto sejam concebidos como o mesmo, esse conhecimento carece de verdade, uma vez que se limita a contemplar apenas um aspecto do mundo, a representação submetida ao princípio da razão, formando um tecido aparentemente consistente, mas, no entanto, ilusório³⁰.

Mas visto que, para Schopenhauer, a arte é o único cenário em que ocorre a apreensão da verdade como a apresentação da Ideia, e enquanto objetivação da Vontade, embora, na representação do terceiro livro do *Mundo Como Vontade e Representação* haja uma dualidade entre sujeito e objeto, essa dualidade tende a se transcender, sendo esta a característica predominante na experiência estética. Assim, uma harmonia se estabelece entre os propósitos da Vontade, que se acalma em relação aos seus interesses sensoriais, e o que se manifesta diante do sujeito, gerando um sentimento estético que revela um conhecimento verdadeiro. O sujeito puro do conhecimento é o único capaz de experimentar tal sentimento. Nele, a Vontade se apresenta serenamente em sua objetivação. Consequentemente, no momento da fruição estética, sujeito e objeto se unem, questionando a própria natureza da representação. Nesse encontro mútuo, não se pode mais falar de uma representação de algo externo ao sujeito, como era comum no conhecimento convencional, onde, por meio da causalidade, se determina um objeto separado do sujeito no espaço.

Portanto, para Cacciola (2016), a harmonização entre ambos origina o objeto concebido ou forjado internamente pelo sujeito. Daí decorre a concordância de Schopenhauer com Kant quando este alega a natureza subjetiva do Belo, embora haja divergência no ponto em que Kant fundamenta tal conceito em um julgamento. Schopenhauer crítica como de extremo mau gosto a consideração do conhecimento abstrato por meio do julgamento de gosto como ponto de partida para o conhecimento intuitivo.

O destaque desta modificação da representação se deve ao fato de que, sem ela, não existiria a imediatez do conhecimento intuitivo por meio da arte. Nesse caso, a arte estaria fadada a ser nada mais que uma cópia dos objetos empíricos, mesmo que determinados pelo entendimento da lei causal. Portanto, a arte deixaria

³⁰ Válido ressaltar que a compreensão do mundo somente como representação que se torna ilusória.

de cumprir o papel que lhe é atribuído por Schopenhauer de ser o conhecimento mais verdadeiro, pois se reduziria a mera cópia de outro conhecimento, embora intuitivo, exigindo uma mediação.

Desse modo, conforme já visto neste trabalho, para Schopenhauer, nas artes as ideias estéticas se alinham com os graus de objetivação da vontade na natureza, e cada forma de arte se posiciona em conformidade com a hierarquia dos seres de diversas espécies, indo desde os mais simples, como a matéria, até os mais complexos, como as plantas, os animais e, por último, os seres humanos; os quais se associam respectivamente às diferentes formas artísticas: arquitetura, jardinagem, pintura e poesia.

A distinção entre as ideias estéticas e as naturais, para Schopenhauer, reside no fato de que nas artes, as objetivações das ideias resultam em criações da inteligência humana que buscam trazer à superfície a verdade contida em seus elementos, revelando assim a sua mera existência desvinculada das necessidades de sobrevivência, ou seja, desprovida da relação com o desejo de viver e da busca de meios para a manutenção da vida.

De acordo com Cacciola (2016), nas representações da arte, ou seja, nas ideias estéticas que engloba elementos como sons, matéria e cores, bem como nas relações entre eles, permanece algo do mundo que é a representação do sujeito. Além disso, há a preservação da sua graduação. Quanto menos elementos emprestados do mundo como representação pessoal as formas de arte contiverem, mais elevado é o grau de cada uma delas, o que de certa forma se relaciona com o seu tema específico.

Isso é válido até chegar à música, o que para Schopenhauer, conforme já visto, não mais apresenta a mediação das ideias, mas revela a própria Vontade em suas nuances, a dor, o sofrimento, a alegria, ocupando o patamar mais elevado na hierarquia das artes. Isso reforça a ideia mencionada pelo filósofo de que as artes não têm como objetivo imitar a natureza, mas sim complementá-la por meio das suas criações, às vezes alcançando um nível superior à própria capacidade da natureza.

Conforme Cacciola (2018), essa crise na representação já se anunciava em Schopenhauer e no idealismo. No entanto, naquela época, a arte ainda desvelava o verdadeiro, aproximando-se do belo. Em Schopenhauer, a estética e a ética compartilhavam uma proximidade que para a comentadora foi amplamente ignorada nos tempos modernos. Não se trata de negar a quebra existente entre a filosofia da

arte do idealismo, especificamente pelo filósofo, e a abordagem da modernidade. A questão é considerar a possibilidade de uma continuidade que pode ser evidenciada pela própria obra ou, de maneira mais explícita, pelas palavras do artista a respeito da sua criação. Pode-se argumentar que a obra transcende a intenção expressa, o que é plausível. No entanto, ao mesmo tempo, a inclusão do discurso estético do artista em um contexto histórico anterior é significativa na concepção da obra e na sua recepção.

Assim, conforme argumenta Fonseca (2016), na arte contemporânea, ocorre uma espécie de implosão das formas contemplativas, conforme observado por Schopenhauer. Na realidade, apesar do desejo do filósofo de classificar toda a arte sob o apoio daquilo que é imutável, com esse elemento tornando-se decisivo e implicando na experiência do aspecto invariável das coisas, na arte contemporânea parece acontecer exatamente o oposto. Por mais que se busque a unidade, a identidade, a verdade, a homogeneidade e o eterno, o que prevalece é a heterogeneidade, a fragmentação, a parcialidade, o pluralismo, o insignificante, as presenças fugazes, a participação momentânea, as interpretações, a semântica e a multiplicidade, tanto na própria obra quanto na relação com o espectador.

Fonseca argumenta que a verdade reside na diversidade e no paradoxo vivo, que nunca se conforma em Ideias eternas, mas, pelo contrário, existe sob o signo da transitoriedade e da heterodoxia. Nesse sentido, em vez da revelação da Ideia, pode-se pensar na sua ocultação, nas numerosas camadas sobrepostas que formam um simulacro de verdade na pluralidade e na fenomenologia internas. A Ideia se mostra ficcional e imersa em profunda subjetividade.

Em contrapartida, ao abraçar as suas fantasias e traumas como algo profundamente pessoal, o artista transforma a sua intimidade de maneira extrema. É por meio desse processo que ele alcança o universal. O radicalmente pessoal e singular é o que se conecta com o universal, uma vez que não existe uma referência ao eterno a não ser como conceito. Portanto, os protótipos da efetividade são simplesmente o que pode ser expresso na singularidade. Nesse contexto, Fonseca (2016) afirma que não existiriam "ideias platônicas" a não ser na medida em que estão moldadas pelo processo de construção e reconstrução do objeto artístico, sendo construídas a partir da mais íntima subjetividade vinculada ao desejo.

O olhar que se lança através da cortina da efetividade é, segundo essa perspectiva, profundamente pessoal. Esse olhar é tão velado quanto íntimo, e não

poderia haver o radical puro sujeito do conhecimento considerado por Schopenhauer. O que realmente ocorre é um encobrimento do desejo sob um processo de sublimação. O desejo de compreender a essência pura das coisas, da vida e da existência não é, em si mesma, uma busca pura. A expressão mais autêntica da natureza e da existência das coisas reside intrinsecamente nelas, e consequentemente, não pode almejar a objetividade senão por meio de uma ilusão de pureza.

3. A ARTE ABSTRATA COMO ARTE NÃO REPRESENTATIVA

O século XX testemunhou inovações artísticas no geral, e nas artes plásticas esse cenário não foi diferente. Transformações significativas, como as trazidas pelos modernistas, não surgem da noite para o dia. De fato, a quebra com as convenções das artes clássicas teve início já no século XIX. Contudo, foi no século XX que essas mudanças se tornaram mais proeminentes. A *arte não representativa*, diferentemente de outras correntes na arte contemporânea, está de forma direta e explícita focada nos elementos materiais fundamentais da pintura: como linha, cor e certos aspectos da composição. Os fundadores da pintura abstrata consideravam a cor a característica mais interessante e, em seu contexto específico, a mais importante. No entanto, a forma continuou sendo um problema crucial para eles. Compreender a forma era importante na formulação de uma teoria da pintura abstrata.

A transformação conceitual na doutrina artística trazida pela *arte não representativa*, afetou a função da forma mais profunda do que qualquer outro elemento básico na arte do pintor. A principal razão para esse grande apreço era a suposição de que a forma determinava a disposição geral de figuras e massas dentro do espaço de uma pintura. A forma era o principal meio pelo qual a composição, ou seja, a disposição geral da pintura, era alcançada. A função da linha em tornar a composição possível e servir como a sua fundação está, no entanto, inseparavelmente ligada à visão tradicional do que é a arte e o que uma imagem deveria ser.

Conforme abordado nos dois primeiros capítulos, é possível notar uma grande divergência conceitual entre essa nova expressão na pintura com o que Schopenhauer teve acesso em seu tempo e que naturalmente, não poderia conceber uma forma de pintura não pictórica. Assim, o presente capítulo abordará a localização da pintura abstrata e sua relação com as ideias de Schopenhauer, conforme exposto ao longo do trabalho. A partir dessa problemática, é possível questionar a posição da arte abstrata na hierarquia das artes, de acordo com o que foi delineado pelo filósofo da Vontade.

3.1. A ARTE ABSTRATA COMO UMA NÃO REPRESENTAÇÃO

Durante o século XX, os pintores já não buscavam simplesmente apresentar ao público a visão do mundo conforme a percebiam, mas sim transmitir como a sentiam. Essa perspectiva, como mencionado anteriormente, já tinha suas raízes no contexto da pintura, especialmente durante o período barroco e maneirista. No entanto, neste momento havia uma consciência mais profunda no universo artístico, respaldada por teorias mais sólidas que defendiam a noção de afastamento relativo da representação figurativa. Alguns artistas até adotaram uma abordagem mais radical a partir desse ponto de vista.

Ainda que a técnica empregada para representar um objeto fosse refinada, isso representava apenas uma verdade parcial. Através dos movimentos vanguardistas das décadas de 1910 e do modernismo, como argumenta Gombrich (2019), os artistas se transformaram em criadores, dedicando-se mais à originalidade da obra do que à técnica de reproduzir fielmente a natureza. Eles exploraram cores e formas de maneira intensiva, imprimindo à realidade uma interpretação expressiva, escapando da mera reprodução fiel das ideias do mundo de acordo com a concepção figurativa tradicional, em contrapartida com a concepção de Schopenhauer sobre a obra do pintor:

Quando o pintor nos deixa ver as coisas através de seus olhos, alcançamos aí ao mesmo tempo uma simpatia e o sentimento posterior de profunda tranquilidade espiritual e de completo silêncio da Vontade, necessários para imergir tão profundamente o conhecimento naqueles objetos inanimados e, assim, apreendê-los com um tal afeto, isto é, com um tal grau de objetividade (W I, p. 253).

Conforme o Já citado texto de Fonseca (2016), na arte contemporânea ocorre uma radical transformação das formas contemplativas, em contraste com a visão de Schopenhauer. Na realidade, apesar do desejo do filósofo de categorizar toda a arte com base naquilo que é imutável, com este elemento desempenhando um papel decisivo e influenciando a experiência do aspecto invariável das coisas, na arte contemporânea observa-se uma inversão completa desse paradigma. Apesar das tentativas de buscar unidade, identidade, verdade, homogeneidade e eternidade, o que prevalece é a heterogeneidade, a fragmentação, a parcialidade, o pluralismo, o insignificante, as presenças efêmeras, a participação momentânea, as interpretações,

a semântica e a multiplicidade, tanto na própria obra de arte quanto na relação com o espectador.

Foi com o pintor russo Wassily Kandinsky³¹ que a suspensão da cópia fiel das ideias atingiu um dos seus pontos mais altos nesse período. Apesar do fato do pintor ter ou não “ter sido o primeiro a pintar um quadro abstracto continue a ser controversa, o que interessa é reconhecer por que vias e com que intenções Kandinsky chegou a essa intuição que, manifestamente, assinala uma viragem na história da arte” (Fusco, 1988, p. 46).

É importante ficar claro que abstração, no contexto da arte moderna, se diverge do uso que Schopenhauer faz do conceito. O filósofo refere-se às representações abstratas como um modo de conhecimento exclusivamente humano, que para ele, é caracterizado pela “aparência refletida, algo derivado do conhecimento intuitivo e que, todavia, assumiu natureza e índole fundamentalmente diferentes” (WI, p. 82). Ou seja, de acordo com Cacciola (2014), a abstração é o conjunto de caracteres gerais das representações singulares, isto é, somente uma generalização, e que deve ser rejeitada. Em seu texto sobre Mondrian, a comentadora afirma que:

O pintor abstrato-realista não deve abstrair, ou seja, buscar conceitos genéricos, no sentido schopenhaueriano, mas buscar o universal, a essência. Tomada assim no sentido do pintor abstrato-realista, abstração não seria mais generalização e corresponderia em Schopenhauer à ideia como apresentação do real. A abstração em tal sentido compactua com a Metafísica do Belo de Schopenhauer, pois nela a arte não é cópia, nem muito menos simulacro do real como em Platão. (Cacciola, 2014, p. 95).

O termo arte abstrata, conforme retrata Gombrich (2019), não foi propriamente cunhado por Kandinsky, mas sim pelo público que passou a denominar o movimento artístico dessa maneira. Assim sendo, no presente texto, ao invés de arte abstrata, será adotado o termo de *arte não representativa*, não somente para que não haja conflitos com o conceito de abstração de Schopenhauer, mas também porque tal termo se enquadra melhor na proposta da pesquisa.

Portanto, o mais relevante na presente pesquisa é compreender a *arte não representativa*, partindo da concepção de Schopenhauer já explícita nos capítulos

³¹ Wassily Wassilyevich Kandinsky, conhecido como Wassily Kandinsky (1866 - 1944), foi um pintor russo de nacionalidade alemã, professor na Bauhaus e pioneiro na introdução da não representação no âmbito das artes visuais.

precedentes, como uma expressão artística livre das representações das Ideias do mundo, expressando-se livremente a partir da cor e da forma. Desse modo, a abordagem utilizada neste último capítulo não é essencialmente e exclusivamente da história da arte, apesar da sua relevância para entender o contexto em que surgiu o conceito do que aqui é denominado por não representação na arte. Assim, o foco é de compreender a arte abstrata conceitualmente, como cor e forma na expressão da Vontade.

É importante ressaltar a não representação na pintura como um fenômeno que emerge a partir do século XX. Por mais “abstrato”, no sentido coloquial do termo que se possa soar, como por exemplo na arte de determinadas etnias indígenas ou mesmo na arte realizada por crianças, é no século XX que se desenvolve a noção de uma expressão artística totalmente não figurativa, cuja intencionalidade é a de exprimir formas e cores puras. Ainda que algumas obras antigas pareçam distantes de uma representação realista das Ideias da natureza, até então a intenção de representar algo estava presente.

Desse modo, o objeto de pesquisa é especificamente o movimento do modernismo popularmente conhecido como arte abstrata, e não o primitivismo, que conforme Gonçalves (2021), surgiu no século XVIII, na Europa, como concepção contemporânea ao Colonialismo que serviu como base para tais teorias³².

Cumpra mencionar que, o que ficou conhecido pelo público como arte abstrata foi percebida, acima de tudo, como uma ruptura profunda, conforme afirma Barasch (1998), com a crença tradicional de que a arte é principalmente uma representação da realidade visível. Na linguagem da crítica moderna, essa tradição de “Tiranias do Objeto”, conforme denomina o comentador. Mais tarde no século XX, à medida que o trabalho de Kandinsky foi aceito, quase se tornando canônico, as amplas audiências

³² É válido notar que quando artistas se voltavam para artefatos que consideravam primitivos em busca de inspiração, o faziam com uma ideia preconcebida de cultura primitiva. O termo “primitivo”, segundo Gonçalves (2021), era utilizado não apenas para descrever culturas menos desenvolvidas, mas também podia ser aplicado a algo mais instintivo e menos vinculado a convenções acadêmicas ou à história da arte. Muitas vezes, essa abordagem estava relacionada a aspectos existenciais, e dessa forma, serviu como inspiração para artistas modernistas, que buscaram capturar essa sensação de liberdade e incorporá-la em suas práticas artísticas. O interesse pelo primitivismo e pela cultura não ocidental influenciou o movimento modernista, levando a uma rejeição das convenções artísticas tradicionais e a uma exploração de novas formas de expressão. Os modernistas se inspiraram na simplicidade e na autenticidade que associavam a culturas consideradas “primitivas” e buscaram incorporar essas características em suas próprias obras, e de certa forma, tais culturas refletiram na busca por uma arte livre de representações no século XX.

que visitavam museus e exposições apoiavam e promoviam essa perspectiva. A *arte não representativa* começou a ser vista como a ruptura definitiva com todas as tradições pictóricas, levando a uma virada fatídica e decisiva no desenvolvimento histórico da arte.

Desse modo, uma ruptura com a tradição e uma virada de consequências tão significativas, naturalmente apresenta muitos aspectos que pertence a diversos mundos. É um evento não apenas dentro dos limites bem definidos das artes visuais, particularmente da pintura, mas também um acontecimento de grande importância para mundo da reflexão intelectual. Além disso, como é o caso de outros pontos de virada na história da arte, não pode ser justificado como resultado de desenvolvimentos internos no ateliê.

Desde as fases iniciais da pintura abstrata à formulação da sua doutrina, o conceito de abstração na arte era sujeito a diversas interpretações. “Seria um exagero dizer que havia um debate entre as diferentes interpretações do conceito de abstração por volta de 1910³³”. (BARASCH, 1998, p. 310). Nessa época, de acordo com o comentador, as concepções dos artistas que eventualmente se tornaram conhecidos como os pioneiros de uma influente corrente artística no século XX, bem como de outros intérpretes dessa tendência, eram complexas e por vezes ambíguas, tornando um debate genuíno difícil de ser conduzido.

É importante ter em mente que os pioneiros da *arte não representativa* e da sua teoria, embora compartilhassem da mesma tendência geral, não estavam interconectados ou, na melhor das hipóteses, as suas conexões eram limitadas e casuais. Como resultado disso, não desenvolveram uma terminologia comum ou um quadro de discurso compartilhado. Portanto, um termo ou conceito poderia ter um significado para um deles, mas um significado diferente para o outro. Também existiam diferenças notáveis entre os artistas individuais em relação a artistas específicos, embora permanecessem fiéis à mesma direção geral. Tudo isso era especialmente evidente ao abordar a questão de como a pintura poderia alcançar o que Kandinsky denominou de espiritualidade da música.

Até então, a linha era essencialmente compreendida como o contorno, a forma ou o perfil na linguagem da teoria renascentista da arte. Em outras palavras, a linha

³³ Tradução nossa. It would be an exaggeration to say that there was a debate between the different interpretations of the concept of “abstraction” around 1910.

era o contorno que delineava os corpos, figuras e objetos que se vê na natureza e que é representado em uma pintura. A disposição das figuras vistas dentro do espaço da imagem que era marcada pela linha. Essa disposição geral das figuras era chamada de composição, sendo representada por linhas. Em outras palavras, ao falar sobre a linha, combinava-se as figuras na mente. A estrutura de uma pintura figurativa, representando figuras naturais e corpos, começava com uma configuração de linhas. É uma característica essencial da *arte não representativa* onde as figuras e os objetos de representação são eliminados. A eliminação das figuras e dos objetos na imagem, remove necessariamente os necessariamente seus contornos.

Na *arte não representativa*, quando a linha deixa de ser o contorno de uma figura ou objeto, a sua natureza e a sua função passam por transformações significativas. A característica essencial de tal arte reside na eliminação de figuras e objetos de representação, resultando na consequente ausência de contornos associados a eles. Nesse contexto, a linha continua a ser um elemento de expressão artística, embora a sua função se modifique.

Os fundadores da *arte não representativa* mantiveram a linha como uma preocupação central, apesar de certa hesitação e da busca conceitual evidentes em seus escritos teóricos. Embora o termo "linha" tenha sido usado por Kandinsky e Mondrian, conforme menciona Barasch (1998), a sua ocorrência foi relativamente escassa. Essa mudança na terminologia ilustra a revolução trazida pela teoria da pintura abstrata, contrastando com a frequência e a centralidade que o conceito de "linha" tinha na teoria artística tradicional dos séculos XVI ao XIX. Os artistas da não representação recorreram a outros termos, como forma, termo adotado na presente pesquisa.

Apesar das dificuldades terminológicas, é possível identificar os principais níveis em que a forma se manifesta e as funções centrais que os fundadores da pintura abstrata acreditavam que ela desempenhava, mesmo após a eliminação das figuras e os contornos tradicionais. O conceito de contorno permaneceu presente no contexto da *arte não representativa*. Apesar da exclusão da representação de corpos materiais em tal pintura, a função da linha como contorno desses corpos não foi totalmente descartada. Em vez disso, a linha subsiste como um contorno que delimita algo que transcende o âmbito de corpos materiais ou objetos.

Assim, ainda que, como mencionado, a intenção dessa presente pesquisa não seja fundamentar-se na história da arte propriamente dita, é relevante abordar a obra

de Kandinsky, não só por ser o primeiro artista a tomar relevância dentro da *arte não representativa*, como também por sua proximidade com a música, o que para Schopenhauer se trata de uma linguagem universal, visto que, ao invés de representar a cópia e a repetição das Ideias, representa diretamente a Vontade.

A percepção de que uma obra de arte pudesse estar totalmente ausente da representação de um objeto, o que ficou conhecido como abstracionismo, conforme argumenta Fusco (1988), origina-se do paralelo entre a música e a pintura realizado por Kandinsky. Em sua obra intitulada *Do Espiritual na Arte*, o pintor menciona que “as expressões artísticas nunca antes estiveram tão próximas como nesses últimos tempos³⁴” (Kandinsky, 1997, p. 34), afirmando posteriormente que a música é a expressão onde mais se pode aprender. De acordo com o pintor russo, a música não serve, salvo em raras exceções, para reproduzir a natureza, mas sim para dar vida a cada nota musical.

Para o pintor que não encontra satisfação na mera representação de fenômenos naturais, por mais artísticos que sejam, que se esforça para criar sua vida interior, sente inveja ao observar a simplicidade e facilidade com que a música, a arte mais imaterial de todas, alcança esse fim. É natural que ele se voltará para essa arte e tente encontrar seu próprio meio. Daí que deriva um pouca das buscas modernas na pintura por ritmo, construção matemática abstrata, repetição de cores e movimento³⁵ (Kandinsky, 1997, p. 35).

O impacto direto que a cor, dissociada de qualquer função representativa, exerce sobre o espectador, leva a outro aspecto para a teoria da arte não representativa: a afinidade entre a cor e o som, de maneira mais ampla, entre a pintura e a música. É através da cor que a pintura se relaciona e pode ser comparada à música. A comparação entre a pintura e a música é central nas reflexões teóricas destes pioneiros. Em *Do Espiritual na Arte*, a comparação explícita e clara entre essas duas formas de arte emerge repetidamente. Embora nos primeiros escritos de Mondrian, especialmente durante a segunda década do século XX, essa comparação não tenha sido expressa de forma nítida, conforme menciona Fusco (1988), ela teve

³⁴Tradução nossa. never in times before, have different art expressions been so close to each other as at this hour.

³⁵Tradução nossa. A painter who finds no satisfaction in the mere representation of natural phenomena, however artistic, who strives to create his inner life, enviously observes the simplicity and ease with which such an aim is already achieved in the non-material art of music. It is easily understandable that he will turn to this art and will attempt to reciprocate it with his own medium. From this derives some of the modern search in painting for rhythm, mathematical abstract construction, colour repetition, and manner of setting colour into motion.

uma importância significativa. Nas declarações de Kandinsky, principalmente em *Do Espiritual na Arte*, esse tema era tão marcante que alguns críticos acreditavam que o seu objetivo era pintar música.

Conforme Fonseca e Aguiar (2023), é possível observar uma ponte entre a pintura e a música que Kandinsky constrói. No trecho da sua obra citado anteriormente, a concepção de música elaborada pelo pintor se aproxima pelo menos em algum grau com a de Schopenhauer, ressaltando a sua capacidade extraordinária de intuir a Vontade mesma. Maria Lúcia Cacciola afirma que:

Ao expormos a concepção que Schopenhauer tem da música, como a arte por excelência, totalmente liberta da representação, pode-se arriscar dizer que a arte plástica abstrata não infirma a estética schopenhaueriana, mas apenas a subverte sua hierarquia, fazendo com que as artes plásticas alcancem o mesmo patamar que a música. (Cacciola, 2014, p. 99).

Não se pode deixar de observar que nesses casos, apenas à sua experiência na música e a sua tentativa de aproximá-la da pintura por si só já é subversiva a hierarquia das artes abordada por Schopenhauer. Tal proposta de abertura na hierarquia influenciou o próprio mundo da música através do compositor austríaco Arnold Schönberg. Reciprocamente, em uma carta trocada com Schönberg, Kandinsky faz um elogio àquele compositor, mencionando que: “esse caminhar independente dos próprios destinos, da vida própria das distintas vozes que há em suas composições, é exatamente o que tento encontrar na pintura³⁶”(Kandinsky, 1993, p. 17).

O artista expressa sua insatisfação com a inclinação da sua era para criar ritmos geométricos e a ausência de estrutura nas pinturas. Em relação a isso, Kandinsky declara que: “a harmonia nos nossos dias não tem que buscar pela via do “geométrico”, e sim diretamente pelo “antigeométrico”, ilógico³⁷. Este é o caminho das “dissonâncias na arte”, tanto na pintura quanto na música.³⁸” (Kandinsky, 1993, p. 17).

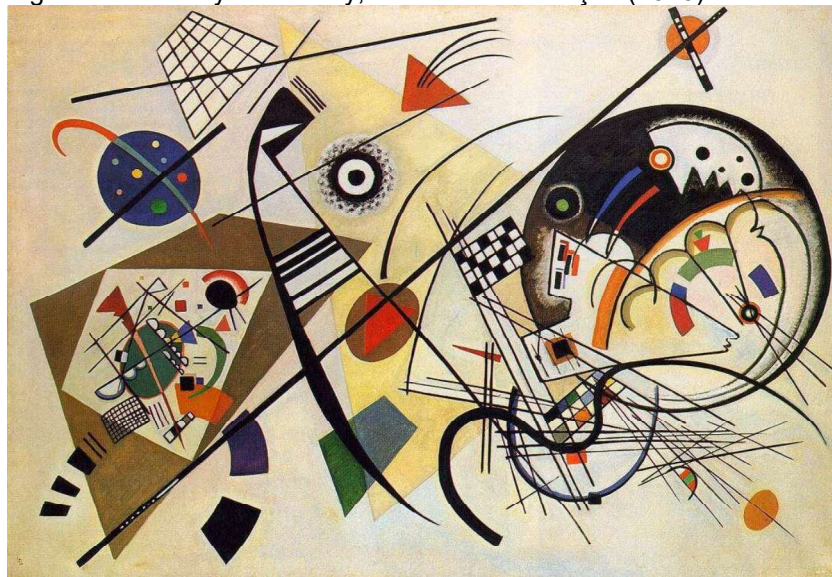
³⁶ Tradução nossa. “Ese Caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura”.

³⁷ Schönberg responde Kandinsky afirmando que: “no que você chama de “ilógico”, eu denomino de “eliminação da vontade consciente na arte””. (SCHOENBERG, 1993, p. 19. Tradução nossa. “En lo que usted llama lo “ilógico” y yo denomino la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”.)

³⁸ Tradução nossa. “La armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico. Y éste es el camino de las “disonancias en el arte”, tanto en la pintura como en la música”.

Assim, para melhor compreender essa subversão na hierarquia das artes, segue o exemplo da figura 1.

Figura 1 – Wassily Kandinsky, Linhas de Interseção (1923)



Fonte: <https://www.wassily-kandinsky.org> (acessado em 07 de outubro de 2023)

Na obra *Linhas de Interseção*, de 1923, é possível notar a utilização da cor e da forma para expressar o universal. Se trata de uma composição assimétrica, formada por dois planos distintos: o plano de fundo, composto por um tom bege e frio, e o primeiro plano, composto por formas geométricas e linhas que se cruzam, compondo o título da obra. A tela é dominada pelas cores primárias, gerando um contraste entre a frieza do azul e do laranja e o calor do vermelho.

As formas geométricas presentes no primeiro plano, assim como as linhas de interseção, combinadas com as cores e alinhadas às teorias do pintor que foram elucidadas, conferem à obra uma qualidade musical, como se Kandinsky estivesse buscando compor uma música a partir do arranjo na tela. Assim como na música, nas cores e nas formas não há representação material, apenas o imaterial.

Assim Fonseca (2016), sustenta que para Schopenhauer, a verdade encontra o seu refúgio na diversidade e no paradoxo contínuo, que se recusa a se acomodar em ideias eternas. Em vez disso, ela se manifesta sob o signo constante da transitoriedade e da heterodoxia. Assim, ao invés de buscar a revelação de ideias, pode-se contemplar a sua ocultação, onde múltiplas camadas sobrepostas se combinam para criar um simulacro de verdade dentro da riqueza da pluralidade e da fenomenologia intrínseca. Nesse contexto, a ideia se revela como uma construção ficcional e se imerge em uma profunda subjetividade.

A assimilação da contemplação estética, conforme descrita por Schopenhauer e interpretada a partir da perspectiva de um pintor moderno, ajuda a compreender melhor a concepção da arte como um conhecimento do verdadeiramente real, em oposição ao meramente ilusório, como afirma Cacciola (2014). Dessa maneira, a arte não representativa pode ser vista como uma revelação do mundo como Vontade superior em relação ao alcançado pelas artes pictóricas, pois, com a ausência de Ideias do mundo, os pintores podem atingir um nível mais elevado de desapego .

3.2. COR NA EXPRESSÃO DA VONTADE

De acordo com o segundo tomo do *Mundo como Vontade e Representação*, para Schopenhauer, embora se faça o uso da lei da causalidade, o que o sujeito pode conhecer *a priori* como intermediário na intuição, quando se trata da visão, não se tem uma consciência clara do processo mental que permite passar do efeito para a causa. Assim, a impressão sensorial não se diferencia da representação, que é construída pelo entendimento a partir da matéria-prima sensorial. Além disso, para o filósofo, não é possível discernir com clareza na consciência humana uma distinção entre o objeto e a representação, porque os indivíduos percebem as coisas diretamente como se estivessem fora dele; embora Schopenhauer afirme que a única experiência imediata seja a sensação, que está limitada a percepção subcutânea.

Essa aparente contradição é explicada pelo filósofo a partir do fato de que o que é externo à mente é puramente uma determinação espacial, e o espaço nada mais é do que uma função da intuição, ou seja, uma construção do cérebro. Portanto, para Schopenhauer o que parece existir externamente ao sujeito é uma projeção dos objetos após a ocorrência da sensação visual, que em si mesma reside na mente, já que é nela que se desenrola a verdadeira representação da ação. Segundo Schopenhauer, é como se o indivíduo estivesse em um teatro, onde se pode observar montanhas, florestas e mares, mas tudo permanece no palco. Portanto, o sujeito tende a situar imediatamente as coisas externamente a ele, em vez de percebê-las como representações distintas, já que as coisas não estão no espaço, mas sim fora do sujeito, existindo para ele como representações. Desta maneira, aquilo que se vê diretamente, e não apenas as suas imagens, são na verdade representações, e como tais, existem apenas nas mentes individuais.

No entanto, no caso da percepção empírica, a falta de consciência que ocorre na transição da sensação para a causa não é mais evidente do que na intuição no sentido estrito, ou seja, na visão. Por outro lado, em todas as outras experiências sensoriais, essa transição acontece com algum grau de consciência, de forma mais ou menos nítida. Isso significa que nas percepções relacionadas aos outros quatro sentidos, que na concepção de Schopenhauer são mais básicos do que a visão, a realidade da transição pode ser imediatamente observada.

No escuro nós tocamos uma coisa por todos os lados até que pelas diferentes impressões recebidas pelas nossas mãos podemos efetivamente reconstruir o objeto como uma forma determinada. Além disso, quando algo nos passa a sensação de uma superfície lisa, perguntamo-nos se temos gordura ou óleo em nossas mãos. E também quando tocamos algo frio imaginamos ter as mãos muito quentes. Por vezes não sabemos, quando percebemos um som, se a modificação causada em nosso ouvido é meramente uma afecção interna, ou se vem efetivamente do exterior. Do mesmo modo, ficamos em dúvida se o som é próximo e fraco, ou se é distante e forte, de que direção ele vem, se é voz humana, um animal ou o som de um instrumento. (W II, p.70)

Assim, conforme o filósofo, na percepção humana a causa é investigada baseada no efeito dado. A incerteza quanto à natureza objetiva da sensação é algo comum quando se trata dos sentidos do olfato e do paladar, pois a causa e o efeito são claramente distintos nesses casos. No entanto, no caso da visão, a transição do efeito para a causa ocorre de maneira completamente inconsciente, o que pode criar a ilusão de que esse tipo de percepção é totalmente imediata e consiste apenas na sensação dos sentidos, sem a participação do entendimento. Essa ilusão deriva-se, em parte, da alta qualidade do órgão visual. Além disso, resulta da natureza linear da ação da luz. Devido a essa ação, a própria impressão visual nos orienta em direção à posição da causa. O olho é capaz de perceber instantaneamente e com grande precisão todos os detalhes da luz, da sombra, da cor e da forma, bem como os dados que o entendimento utiliza para calcular a distância nas impressões visuais. Assim, o trabalho do entendimento acontece com tanta rapidez e certeza que mal se tem tempo de perceber conscientemente a sua intervenção.

Em sua obra *Sobre a Visão e as Cores*³⁹, de 1816, Schopenhauer traz uma resposta ao livro de Goethe, o tratado *Doutrina das Cores*. De acordo com Ballestê

³⁹ Publicado seis anos após o tratado *Doutrina das Cores*, de Goethe. O texto, que demonstrou sua oposição à abordagem cientificista acadêmica, que buscava adotar uma perspectiva distante em relação aos fenômenos que eram objeto de estudo. O próprio título de sua obra reflete essa postura,

(2014), a primeira observação de Schopenhauer em relação a obra do poeta, refere-se à sua incompletude, devido ao fato de que, segundo Schopenhauer, Goethe limitou-se à dimensão da experiência⁴⁰.

O interesse de Schopenhauer pelas cores tinha um caráter epistemológico e estava relacionado à sua teoria do conhecimento. Isso se deve ao fato de que sua pesquisa representava uma continuação da sua tese de doutorado, conforme explica Safranski (2011). No capítulo dedicado à visão, ele reitera e aprofunda conceitos previamente abordados em sua tese, ou seja, descreve o processo realizado pelo entendimento puro. Esse entendimento, com base nos estímulos fornecidos pelos sentidos corporais, isto é, a retina, utilizando o princípio apriorístico da causalidade, é capaz de construir o mundo fenomênico das percepções sensoriais.

Portanto em sua obra, Schopenhauer estabelece que as cores representam modificações do olho percebidas de maneira direta, constituindo atividades plenas da retina. Isso permite que sejam identificadas com base em determinações numéricas completas, abrangendo todo o espectro de cores, da mesma forma que as frações menores indicam as nuances, as matizes e as variações que não podem ser rigidamente delimitadas.

O filósofo constitui o conceito de divisibilidade qualitativa da retina, que abrange tanto a divisibilidade intensiva, relacionada à influência da luz ou ao grau de atividade atenuada da retina causada pela presença do branco, quanto a extensiva, que decorre da recepção de múltiplas impressões que afetam pontos distintos da retina. Por conta disso a retina, ao interagir com outros pontos, gera a cor complementar àquela que inicialmente afetou o olho.

O cerne da teoria das cores de Schopenhauer, conforme questiona Silva, (2016), se encontra em dúvida no parágrafo cinco do segundo capítulo da sua obra

uma vez que a palavra "doutrina" sugere que as cores não devem ser apenas analisadas teoricamente, mas sim vivenciadas na realidade da experiência cromática.

⁴⁰ De acordo com Safranski (2011), sem seu encontro e as extensas conversas com Goethe, é improvável que Schopenhauer tivesse se interessado pelo problema das cores. Para ele, esse campo era apenas uma área na qual poderia aplicar suas hipóteses epistemológicas. Além disso, considerando que já havia iniciado sua jornada em direção ao núcleo de seu projeto filosófico, a metafísica da vontade, o comentador afirma que sua motivação para empreender esse trabalho foi alimentada pela admiração que o filósofo sentia por Goethe. Schopenhauer queria estar ao lado do poeta, possivelmente para auxiliá-lo em sua disputa com Newton, munindo-o de argumentos ainda mais sólidos, conforme ele acreditava. Ele aspirava desempenhar o papel de um propagandista, um difusor das ideias de Goethe. No entanto, o poeta, conforme Safranski, como frequentemente fazia diante de alguma demonstração de afeto, não apenas se mostrou inacessível, mas também reagiu de forma negativa.

sobre as cores. Schopenhauer busca argumentar que a atividade da retina humana não se divide apenas de forma extensiva e intensiva, mas também pode sofrer uma divisão qualitativa, que desempenharia um papel crucial no fenômeno da percepção das cores.

Assim, segundo a teoria de Schopenhauer, a divisão extensiva se refere ao fato de que a retina pode ser estimulada por diferentes regiões simultaneamente, o que significa que não percebemos apenas uma imagem uniforme de cada vez. Ao invés disso, vemos um quadro composto por diversas cores e intensidades. Por outro lado, a divisão intensiva da atividade da retina significa que ela é sensível à intensidade dos estímulos luminosos que recebe. Isso nos permite distinguir uma variedade infinita de níveis de luminosidade, que vão desde a completa claridade até a mais profunda escuridão, do branco mais puro ao preto mais intenso, passando por todos os tons de cinza intermediários.

Por sua vez, a divisão qualitativa da atividade da retina não se limitaria a tonalidades de cinza, mas permitiria perceber as coisas em cores. Assim, de acordo com Schopenhauer, "A cor é a atividade qualitativamente dividida da retina"⁴¹ (F, p. 68). Portanto, Schopenhauer postula que é plausível avaliar as cores em sua máxima intensidade, estabelecendo assim uma relação de intensidade entre elas que não está relacionada à sua mistura com o branco ou o preto. Conforme essa relação, o amarelo seria a cor de maior intensidade, enquanto o violeta, situado no extremo oposto, seria a cor de menor intensidade. No meio dessa escala, em ordem decrescente, se encontrariam o laranja, o vermelho, o verde e o azul.

Desse modo, Schopenhauer propõe certos experimentos a fim de colocar em prática a sua teoria. Um experimento inicial desenvolvido por Schopenhauer envolve uma observação cuidadosa e prolongada de um círculo branco em um fundo preto. Após aproximadamente 30 segundos de observação, deve-se desviar o olhar para um fundo cinza claro e, nesse momento, a imagem que permanece nos olhos é a de um círculo negro em um fundo branco. Assim, a retina é impactada pelo disco branco e, por um breve período, a sua atividade é totalmente esgotada nesse ponto devido à completa inatividade. O filósofo amplia essa experiência sugerindo a substituição do disco branco por um disco amarelo. Quando isso é feito primeiro e, em seguida

⁴¹ Tradução nossa. "Color is the qualitatively divided activity of the retina".

direcionamos o olhar para a superfície cinza-claro, pode-se observar o efeito de um disco violeta:

Com o surgimento do disco amarelo no olho, a atividade completa da retina não foi estimulada e, portanto, ficou mais ou menos exaurida, como anteriormente com o disco branco. No entanto, o disco amarelo conseguiu desencadear apenas uma parte da atividade da retina, deixando para trás a outra parte. Assim, a atividade da retina agora se dividiu qualitativamente e se separou em duas metades, sendo que uma delas se manifestou como um disco amarelo, enquanto a outra permaneceu para trás e, sem novo estímulo externo, segue agora por si mesma como um espectro violeta. Tanto o disco amarelo quanto o espectro violeta, como as metades qualitativas divididas da atividade completa da retina, são iguais à atividade completa quando considerados juntos. Portanto, e nesse sentido, eu os chamo de complementares um ao outro⁴². (F, p. 64)

De acordo com Schopenhauer: “Cor em si, porém, é apenas o efeito, o estado produzido no olho, e como tal é independente do objeto, que existe apenas para o entendimento”⁴³ (F, p. 58). Portanto, assim como a compreensão por si só não gera conhecimento algum sem o aporte de informações provenientes dos sentidos, a simples sensibilidade e a experiência sensorial, não são suficientes para que o sujeito que está buscando conhecimento tenha qualquer percepção do mundo. Por si só, a sensibilidade não permite nenhuma representação, pois a compreensão é a condição essencial sem a qual não seria possível alcançar a intuição, a percepção e a compreensão objetiva. Assim, o sentimento e aquilo que está além do alcance da razão.

Dessa forma, conforme Salviano (2009), para Schopenhauer, os sentidos são estimulados pelo objeto externo, (nesse caso, a luz, a sombra e a cor), resultando em sensações, ou seja, em modificações sensoriais causadas por tais estímulos. Entretanto, essas modificações não constituem ainda intuições; são apenas o material bruto que o entendimento transforma em intuição. Para o filósofo, entendimento ou inteligência, uma faculdade presente em todos os seres, tem como função estabelecer

⁴²Tradução nossa. With the appearance of the yellow disc in the eye the full activity of the retina was not stimulated and therefore more or less exhausted, as previously with the white one. But the yellow disc was able to bring about only a part of the retina's activity, leaving behind the other part, so that the activity of the retina has now divided itself qualitatively and is separated into two halves, one of which presented itself as a yellow disc, whereas the other stayed behind and without new external stimulus follows now by itself as violet spectrum. Both the yellow disc and the violet spectrum, as the divided qualitative halves of the retina's full activity, are equal to the full activity when taken together. Therefore, and in this sense, I call each the complement of the other.

⁴³Tradução nossa. Color itself, however, is only the effect, the state produced in the eye, and as such is independent of the object, which exists only for the understanding.

a relação entre o efeito, ou seja, as modificações corporais e a causa, isto é, a representação.

Os sentidos, na concepção de Schopenhauer, são simples extensões do cérebro, agindo como canais pelos quais o cérebro recebe informações do mundo exterior na forma de sensações. Essas sensações são processadas e transformadas em representações intuitivas. O filósofo ressalta que essas sensações em si mesmas não possuem qualidades agradáveis ou desagradáveis. Em outras palavras, elas não afetam diretamente a Vontade.

Assim, as cores não têm um impacto intrínseco que causa prazer ou dor, desde que a sua intensidade não ultrapasse um limite normal. Elas simplesmente se manifestam de forma neutra, o que as tornam adequadas para servir como material para a percepção objetiva do mundo. “E é digno de admiração que seja possível que isto ocorra com um corpo que é em si mesmo completamente vontade.” (W II, p. 75). Dessa forma, para Schopenhauer, todo prazer estético proporcionado pelas cores:

baseia-se no fato de que, da maneira mais fácil, de uma forma que é quase fisicamente necessária, todo o nosso interesse é aqui transformado em conhecimento sem qualquer comoção de nossa vontade. Nós, assim, entramos no estado do conhecimento puro, embora, no essencial, isso consista, neste caso, em uma mera sensação de que a retina foi afetada. Mas como essa sensação é em si totalmente livre de dor ou prazer, não sofre qualquer excitação direta da vontade e, portanto, pertence ao conhecimento puro. (W II, p. 30)

Para Schopenhauer: “As cores despertam de imediato um prazer vivaz” (W I, p. 230).⁴⁴ Tal experiência deriva unicamente do fato de que a luz é o correspondente e a condição para o modo mais perfeito de conhecimento intuitivo. Para o filósofo, esse modo não exerce um impacto direto na Vontade. Ao contrário das influências sensoriais dos outros sentidos, a visão, em si mesma, não tem a capacidade intrínseca de provocar sensações agradáveis ou desagradáveis no órgão sensorial. Desse modo, ela não possui uma conexão imediata com a Vontade. Apenas a intuição que

⁴⁴ Válido aqui mencionar que Platão, uma grande influência para Schopenhauer, já discutia sobre a beleza e o prazer despertado pelas cores puras:

Estamos estabelecendo não a coisa mais numerosa ou a maior, portanto, mas a mais verdadeira e, ao mesmo tempo, a mais bela de todas as coisas brancas, não? P: Corretíssimo. S: Ao afirmarmos que uma pequena quantidade de branco puro é mais branco que uma grande quantidade de branco misturado, afirmaremos consequentemente que ele é também mais belo e mais verdadeiro que o branco misturado. (PLATÃO, 2012, p. 161, 53 a-b).

surge a partir do entendimento pode estabelecer essa conexão, já que, dessa forma, relaciona-se com o objeto em relação a vontade.

Conforme mencionado no capítulo anterior, o verdadeiro objetivo da pintura, assim como da arte em geral, é auxiliar na apreensão das Ideias, no íntimo deste mundo, conduzindo dessa forma o sujeito que contempla em um estado de conhecimento puro, um tipo de saber que está desvinculado da vontade. Esse conhecimento coexiste com uma beleza distinta e independente, que se destaca por si só, à parte de qualquer outro aspecto:

Essa beleza é produzida pela harmonia simples das cores, pelo aspecto agradável do agrupamento, pela distribuição favorável de luz e sombra e pelo tom da imagem toda. Este tipo subordinado e secundário de beleza promove a condição do puro conhecimento e está para a pintura como a dicção, a métrica e a rima estão para a poesia; portanto, em ambos os casos, não são o que é essencial, mas o que age primeiro e imediatamente. (W II, p. 93)

É importante ressaltar que, conforme desenvolvido neste trabalho, Schopenhauer rejeita por completo o uso das alegorias nas artes, o que também se aplica ao uso das cores: “Todas as alusões imediatas das simples cores também pertencem ao símbolo: o amarelo, cor da falsidade; o azul, da fidelidade. Tais símbolos possuem com frequência sua utilidade na vida, mas para a arte o seu valor é estranho” (W I, p. 276). Assim, mesmo que uma obra se exhiba apenas por cores e formas, porém, em seu uso de cores, há a intenção expressar alguma alegoria direta ao simbolismo atribuído por determinada cor, não se tratando, nesse caso, de uma obra livre de Ideias, visto que a sua alusão pertence a um símbolo.

Visto que Schopenhauer entende por cor somente o estado produzido no olho, independente do objeto, e que existe somente para o entendimento, o filósofo não desenvolve de modo mais aprofundado o efeito das cores na pintura, restringindo-se na abordagem das cores apenas como fenômenos fisiológicos. Porém, conforme já mencionado, o que Schopenhauer desenvolve não é propriamente uma estética, mas uma *metafísica do belo*, e assim sendo, considera-se que para o filósofo, a contemplação estética trata-se de um modo de conhecimento que parte de um *puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade*. Assim, questiona-se o efeito de uma arte que se expresse por cores puras pode causar a apreensão da Vontade.

Levando em consideração que a cor, na concepção de Schopenhauer, não exerce um impacto direto na Vontade, não possuindo uma conexão imediata com ela, é válido indagar se a arte não representativa, com as suas cores puras, não auxiliaria

em sua compreensão, já que diante da cor livre das representações das Ideias, o sujeito que a contempla, em estado excepcional de *puro sujeito de conhecimento destituído de Vontade*, encontre algo além da facilitação do conhecimento da Ideia, que, via sua objetivação, permite o conhecimento da Vontade enquanto *coisa-em-si*. Ao invés disso, na cor e na forma pura, o que o puro sujeito de conhecimento pode contemplar não é a repetição da Ideia dos seres do mundo, mas, pensando nas palavras de Schopenhauer, a essência íntima do mundo, uma expressão da própria Vontade, efeito que até então só poderia ser alcançado pela música.

Para que a presente explanação fique clara, é utilizada a obra de Piet Mondrian⁴⁵ como exemplo. Para o pintor neerlandês, a contemplação: “quanto mais nos ajuda a perceber conscientemente o imutável, o universal, mais insignificante se torna a inconstância, o individualismo, tudo o que é pequeno e humano dentro e fora de nós.”⁴⁶ (MONDRIAN, 1995, p. 34). No caso da obra de Mondrian, a influência da obra de Schopenhauer se manifesta de forma mais direta, visto que em sua obra *Realidade natural e realidade abstrata*, o pintor cita diretamente o filósofo:

A contemplação estética, de fato, oferece à humanidade um meio de se unir ao universal de forma abstrata, ou seja, consciente. Toda contemplação - contemplação desinteressada, como Schopenhauer a chama - eleva o homem acima de seu estado natural. De acordo com seu estado, ele faz tudo o que pode para manter sua individualidade.⁴⁷ (MONDRIAN, 1995, p. 34).

Assim, é a partir dessa concepção schopenhaueriana de contemplação, que dispõe diante do universal nos termos do filósofo, através da Ideia como manifestação da Vontade, que Mondrian define o significado essencial da pintura como a manifestação material do universal através da cor e da forma.

Como efeito, a descrição da contemplação pelo artista parece se alinhar de forma correta à de Schopenhauer, conforme Cacciola (2014), já que, para o filósofo da Vontade, o entendimento da Ideia como objetividade representa o conhecimento do imutável e universal, ao transcender a representação do singular. Desse modo,

⁴⁵Pieter Cornelis Mondrian, conhecido como Piet Mondrian (1872 - 1944), foi um pintor neerlandês modernista, criador do neoplasticismo na arte.

⁴⁶ Tradução nossa. “the more it helps us to consciously perceive the immutable, the universal, the more insignificant becomes the inconstancy, the individualism, all that is petty human in and outside of us”.

⁴⁷ Tradução nossa. “Esthetic contemplation, in fact affords mankind a means of uniting with the universal in an abstract, that is to say, conscious way. All contemplation — disinterested contemplation, as Schopenhauer calls it raises man above his natural state. in accordance with his state, he does everything he ‘can to maintain his individuality”.

apesar da divergência da concepção estética em relação a arte, onde Schopenhauer teve acesso até a arte não representativa, o que o filósofo jamais poderia prever.

Assim, a contemplação mantém nos dois casos a sua característica distintiva de revelação do real. Porém, no caso de Mondrian, conforme já citado, é a própria abstração que possibilita a realização, de maneira mais aprimorada, de um projeto estético semelhante ao de Schopenhauer, permitindo alcançar um grau mais elevado de desapego em relação ao mundo ilusório, delineando com clareza os limites entre este mundo aparente e o verdadeiro mundo que a arte apresenta.

Acerca do uso das cores puras na *arte não representativa*, Mondrian menciona no ensaio *Arte plástica e arte plástica pura* que:

Para que a arte seja verdadeiramente abstrata, ou seja, que não represente relações com o aspecto natural das coisas, a lei da desnaturação da matéria é de fundamental importância. Na pintura, a cor primária o mais pura possível realiza essa abstração da cor natural. Mas a cor é, no estado atual da técnica, também o melhor meio para desnaturar a matéria no domínio das construções abstratas em três dimensões; os meios técnicos são, em geral, insuficientes.⁴⁸ (MONDRIAN, 1964, p. 123)

Os fundadores da doutrina da pintura abstrata estavam unidos em seu desejo de tornar a cor “espiritual”. Isso também se aplicava à cor individual. Foi principalmente Mondrian quem desejava que cada cor única e individual fosse “espiritualizada”. Ele reconhecia a necessidade de liberar a cor do impacto ou resquício do objeto representado. Para isso, conforme Barasch (1998), ele advogou pela redução da cor naturalista para a cor. Quando o pintor aplicava a cor, surgiam diferenças de tonalidade que faziam com que algumas partes parecessem mais próximas e outras mais distantes do espectador. Isso resultava em um resquício de espacialidade e profundidade na cor do artista, sendo que esse resíduo deveria ser eliminado. A completa redução da cor ao plano resulta no que Mondrian denomina *desnaturalização* da cor. Assim, não apenas a cor substitui o objeto da representação, mas também ela própria deve ser purificada de qualquer ligação e resíduo de materialidade.

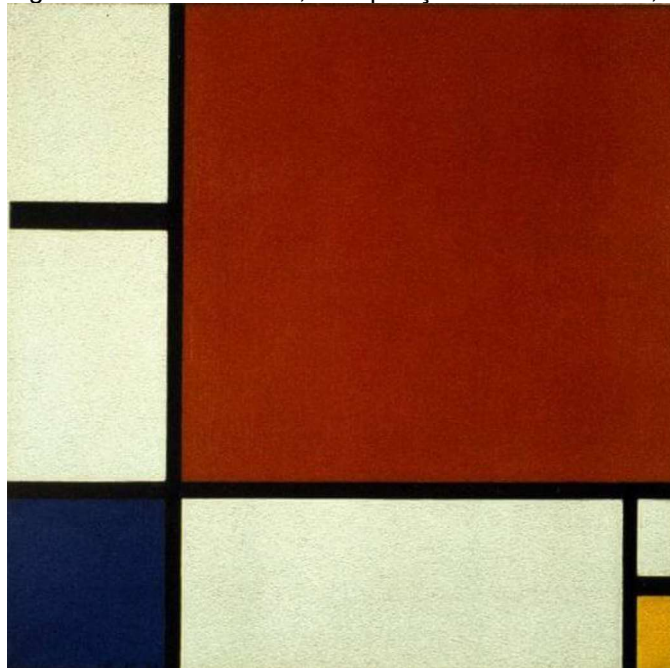
⁴⁸ Tradução nossa. “In order that art may be really abstract, in other words, that it should not represent relations with the natural aspect of things, the law of the denaturalization of matter is of fundamental importance. In painting, the primary color that is as pure as possible realizes this abstraction of natural color. But color is, in the present state of technique, also the best means for denaturalizing matter in the realm of abstract constructions in three dimensions; technical means are as a rule insufficiente”.

Para Mondrian, toda arte atinge um nível de abstração em algum grau. Essa abstração é cada vez mais acentuada com a chegada do modernismo, as ponto em que na arte plástica pura, onde não apenas há uma transformação de forma, mas também de matéria que para ele é representada por meio de técnicas ou de cores, resulta em uma expressão mais ou menos neutra. O pintor passou a utilizar cores cada vez mais puras, evitando desse modo a mistura de tons, para assim atingir uma obra livre de representações. Porém, ele ressalta que é errado “acreditar que se está praticando arte não figurativa simplesmente ao alcançar formas neutras ou linhas livres e relações determinadas. Pois, ao compor essas formas, corre-se o risco de criar algo figurativo, ou seja, uma ou mais formas particulares⁴⁹.” (Mondrian, 1964, p. 123). Assim, segue-se o exemplo abaixo da obra *Composição II em vermelho, azul e amarelo*, de 1930.

Conforme a figura 2, algo que se destaca em um primeiro momento na obra abaixo, é a sua assimetria, tendo os seus elementos desbalanceados em relação a algum eixo de simetria. Outro ponto que se destaca na obra é que só é possível observar um plano compositivo, sendo apenas uma divisão do espaço da tela, sem nenhuma simulação do espaço. Porém, o que mais causa destaque ao contemplar, é a forma de vermelho puro destacado no canto superior direito, que em oposição, contrasta com um pequeno quadrilátero azul no canto inferior direito. Tais formas são relevantes, pois, a partir delas, Mondrian constrói a composição como um todo da obra. Acima do quadrilátero azul destacam-se dois retângulos verticais brancos, que se balanceiam com um grande retângulo horizontal branco abaixo do quadrado vermelho. Para finalizar a composição, no canto inferior direito encontram-se dois pequenos quadrados, um branco e um amarelo, que direciona uma certa atenção para o canto inferior da obra. Todas as formas são divididas por uma linha preta, que possui a mesma espessura em quase toda a composição, exceto entre os retângulos no canto superior esquerdo e os quadrados no canto inferior direito, criando uma noção de equilíbrio.

⁴⁹ Tradução nossa. “it is a great mistake to believe that one is practicing non-figurative art by merely achieving neutral forms or free lines and determinate relations. For in composing these forms one runs the risk of a figurative creation, that is to say one or more particular forms”.

Figura 2 – Piet Mondrian, Composição II em Vermelho, azul e amarelo (1930)



Fonte: <https://www.piet-mondrian.org> (acessado em 19 de setembro de 2023)

Na primeira impressão, a obra pode se passar por algo simples, mas o modo como as cores e as formas são trabalhadas na composição, criam um senso de equilíbrio. O contraste do preto com o branco, alinhado com as três cores primárias (cuja pureza dos tons não se encontra na natureza), alinhado com as formas geométricas, se distancia por completo da arte mimética, que são as representações das Ideias do mundo. O que se vê na obra não é uma cópia do mundo, mas uma composição pura. De acordo com o que Cacciola (2014) afirma, a não representação em Mondrian retrata o universal, assim como a Ideia em Schopenhauer, um universal primordial, e não apenas a omissão de alguma particularidade da realidade.

A experiência de buscar nos elementos estéticos do século XX ressonâncias de uma teoria da arte semelhante à de Schopenhauer, e ao mesmo tempo enriquecer a compreensão da estética do filósofo, evidencia a sua relevância atual e a eficácia das suas concepções para a compreensão do fenômeno da metafísica do belo, inclusive no contexto da arte moderna. Assim, mesmo diante da variedade de expressões artísticas ao longo desses dois séculos e do surgimento *da arte não representativa*, um acontecimento histórico que Schopenhauer não poderia prever, a contemplação mantém em ambos os casos a sua característica mais proeminente, isto é, o desvelamento do real.

Além do mais, no contexto de Schopenhauer, a Ideia artística, como manifestação da Vontade objetiva, conforme aqui mencionado, poderia ser capaz de anular a dor e o sofrimento a partir da contemplação objetiva. A Vontade, que se revela na Ideia, é descrita pelo filósofo como um *ímpeto cego* que impulsiona incessantemente de um desejo a outro. Desse modo, visto que a arte é o alívio da Vontade e, ao mesmo tempo, a Ideia estética expõe essa mesma Vontade, originando o desejo incessante. É necessário encontrar uma solução por meio da distinção entre os dois tipos de conhecimento, um dado pela representação sujeita ao princípio de razão, e o outro pela representação livre do encadeamento causal do devir.

Assim, para o sujeito que está corporalmente ligado ao mundo, a Vontade se manifesta como carência ao se expressar no corpo e ao se individualizar, perdendo a sua unidade primordial. Isso a transforma em fonte de dor e sofrimento, devido à luta entre suas múltiplas manifestações. É o modo de conhecimento que impõe essa característica ao que está intrínseco. Como aspiração à vida encarnada em um corpo individual e finito, a Vontade é o desejo e a ausência. Ao ser contemplada na Ideia, a Vontade se revela como a essência universal, trazendo unidade e plenitude, alheia às batalhas da individualização. Assim, descrevendo de maneira mais precisa a contemplação, segundo Schopenhauer: “quando a Ideia surge, sujeito e o objeto não são mais diferenciáveis – já que só quando estes se preenchem e compenetraram reciprocamente é que se origina a Ideia, a objetividade adequada da Vontade.” (W I, p. 208).

De fato, o universo concebido como representação demanda a diferenciação entre as formas sujeito e objeto, já que para Schopenhauer, caso a vontade se exteriorize e se converta em representação, ela imediatamente estabelece tanto o sujeito quanto o objeto. Assim, conforme Schopenhauer: “Para que essa objetividade da vontade seja pura, perfeita, adequada, ela põe o objeto como Ideia, livre das formas do princípio de razão, e o sujeito como puro sujeito do conhecimento, livre da individualidade e servidão da vontade.” (W I, p. 208).

Segundo Schopenhauer, quando o sujeito alcança a sua libertação, ele se torna sem restrições e coincide com o objeto, que também está sem restrições. Essa libertação, tanto do sujeito quanto do objeto, implica na libertação das suas características individuais e das suas relações com outros seres, em certo sentido, e com os demais objetos. Nessa harmonia entre sujeito e objeto, surge o caráter desinteressado da contemplação e, conseqüentemente, do conhecimento estético.

A essência da *arte não representativa*, conforme afirma Cacciola (2014), reside primariamente na eliminação das formas. Se considerarmos isso como uma renúncia às singularidades, a aproximação com a estética dos séculos de Schopenhauer se destaca, com um objetivo comum, mesmo que concretizado de maneiras distintas.

Para Schopenhauer, é a intuição e não o conceito que deve prevalecer na contemplação artística. O conceito representa uma generalização, uma abstração que ocorre após a particularidade, sendo portanto uma unidade posterior. A Ideia, por outro lado, é intuitiva, uma unidade que precede as coisas, que está lá desde o início, como a primeira manifestação da Vontade na gênese do mundo empírico e das suas graduações. Os objetos do mundo empírico, para serem definidos pelo sujeito em suas relações, no mundo como representação governado pelo princípio de razão, também dependem de uma intuição. No entanto, dessa vez, é uma intuição intelectual, submetida ao entendimento por meio da sua ação causal.

Assim, é válido ressaltar que, conforme mencionado no capítulo anterior, na estrutura hierárquica das artes, Schopenhauer atribui à música o mais elevado dos papéis. As artes visuais ocupam uma posição inferior, conforme aumenta o seu grau de materialidade. A música é a expressão artística por excelência, já que o material sonoro tem pouca ligação com qualquer manifestação empírica ou conceitual. Ao explicar a música, Schopenhauer não utiliza mais as Ideias como mediadoras entre a multiplicidade das imagens sensíveis e a Vontade unificada. Dada a fluidez do mundo sonoro e a sua distinta dissimilaridade com a ilusão fenomênica, a música expressa diretamente a essência das coisas, manifestando a Vontade de maneira tão apropriada quanto o próprio mundo que reside no sujeito e diante dele. Considerando que na música não há mais qualquer forma de representação, não se referindo a nenhum ponto de referência externo, ela é simultaneamente forma e conteúdo.

É nesse ponto que é possível questionar uma abertura na hierarquia das artes, partindo da concepção que, ao tirar a representação figurativa da pintura, os pintores não representativos, assim como na música, passam também a não representar nada, passando a ser pura cor e forma. Assim, conforme afirma Maria Lúcia Cacciola: “pode-se arriscar dizer que a arte plástica abstrata não infirma a estética schopenhaueriana, mas apenas a subverte sua hierarquia, fazendo com que as artes plásticas alcancem o mesmo patamar que a música” (CACCIOLA, 2014, p. 99).

3.3. FORMA NA EXPRESSÃO DA VONTADE

Em o *Mundo como Vontade e representação*, Schopenhauer salienta a distinção entre Vontade e os seus fenômenos. Segundo o filósofo, a Vontade é totalmente independente das formas em que elas se exibem, seja na forma mais generalizada do fenômeno, isto é, a do objeto, ou seja, a Ideia, ou nas formas relativas ao princípio de razão.

Apesar de toda a idealidade transcendental, segundo Schopenhauer, o mundo objetivo mantém a sua existência empírica. O objeto não é a realidade em si mesma, mas, enquanto objeto empírico, possui existência concreta. Embora, para ele o espaço exista apenas na mente do sujeito, empiricamente, a mente existe dentro do espaço. A lei da causalidade não elimina as Ideias, pois não serve como uma ligação entre as coisas em si e o conhecimento delas. Portanto, não se pode afirmar a realidade absoluta do mundo que é percebido como resultado da aplicação desta lei. No entanto, isso não impede a relação causal entre os objetos, nem a relação entre o corpo do sujeito que conhece e outros corpos.

A lei da causalidade simplesmente unifica os fenômenos, e sua função se limita a isso. Com essa lei, permanecemos no domínio dos objetos, ou seja, dos fenômenos, das representações. Todo o mundo da experiência é condicionado, em primeiro lugar, pelo conhecimento de um sujeito que está ciente, o que é o seu pré-requisito necessário. Em seguida, é influenciado pelas formas específicas da intuição e apreensão. Portanto, isso pertence estritamente ao âmbito do fenômeno e não aspira a se tornar o mundo das *coisas-em-si*. Até o sujeito em si mesmo, desde que seja apenas um conhecedor, faz parte dos meros fenômenos. É a outra metade complementar.

Portanto, para Schopenhauer: “o que é material é o que é eficiente (o efetivo) em geral, para além da natureza específica de sua atuação” (W II, p. 445). Isso significa que a matéria, por si só, não é objeto da intuição, somente do pensamento, e, portanto, uma abstração em seu sentido próprio. Já no caso da intuição, a matéria se manifesta somente quando associada à forma e à qualidade, como um corpo, ou seja, uma maneira bem definida de agir. Para o filósofo, somente através da abstração a partir dessa caracterização, é possível conceber a matéria como tal, ou seja, como algo separado da forma e da qualidade.

Por consequência, diante do conceito de matéria, pensa-se na ação positiva em seu estado geral, portanto na atividade em abstrato. Posteriormente, é compreendida a ação mais estritamente determinada como um acidente da matéria e dessa forma é compreendido que somente por meio desse acidente ela se torna apreensível, ou seja, se apresenta como corpo e objeto de experiência. Porém:

A pura matéria, por outro lado, que, como já mostrado na crítica da filosofia kantiana, por si só constitui o conteúdo real e legítimo do conceito de substância é a causalidade em si, pensada objetivamente, consequentemente, como algo no espaço, portanto, preenchendo o espaço. Assim, toda a essência da matéria consiste em atuar; somente através disto é que preenche o espaço e perdura no tempo, e isto é sempre e sempre pura causalidade. Portanto, sempre que ocorre uma ação, não se trata da matéria, mas sim do material, em geral, o que age. (W II, p. 446)

No entanto, a causalidade em si mesma constitui a base fundamental do entendimento humano, uma vez que os sujeitos são conscientes dela *a priori*, tal como do espaço e do tempo. Portanto, a matéria, até aqui, pertence à esfera formal do conhecimento humano. Ela representa, assim, a forma intrínseca do entendimento da causalidade, uma forma que se entrelaça com o espaço e o tempo, tornando-se, assim, objetivamente apreendida ou, em outras palavras, concebida como aquilo que preenche o espaço.

Até esse ponto, entretanto, a matéria não é, estritamente falando, o objeto, mas sim a condição da experiência, da mesma forma que o puro entendimento em si mesmo. A matéria pura é, para Schopenhauer, somente um conceito, e não uma intuição. Ela se integra em cada experiência externa como um componente necessário da intuição, embora não possa ser diretamente observada em qualquer experiência. Em vez disso, ela é apenas concebida como algo absolutamente inerte, passivo, sem forma e desprovido de qualidades; no entanto, ela é a base subjacente de todas as formas, qualidades e efeitos.

Assim, de acordo com Schopenhauer, a matéria é somente pensamento *a priori*, e desse modo se diferencia das intuições *a priori*, ou, em outras palavras, intuições propriamente ditas. Isso se dá pelo fato de que a partir dessas intuições, é possível pensar sem se referir aquela, algo que não é possível em relação ao tempo e ao espaço. Porém, para o filósofo, isso só significa que é possível formar uma imagem psíquica ou uma representação do espaço e do tempo mesmo sem a matéria, já que para ele a matéria que é inserida neles, e dessa forma, concebida como existente, não é capaz de ser pensada completamente a distância.

Portanto, do ponto de vista do conhecimento, a matéria está intrinsecamente ligada à capacidade cognitiva, da mesma forma que o espaço e o tempo. No entanto, a diferença reside no fato de que a existência da matéria deve ser assumida voluntariamente, o que indica que ela não pertence tão integralmente à parte formal do conhecimento quanto o espaço e o tempo, mas, ao mesmo tempo, contém um elemento que só é dado *a posteriori*, ou seja, com base na experiência. Essa interligação entre o conhecimento empírico e o conhecimento *a priori* faz da matéria o alicerce fundamental do mundo da experiência.

Tempo e espaço, cada um por si, são também representáveis intuitivamente sem a matéria; Esta, contudo, não o é sem eles: a forma, que lhe é inseparável, pressupõe o ESPAÇO. E o fazer-efeito da matéria, no qual consiste toda a sua existência, concerne sempre a uma mudança, portanto a uma determinação do TEMPO. Contudo, tempo e espaço não são apenas, cada um por si, pressupostos por ela, mas a essência dela é constituída pela união de ambos, exatamente porque a matéria, como mostrado, reside no fazer-efeito, na causalidade (W I, p. 10)

De acordo com Schopenhauer, somente quando todas as afirmativas *a priori* cessam na esfera puramente empírica do conhecimento dos corpos, isto é, em sua forma, qualidade e modo de atuação definidos, é que a Vontade se manifestará tal como já conhecida e estabelecida: como o *ser-em-si* das coisas. No entanto, segundo o filósofo, essas formas e qualidades sempre se manifestam apenas como atributos e manifestações da matéria, da qual a existência e a essência estão intrinsecamente ligadas às estruturas subjetivas do intelecto.

Após separar e isolar essas propriedades, a matéria como o que resta é inevitavelmente introduzida por meio do pensamento, uma vez que é a causalidade objetivada em si mesma. Consequentemente, conforme Schopenhauer, a matéria é aquilo pela qual a vontade, que constitui a essência intrínseca das coisas, se torna *intuível* e visível. Nesse sentido, a matéria representa simplesmente a visibilidade da vontade ou a conexão entre o mundo como vontade e o mundo como representação. Ela faz parte deste último dado que é produzida pelas funções do intelecto, mas também faz parte do primeiro na medida em que a vontade se manifesta em todos os seres materiais, ou seja, nos fenômenos. Portanto, cada objeto como *coisa-em-si* é a vontade, enquanto cada objeto como fenômeno é a matéria.

Desse modo, quando a vontade se apresenta no domínio do conhecimento objetivo, ela desloca-se nas formas intelectuais da intuição, ou seja, no tempo, no espaço e na causalidade. No entanto, assim que a vontade se destaca como um

objeto material devido a essas formas, ela se torna matéria. Conforme Schopenhauer, pode-se conceber formas sem matéria, mas, na ausência de matéria, as formas seriam, em essência, a própria Vontade. A vontade, no entanto, torna-se objetiva apenas quando se ajusta ao modo de intuição do intelecto, ou seja, quando assume uma forma. O espaço representa a forma de intuição da matéria, pois constitui o material básico da forma, mas é somente através da forma que a matéria pode se manifestar.

Dado que para Schopenhauer a vontade se torna objetiva, ou seja, entra na esfera da representação, a matéria assume o papel de substrato universal para essa objetivação. Ou, melhor dizendo, é a objetivação em si mesma tomada *in abstracto*; em outras palavras, está além de todas as formas. Desse modo, o filósofo define a matéria como a visibilidade da Vontade em geral. Por outro lado, as características específicas dos fenômenos definidos tem as suas expressões nas formas e nas qualidades.

Isso implica que, seja no fenômeno ou na representação, a matéria, em si mesma, é a Vontade. Assim, para Schopenhauer, tudo o que é pertinente em condições específicas da experiência e da intuição, também é pertinente para a Vontade em si, o que permite compreender todas as suas relações e propriedades ao longo do tempo. Portanto, segundo o filósofo, a matéria representa o material do mundo intuído, tal como a Vontade é o *ser-em-si* de todas as coisas. As formas podem ser diversas, mas a matéria é única, assim como a vontade é única em todas as suas manifestações.

Do mesmo modo, para Schopenhauer, a Vontade nunca se manifesta como algo geral, ou seja, como vontade em termos absolutos, mas sempre toma a forma de algo específico, isto é, com características particulares e um caráter definido. Por conseguinte, a matéria nunca se apresenta como tal, mas constantemente em conjunção com uma forma particular e uma qualidade específica.

Contudo, para Schopenhauer, a Vontade não pode ser apreendida objetivamente ou intuída em si mesma, mas somente sob todas as condições da representação, ou seja, unicamente como um fenômeno. Dentro dessas condições, é que ela se manifesta de imediato como corpo, isto é, matéria trajada de forma e qualidade. No entanto, o filósofo afirma que a forma é determinada pelo espaço, a qualidade, ou ação, é determinada pela causalidade, e desse modo, ambas se apoiam

nas funções do intelecto. A matéria, desprovida dessas determinações, seria apenas uma *coisa-em-si*, a própria Vontade.

Desse modo, uma vez que a matéria representa a visibilidade da vontade, e toda força intrínseca é, em essência, uma manifestação da vontade, nos argumentos de Schopenhauer é impossível que qualquer força se manifeste sem um suporte material. Por outro lado, nenhum corpo pode existir sem as forças que o permeiam e que definem a sua natureza. Assim, um corpo é o resultado da fusão entre a matéria e a forma, essa última sendo conhecida como caráter material.

A concepção de forma de Schopenhauer tem uma relação estreita com a doutrina das Ideias platônicas, que serve como alicerce não apenas para essa estética em si, mas também para sua fundamentação metafísico-filosófica. Com efeito, Schopenhauer frequentemente se refere às Ideias platônicas como formas imutáveis, arquetípicas e eternas, das quais todos os fenômenos derivam e que estão diretamente vinculadas com o tempo e o espaço. No entanto, isso não exclui a possibilidade de que esses últimos possam atuar como representações no domínio da sensibilidade das formas platônicas eternas. Nesse sentido, eles funcionam como mediadores que facilitam a transição do modo de representação sujeito ao princípio de razão suficiente para a contemplação estética da Ideia.

De acordo com Benchimol (2014), a relação entre a forma sensível e a contemplação estética não é necessária para Schopenhauer. De fato, essa relação que se baseia na oposição sujeito-objeto (condição fundamental de toda representação), pode ter sua origem tanto no polo do sujeito quanto no polo do objeto. Assim, o fenômeno estético pode se originar simplesmente da disposição genial do contemplador, que demonstra a capacidade de contemplar esteticamente o que a mente comum tende a perceber apenas como mera realidade empírica.

Fica evidente, segundo o exemplo dado por Benchimol, quando as Ideias acessíveis por meio dessa contemplação correspondem aos níveis mais elementares de objetivação da Vontade, isto é, às forças da natureza. Nessas situações, a experiência estética não é desencadeada especificamente por um objeto isolado ou sua reprodução artística, mas sim pelas transformações físicas que determinados objetos passam ou pelas relações dinâmicas que ocorrem entre eles. É o caso das Ideias das forças que atuam em um ambiente aquoso, como em outro exemplo dado por Schopenhauer:

Quedas d'água em espumantes borbotões a se precipitarem sobre rochedos, cataratas a se espriarem tranquilamente, fontes com seu jorro de colunas aquosas e claros espelhos d'água manifestam, todas, as Ideias da pesada matéria fluida, exatamente como o faz em as obras da arquitetura ao desdobrarem as Ideias da pesada matéria sólida. Ora, se o belo não encontra apoio algum na hidráulica utilitária, é porque os seus respectivos fins, via de regra, não se combinam, apesar d e haver raras exceções, como, por exemplo, a *Cascata di Trevi* em Roma. (W I, p. 252)

De fato, para Schopenhauer, na medida que a contemplação se volta para os níveis mais elevados da objetivação da Vontade, a forma sensível dos objetos contemplados passa a desempenhar um papel cada vez mais proeminente como desencadeador da experiência estética. Um caso interessante nesse contexto é a já mencionada arquitetura. Apesar do filósofo enfatizar que, conforme visto na arte arquitetônica, o fator dinâmico continua sendo decisivo, considerando que as ideias expressas pela arquitetura são essencialmente as de peso, impenetrabilidade e resistência, a bela forma já assume aqui um papel significativo que não pode ser ignorado.

Contudo, à medida que se volta para os estágios mais elevados da objetivação da Vontade, a forma gradativamente assume um papel predominante. No âmbito da representação escultórica do ser humano, Schopenhauer afirma que o corpo humano é um sistema composto por partes completamente distintas, porém organicamente subordinadas ao todo, conforme já explícito.

A beleza humana, de acordo com Schopenhauer, se manifesta por meio da forma, a qual é estritamente vinculada ao espaço. Ele então avança para uma definição concisa de beleza, onde a beleza equivale à manifestação apropriada da Vontade através de um simples fenômeno espacial. Isso evidencia claramente a forte dependência de sua concepção da beleza em relação ao conceito de forma sensível. As manifestações apropriadas da Vontade são as Ideias platônicas, conforme abordado.

Essas Ideias podem, por sua vez, se manifestar no plano da sensibilidade através do fenômeno da beleza. Assim, as formas eternas encontram as suas representações sensíveis nas formas belas. O filósofo também sugere isso ao afirmar que o estado de pura contemplação é facilitado através da forma multifacetada e, ao mesmo tempo, distintamente determinada de certos objetos, o que os eleva imediatamente à condição de representantes das suas Ideias, sendo essa a essência da sua beleza. Essas características da bela forma, bem como o seu papel de facilitar

a transição para a contemplação da Ideia, são apresentadas pelo filósofo da seguinte maneira:

Uma coisa é mais bela que outra quando facilita a pura consideração objetiva, vem-lhe ao encontro, sim, como que compele a isso; então a nomeamos muito bela. Este é o caso, primeiro, quando algo isolado exprime de modo puro a ideia de sua espécie, mediante a proporção bem distinta, puramente determinada, inteiramente significativa de suas partes, reunindo em si todas as exteriorizações possíveis da Ideia de sua espécie, a manifestando com perfeição; justamente por essa característica a coisa isolada facilita bastante ao espectador a transição para a Ideia, o qual atinge assim o estado de intuição pura. (W I, p. 243)

Compreende-se, portanto, que para Schopenhauer a noção de bela forma implica nas interações mútuas e harmônicas entre as suas partes e a relação de cada uma delas com o todo. Segundo o filósofo, o objeto belo convida à experiência estética precisamente porque cada aspecto na forma bela remete exclusivamente a ela mesma, ou, de maneira mais precisa, todos os seus elementos só podem ser apreendidos, e, poder-se argumentar, estão dispostos a ser conforme as relações que mantêm com os outros elementos e com a unidade simples da qual fazem parte, o que pode ser bem observado na *arte não representativa*.

A função desempenhada pela forma na transição da consideração empírica para a perspectiva estética, assim como a relação entre a forma sensível e a ideia platônica, são abordadas de maneira mais explícita nos suplementos da obra principal de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, no capítulo XXIX do segundo volume. Nesse contexto, a apreensão da Ideia é apresentada como o quarto e mais elevado estágio de uma escala na qual as diferentes formas de conhecimento intuitivo são apresentadas de acordo com os seus níveis de objetividade, correspondendo esses níveis, de forma inversa, a diversos graus de participação da vontade individual.

Inicialmente, se tem o estágio de absoluta submissão do intelecto à vontade do sujeito, no qual o objeto é conhecido em sua relação imediata com essa vontade, podendo, assim, tornar-se um motivo dessa vontade. Em seguida, encontra-se o patamar em que o intelecto se interessa pelo conhecimento das relações que as coisas mantêm, não mais diretamente com o sujeito, mas sim entre si, sendo esse entendimento alcançado através da noção de causalidade. No entanto, segundo Schopenhauer, esse tipo de conhecimento ainda é realizado em prol da completude do primeiro tipo de conhecimento, visto que para ele todo conhecimento de acordo

com o princípio de razão está de alguma forma relacionado com a Vontade. Desse modo, essa relação pode ser bastante distante, como ocorre, por exemplo, nas chamadas ciências puras, um campo em que as conexões do conhecimento com a Vontade podem quase tocar o intangível. Por essa razão, o filósofo pode categorizar esse tipo de conhecimento como uma ponte de transição para o conhecimento puramente objetivo ou artístico.

Assim, se as múltiplas e variadas relações de um objeto são imediatamente apreendidas, a sua natureza peculiar e adequada então aparece a partir destas mais e mais distintamente, e ele é assim gradualmente construído a partir de meras relações, ainda que o seu próprio ser em si mesmo seja totalmente diferente delas. (W II, p. 13-14)

Dado que nesse ponto já se afasta do domínio das relações entre as coisas, as quais constituem a essência propriamente particular do objeto, ou seja, a Ideia, estas relações não podem ser outras senão as relações do objeto consigo mesmo, isto é, as relações entre as suas partes e entre estas e o todo. Como Schopenhauer destaca, trata-se aqui das inúmeras e diversificadas relações de um objeto, e não às que o conectam a qualquer outro objeto ou ao mundo circundante. Além disso, essas relações entre as partes constituintes do objeto não podem ser compreendidas como de natureza físico-mecânica ou biológica, pois isso envolveria reflexão e colocaria o sujeito novamente no campo de atuação do princípio de causalidade. Desse modo, uma expressão artística não figurativa, que destaca cores e formas puras, afastaria o sujeito da relação com a sua vontade.

Trata-se, como Schopenhauer explica, de relações apreendidas de forma imediata, o que só pode indicar o que está aludindo à simples configuração do objeto como fenômeno espacial. Por meio dessa configuração, ocorre a adequada manifestação da Vontade no fenômeno da beleza. Com efeito, logo em seguida, Schopenhauer afirma que a forma e a cor constituem exatamente o imediato na apreensão intuitiva da Ideia, sendo evidentemente a forma responsável por transmitir essas múltiplas e variadas relações cuja percepção é fundamental para a experiência do belo:

A Ideia é o ponto em que se enraízam todas essas relações e, assim, o fenômeno completo e perfeito, ou, como já expressei no texto do Tomo I, é a objetividade adequada da vontade neste estágio de sua aparência fenomênica. No fundo, até mesmo a forma e a cor, que são o que é imediato na apreensão da Ideia através da intuição, não pertencem à Ideia, mas são

apenas os meios de sua expressão, pois, a rigor, o espaço é tão estranho a ela como é o tempo. (W II, p. 14 - 15)

Na transição da percepção empírica das relações causais entre os objetos para a percepção imediata das relações inerentes a um objeto, ou seja, as relações que constituem a sua forma, a participação da Vontade se torna a mais sutil possível. No entanto, conforme destaca Benchimol (2014), é compreensível admitir que haja alguma relação entre a percepção da forma e a Vontade, uma vez que a primeira ainda pressupõe uma das formas de sensibilidade, o espaço, que continua sendo o domínio de atuação de uma das modalidades do princípio de razão suficiente.

Por essa razão, a percepção da forma em Schopenhauer não pode ser equiparada ao conhecimento da Ideia, já que esta não está sujeita à temporalidade nem à espacialidade. Contudo, a apreensão das múltiplas relações formais representa o limiar que conduz ao domínio do puro conhecimento das Ideias, sendo o ponto de apoio para o último salto pelo qual o intelecto abandona de modo definitivo todas as relações, alcançando a máxima objetividade e contemplando a verdadeira natureza das coisas, para além de tempo e espaço. Schopenhauer insiste que a forma intuída esteticamente não é a Ideia, mas isso não a impede de ser o seu meio de expressão.

Pode-se dizer que, de forma semelhante a Platão, onde a ideia do belo é a única entre as mais elevadas a possuir um símile sensível, nomeadamente, na beleza das coisas individuais⁵⁰; para Schopenhauer a beleza sensível torna-se o símile das Ideias em geral. *A Ideia se expressa através da forma.*

Desse modo, Schopenhauer cita o filósofo neoplatônico Olimpodoro, cuja afirmação a esse respeito é traduzida por ele da seguinte maneira: “Em outras palavras, a Ideia, em si inextensa, certamente proporcionou a forma à matéria, mas primeiro assumiu a extensão a partir disto” (W II, p. 15). A Ideia, portanto, se manifesta ao contemplador como o resultado da soma das relações formais, sendo, na verdade, o ponto fundamental dessas relações, pois é ela que determina a totalidade das relações no objeto estético.

⁵⁰Válido mencionar que, conforme Schuhl (2010), em determinados fragmentos da obra de Platão, já havia esboços de uma estética livre da imitação, ou, pensando nos conceitos desenvolvidos neste trabalho, uma estética não representativa. Em *Filebo*, conforme já mencionado, o filósofo ateniense descreve a beleza das cores puras e sem misturas; também em *Filebo* (Platão, 2012, p. 155-157, 51 b-d), e em *Timeu* (Platão, 2011, p. 139-142, 53 - 54), Platão discute acerca da beleza das formas geométricas. “Estes textos, que nos conduzem às Ideias-números, revelam, pois, uma tendência que seria indulgente com a arte decorativa e favorável a uma espécie de cubismo, ou, ao menos, de arte abstrata” (SCHUHL, 2010, p. 17).

Conforme já mencionado anteriormente, é devido a isso que a contemplação da Ideia é o requisito fundamental para toda criação artística. O talento artístico não consiste em criar uma forma bela imitando as formas sensíveis que lhe servem como modelo. A partir da contemplação dessas formas sensíveis, ele transcende para a compreensão pura da realidade ideal que as determina, e é essa realidade que efetivamente se torna o seu modelo. Isso justifica o porquê, muitas vezes, a sua criação supera em beleza tudo o que a natureza pode oferecer como modelo.

Assim, seguem dois exemplos de pintores não representativos que fizeram usos distintos da forma para melhor ilustrar a presente explanação. O primeiro exemplo é o da pintora Lygia Clark⁵¹. Em um primeiro momento das suas obras, na década de 1950, a artista concentra-se mais nas pinturas abstracionistas, dedicando-se nas divisões espaciais e a materialidade do ritmo visual. Nessa época, conforme Diez (2000), ela viajou para Paris, onde residiu por alguns anos, ficando imersa no estudo da pintura com Fernand Léger, Arpad Szenes e Dobrinsky. Em 1954, retornou ao Rio de Janeiro e integrou-se ao Grupo Frente. Durante esse período, explorou a pintura construtivista, dedicando-se às relações espaço-temporais no plano e criando obras predominantemente em preto e branco industrial sobre madeira. A partir de 1959, aproximadamente, começou a direcionar-se para obras tridimensionais através da articulação de planos, evidenciando a necessidade de participação por parte do espectador. Junto a Helio Oitica e Lygia Pape, tornou-se membro do grupo Neo-concreto, um movimento que se desviou do construtivismo brasileiro, adotando os princípios de Max Bili. O seu objetivo era incorporar aspectos orgânicos e subjetivos na arte, sempre mantendo um caráter da não representação.

Neste primeiro momento da sua obra, a artista dedica-se ao contraste entre tons pretos e brancos em divisões de superfície e como tais contrastes comportam-se dentro dos limites da tela⁵². Lygia Clark, no processo de eliminar rigorosamente todos

⁵¹ Lygia Pimentel Lins, conhecida como Lygia Clark (1920-1988) foi uma pintora e escultora brasileira.

⁵² Isso acarretou no esgotamento dos limites da tela na percepção de Clark, o que levou a artista a um segundo momento de sua obra, que passa a direcionar sua arte para além do suporte, focando-se na criação de esculturas abstracionistas. Como ela mesmo menciona postumamente: “a escultura é maior que a pintura.” (Clark, 1998, p. 33). Aos poucos, a produção artística de Lygia Clark começou a se simplificar em termos de materiais, rejeitando os materiais tradicionais como bronze e pedra, e passou a utilizar vidro, plástico, ferro, aço, entre outros, marcando o início da sua fase dos “Bichos” (animais-máquinas), “Trepantes” (vermes escaladores) e “Borrachos” (vermes de borracha). O foco da presente pesquisa é a pintura, e, em virtude disso, as esculturas de Clark não serão aqui abordadas. Porém, ao livrar-se do suporte da tela e do bidimensionalíssimo, a artista busca a partir

os dispositivos ilusionistas do espaço pictórico, produziu a “respiração” imperceptível desse espaço. De acordo com Brett (2008), a pintora produziu relevos que, embora ainda pressupondo o “plano”, parecem conter um núcleo oculto, uma vida escondida lá dentro, como se estivesse prestes a se mover, conforme o exemplo da figura 3.

Figura 3 – Lygia Clark, Planos em Superfície Modulada, série B (1957)



Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br> (acessado 26 de setembro de 2023)

Em uma primeira impressão, algo que se destaca na obra é a sua simetria, tanto no eixo vertical central, quanto no horizontal, além das diagonais direitas e esquerdas. Tal como a obra de Mondrian analisada anteriormente, a presente obra também é composta por somente um plano compositivo, onde é trabalhado a divisão espacial do plano, característica dessa fase da autora. Para a divisão espacial, é feito o uso de duas cores, o preto e o branco, onde os contrastes são trabalhados em uma forma positiva e negativa, que compõe dois pares de formas, sendo duas formas pretas e duas brancas, que são espelhadas. O ponto mais importante da obra em questão é a divisão espacial feita a partir dessas formas.

da escultura a flexibilidade, o que, em uma pesquisa mais aprofundada, poderia levar a reflexões dentro da concepção de escultura na obra de Schopenhauer.

A partir do cruzamento entre o eixo horizontal e o vertical, encontra-se um ponto de encontro entre as formas inseridas na obra. A partir das duas metades partindo do eixo vertical, encontra-se mais uma divisão de espaço, formando mais dois eixos verticais na composição. O mesmo se repete no eixo horizontal. Assim, eixos horizontais e verticais são divididos em quatro partes, de onde é desenvolvido as formas e o movimento da composição. A partir dessa divisão do espaço, são trabalhadas quatro diagonais, responsáveis por originar as formas da composição. As diagonais, por estarem em sentidos opostos, trazem à obra uma tensão visual, o que leva a percepção de um movimento espiral.

Um contraponto a simetria das formas da obra de Lygia Clark pode ser visto na obra do pintor Jackson Pollock⁵³. O estilo de pintura de Pollock envolvia a construção de camadas de tinta em um procedimento cuidadosamente desenvolvido, criando uma densa teia de fractais na tela. Conforme Hunter (2017), a partir de 1947, o artista norte americano passou a não se submeter mais às fronteiras espaciais que delimitavam a moldura da imagem ou aos usos tradicionais da substância da tinta. As aplicações de tinta prateada e esmalte, bem como os seus métodos de *dripping*, foram concebidos para desintegrar a própria integridade do meio, libertando as forças nele contidas, anteriormente limitadas pela associação com peso, massa e as propriedades físicas dos objetos.

Assim, nas pinturas de 1947 a 1950, Pollock rompeu com a tradição da pintura em cavalete. Nesses trabalhos, ele posicionou a tela no chão e concebia a sua imagem por meio de respingos e despejos de tinta de latas. Durante o processo, ele se movimentava ao redor da tela, utilizando gravetos, pincéis endurecidos, facas e seringas de peru para aplicar a tinta. Conforme Hunter, Pollock ressentia a ideia de que as suas pinturas eram criadas de maneira arbitrária, e que a sua técnica era caótica e carente de disciplina.

A análise e o exame técnico das pinturas realizadas entre 1947 e 1950 mostram que o desenvolvimento das chamadas pinturas *dripping* de Pollock, é mais complexo do que simplesmente adotar tinta comum gotejada de latas. Assim, de acordo com Lake, Ordonez e Schilling (2014), uma análise de *Composição Com Derramamento*

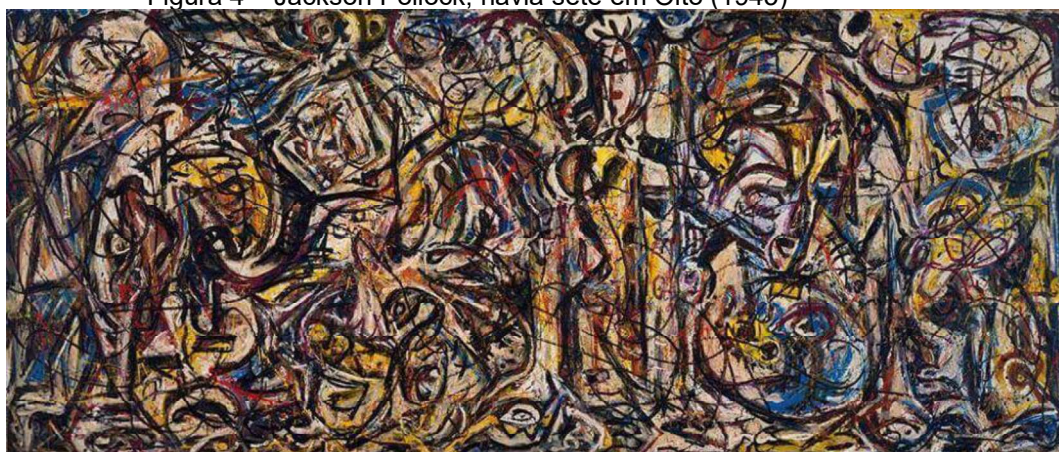
⁵³ Paul Jakson Pollock, conhecido como Jackson Pollock (1912-1956) foi um pintor norte-americano de expressionismo abstrato.

//⁵⁴, revela uma liberdade na aplicação da tinta derramada, que em certos pontos forma respingos e poças. No entanto, o gotejamento da tinta é apenas uma das várias técnicas empregadas nessa pintura.

Pollock começou o trabalho pincelando rapidamente redemoinhos de tintas a óleo nas cores: amarela, azul, vermelha, verde e preta, em uma tela comercialmente preparada que já havia sido montada em uma moldura. Sobre essa camada aplicada com pincel, ele colocou fitas de uma tinta a óleo laranja cádmio intensa, espremida diretamente na tela a partir do tubo.

Assim como em *Composição Com Derramamento*, as formas vagamente delineadas das camadas inferiores de tinta em *Havia Sete em Oito* (figura 4), foram aplicadas com um pincel. Na obra, diferente do que foi visto na composição de Lygia Clark, o que se destaca é justamente a sua assimetria. O pintor norte americano encobre a obra com linhas serpenteantes em preto, aplicadas com um pincel de cerdas planas e respingos de tinta colorida. As camadas inferiores de tinta indicam que são uma combinação de tintas comerciais e tintas a óleo. Pontos de tintas amarelas e bege da camada inferior provavelmente são tintas comerciais, com base em suas composições de pigmentos. As linhas em tinta preta brilhante possuem uma mistura de preto de ossos e viridiano em um aglutinante de óleo de linhaça, indicando que o artista a misturou. Os respingos finais em vermelho, amarelo e azul também são tintas a óleo que Pollock diluiu até obter uma consistência líquida antes de gotejá-las na superfície da imagem.

Figura 4 – Jackson Pollock, *havia sete em Oito* (1945)



Fonte: <https://www.jackson-pollock.org> (acessado em 27 de setembro de 2023)

⁵⁴ 1943, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC.

Portanto, já que Schopenhauer enfatizou que, embora a forma percebida esteticamente não seja a Ideia em si, e isso não a exclui de ser o veículo que a expressa, no caso da *arte não representativa*, pode-se indagar de não ser o caso de as formas serem uma linguagem universal, tal como a música, já que nesse caso não se trata de um veículo para que possa expressar as Ideias.

Pode ser observado que, apesar do contraste no uso dos planos, das formas e até das cores utilizadas pelos dois artistas, é possível traçar pontos em comum ao conceber as obras a partir do pensamento de Schopenhauer. Conforme já dito, para o filósofo da Vontade, a concepção de uma forma esteticamente bela implica em interações harmônicas e interdependências entre as suas partes, bem como na relação singular de cada componente com o todo. De acordo com ele, um objeto belo convida à experiência estética justamente porque cada aspecto na forma bela remete de maneira exclusiva a si mesmo. De forma mais precisa, todos os elementos presentes só podem ser plenamente compreendidos, e pode-se argumentar, estão dispostos a serem assim compreendidos, de acordo com as relações que mantêm com os demais elementos e com a unidade indivisível da qual fazem parte. Visto que na pintura não representativa, as formas não são utilizadas com o intuito de representar as Ideias do mundo, é possível questionar se essa interação das partes isoladas com o todo é ressaltada, já que as composições são feitas por formas puras que isoladamente compõem o todo da obra, seja para criar uma noção de equilíbrio, como no exemplo dado da Lygia Clark, seja de caos, como no exemplo do Jackson Pollock.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi discutido, para Schopenhauer a alegria do belo se fundamenta no conhecimento puro, de modo que os objetos do conhecimento não tenham nenhuma relação com os desejos individuais, isto é, a Vontade, e desse modo, tal satisfação não tenha vínculo com o interesse pessoal. Essa satisfação estética *desinteressada* é mais eficiente quanto menor for o vínculo com a vontade individual, em vista disso, para o filósofo, um retrato humano é mais belo do que uma pintura de uma maçã, visto que o êxito que a natureza possui com a figura humana, objetiva-se em tal grau superior no sujeito, e assim, a Vontade vence todos os obstáculos a partir de circunstâncias pertinentes, além da sua força, excedendo assim a resistência a ela imposta pelos seus fenômenos inferiores.

Portanto, a alegria proporcionada pelo belo é unicamente pertinente ao conhecimento enquanto tal, e desse modo, o belo, assim como todo o conhecimento na concepção do filósofo, é algo objetivo, o que pendura em alusão ao sujeito em geral, e não ao indivíduo, e assim, para o conhecimento enquanto tal, alheio a qualquer sujeito que pertença a esse conhecimento.

Assim, ao retirar da tela a representação das Ideias do mundo e se expressar através da pura cor e da forma, o que se tem é um desvinculamento total com a Vontade individual, algo que, de acordo com o que Schopenhauer desenvolveu, só é possível de ser alcançada pela música, que para o filósofo, conforme já exposto neste trabalho, refere-se a uma linguagem universal, visto que não se trata da representação da objetivação da Vontade na Ideia, sendo capaz de apreender e apresentar diretamente a Vontade.

Portanto, a simples ideia de uma pintura que trabalha a cor e a forma na expressão da Vontade, por si só subverte a hierarquia das arte proposta por Schopenhauer, visto que tal arte não se expressa a partir da objetivação da Ideia na Vontade.

A *arte não representativa*, em oposição às formas convencionais nas artes plásticas, não busca representar paisagens, animais, pessoas ou objetos. De uma perspectiva schopenhaueriana, ela não se configura como uma cópia das Ideias do mundo. Nesse sentido, tal expressão artística se aproxima mais da música na escala hierárquica das artes. Conforme o artigo de Maria Lúcia Cacciola citado ao decorrer do trabalho, é válido arriscar e afirmar que a arte abstrata ocupa uma posição

equivalente à música na hierarquia de Schopenhauer. Ambas não buscam intuir a objetividade da Vontade nas Ideias, mas sim expressar livremente a própria Vontade.

Ao explorar cores e formas puras, os pintores da *arte não representativa* rompem com a imitação das Ideias do mundo, alcançando um novo nível no desvelamento do real. Este trabalho buscou enfatizar que a arte abstrata oferece uma nova perspectiva na pintura. Essa perspectiva, diferente das representações pictóricas, possui o potencial de se equiparar à música na filosofia de Schopenhauer. As pinturas não figurativas podem ser compreendidas como a encarnação mais apropriada da própria Vontade em cor e forma, não meramente uma representação figurativa. Elas expressam nas artes visuais algo que, de maneira análoga, poderia ser interpretado como a própria Vontade em ação, algo similar à concepção de Platão de uma pintura de pura luz para melhor expressar as ideias. Isso provoca a reflexão sobre o papel da arte abstrata como uma expressão livre das emoções que, assim como a música, representa diretamente a experiência da Vontade.

Dado que, na concepção de Schopenhauer, a cor não exerce um impacto direto sobre a Vontade e não possui uma conexão imediata com ela, é possível observar como a *arte não representativa*, com as suas cores puras, de fato contribui para a compreensão da Vontade. Na presença de cores desprovidas de representações das Ideias, o sujeito que as contempla, como *puro sujeito de conhecimento destituído de vontade*, pode encontrar algo a mais do que apenas facilitar a compreensão das Ideias. Diante de cores e formas puras, o sujeito puro de conhecimento pode contemplar não a mera repetição das Ideias, mas, conforme as palavras de Schopenhauer, a essência mais profunda do mundo, que se torna uma expressão direta da própria Vontade.

Vale lembrar que de acordo com Schopenhauer, a compreensão da bela forma implica na harmoniosa interação entre as suas partes e na relação de cada uma delas com o todo. O filósofo argumenta que um belo objeto atrai a experiência estética porque cada elemento na bela forma se relaciona exclusivamente com ela mesma. Em outras palavras, todos os seus componentes só podem ser compreendidos, e talvez até se possa argumentar que estão dispostos a ser compreendidos, com base nas relações que mantêm entre si e com a unidade simples da qual fazem parte.

A percepção da forma, segundo Schopenhauer, não é equivalente ao conhecimento das Ideias, uma vez que estas não estão sujeitas à temporalidade ou à espacialidade. No entanto, a apreensão das múltiplas relações formais representa o

limiar que leva ao domínio do conhecimento puro das Ideias. Essa apreensão atua como o ponto de partida para o último estágio em que o intelecto abandona definitivamente todas as relações, alcançando a máxima objetividade e contemplando a verdadeira natureza das coisas, que está além do tempo e do espaço. Para o filósofo, como já mencionado, a forma apreendida esteticamente não é a própria Ideia, mas isso não a impede de ser o meio pelo qual a Ideia se expressa.

O presente trabalho se limitou a compreender a *arte não representativa* em seu âmbito conceitual, isto é, a compreendê-la como uma arte que se expressa sem a representação das Ideias do mundo. Visto que o desenvolvimento do abstracionismo na arte moderna ocorreu de forma orgânica, de modo que cada pintor desenvolveu as suas concepções e regras próprias. Investigações sobre as obras individuais dos pintores abstratos são relevantes para o melhor desenvolvimento da posição que a *arte não representativa* se estabelece dentro da filosofia de Schopenhauer, assim como a investigação dos demais movimentos do modernismo a partir do pensamento do filósofo da Vontade.

Explorar os elementos estéticos do século XX em busca de ecoar uma teoria da arte à semelhança de Schopenhauer, ao mesmo tempo que aprofunda a compreensão da estética do filósofo, ressalta a sua relevância contemporânea e a eficácia das suas ideias na apreensão do fenômeno da metafísica do belo, inclusive no contexto da arte moderna. Mesmo diante da ampla diversidade de expressões artísticas ao longo desses dois séculos e do surgimento da *arte não representativa*, um desenvolvimento histórico que Schopenhauer não teria antecipado, a contemplação continua a preservar, em ambos os cenários, a sua característica mais proeminente: o desvelamento do real.

REFERÊNCIAS

BALLESTÊ, Rômulo. PORTUGAL, Francisco Teixeira. Visualidade Moderna: Reflexões acerca da Obra de Goethe e Schopenhauer. **Psicologia em Pesquisa**, Juiz de Fora, 8, n. 1, p. 30-40, janeiro-junho de 2014.

BARASCH, Mosche. **Modern theories of art, 2 : from Impressionism to Kandinsky**. New York: New York University press, 1998.

BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

BENCHIMOL, Márcio. Classicismo e forma no pensamento estético de Schopenhauer. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria, Vol. 5, Nº 2 -2º semestre de 2014, p.03-20.

BRETT, Guy. Lygia Clark: The borderline between art life. **Third Text**, London, 1:1, 65-94, 19 Jun 2008.

BRUM, José Thomas. **O Pessimismo e suas Vontades**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

CACCIOLA, M. L. A contemplação estética: Schopenhauer e Mondrian. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.91-103, abril, 2014.

_____. A interpretação materialista de Schopenhauer por Alfred Schmidt, de Matthias Koßler. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v. 5, n. 2, p. 92–104, 2014.

_____. Schopenhauer e a arquitetura. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa María, Vol. 7, Nº 1. 1º semestre de 2016.

_____. **Schopenhauer e a questão do dogmatismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. **ethic@**, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 31 – 42, julho de 2012.

_____. Prólogo: Schopenhauer é um verdadeiro discípulo de Kant?. **Aurora**, Curitiba, v. 30, n. 49, p. 8-17, jan./abr. 2018

CHEVITARESE, Leandro. Sobre o problema da cognoscibilidade da coisa em si: a crítica de Schopenhauer a Kant. **Aurora**, Curitiba, v. 30, n. 49, p. 146-158, jan./abr. 2018.

CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-74** ; organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago. 2. Ed, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DIEZ, Noemí Martinez. Lygia Clark. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, 12: 321-32, 2000.

FONSECA, Eduardo Ribeiro da. Afirmar e querer negar: os limites da negação da vontade na obra madura de Schopenhauer. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria, Vol. 8, Nº 1. 1º semestre de 2017, p. 47-70.

_____. Aguiar, Gabriel do Carmo. Kandinsky e a relação entre música e pintura na metafísica do belo de Schopenhauer. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria, v. 14, n. 1, e71798, p. 1-17, 2023

_____. **Psiquismo e vida: Sobre a noção de Trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche**. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

_____, PAES, Luciana. Schopenhauer e a (in)quietude do objeto artístico: entre o grito sem voz do Laocoonte e o desejo de Pigmalião. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, [S. l.], v. 23, n. 40, p. 287–311, 2016.

_____. Schopenhauer e o teatro: ilusão, resignação e sabedoria de vida. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, Vol. 9, n. 1, jul.-dez. 2018, p. 67-83.

_____. **Uma estreita passagem: o conceito de corpo nas obras de Schopenhauer e Freud**. Curitiba: Ed. UFPR, 2016.

FUSCO, Renato de. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GONÇALVES, Rosa Gabriella. Abstração e empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v.12, Ed. Especial: Schopenhauer e o pensamento universal, 2021.

GUYER, Paul. Back to Truth: Knowledge and Pleasure on the Aesthetics of Schopenhauer. **European Journal of Philosophy**. Oxford, 16 (2):164-178, 2008.

HANNAN, Barbara. **The Riddle of the World: A Reconsideration of Schopenhauer's Philosophy**. New York: Oxford University Press, Inc, 2009.

HUNTER, Sam. **Jackson Pollock**. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

JACQUETE, Dale. Schopenhauer's metaphysics of appearance and Will in the philosophy of art (2007). In: KEMAL, Salim.; GASKELL, Ivan. **Schopenhauer, philosophy, and the arts**. New York: Cambridge University Press, 2007.

JANAWAY, Christopher. Knowledge and tranquility (2007), in: KEMAL, Salim.; GASKELL, Ivan. **Schopenhauer, philosophy, and the arts**. New York: Cambridge University Press, 2007.

JUNIOR, Oswaldo Giacoia. Angústia de Consciência: maldade e redenção, estética e ética na filosofia de Schopenhauer. **Sofia**, Espírito Santo, V.7, N.2, P. 161-180, 2018.

_____. SILVA, Gabriel Valladão. Prefácio à edição brasileira. In: SCHOPENHAUER, **Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente**. São Paulo: Unicamp, 2019.

KANDINSKY, W. Concerning the spiritual in art. Mineola: Dover Publications, 1997.

KANDINSKY, W.; SCHOENBERG, A. **Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinário**. 1 ed. Marid: Alianza Editorial, S.A, 1993.

LAKE, Susan; ORDONEZ, Eugene; SCHILLING, Michael. A Technical Investigation of paintngs Used by Jackson Pollock in his dripp or poured paintings, **Studies in Conservation**, London, 49:sup2, 137-141, 10 Oct 2014.

MONDRIAN. Piet. **Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form**. 1 ed. New York: George Brazillier, 1995.

_____. Plastic Art and pure plastic art. In: **Modern Artists on art**. Prentice hall, inc. new jersey, 1964.

MONTARDO, Sandra Porttela. **A vontade de Schopenhauer a Nietzsche: um impulso para duas transcendências**, Disponível em:<WWW.bocc.ubi.pt./pag/montardo-sandra-schopenhauer-nietzsche.pdf>. Acesso em: 22 de Jan.2024.

OLIVEIRA, A. H. M. V. . Os limites da explicação científica segundo a metafísica imanente de Schopenhauer. In: **XI Semana Acadêmica do Programa de Pós-Graduação, 2013, Porto Alegre**. XI Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUC RS. Porto Alegre: Edipucrs, 2013. v. XI.

PLATÃO. **Filebo**; texto estabelecido e anotado por JohnsBurnet; tradução, apresentação e notas: Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**; Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011.

ROSSET, Clément. **Escritos sobre Schopenhauer**. Valencia: Editorial pre-textos, 2005.

SCHMIDT, Alfred. **Schopenhauer und der materialismus**, Disponível em https://download.unimainz.de/fb05philosophieschopenhauer/files/2019/03/1977_Alfred-Schmidt.pdf. Acesso em: 29 de jan.2024.

_____. **Metafísica do Belo**; tradução, apresentação e notas: Jair barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **O Mundo como Vontade e como Representação, 1º tomo**; tradução, apresentação e notas: Jair barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

_____. **O Mundo como Vontade e Representação, Complementos, tomo II, livro I**; tradução, apresentação e notas: Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

_____. **O Mundo como Vontade e Representação, Complementos, tomo II, livro II**; tradução, apresentação e notas: Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

_____. **On Vision and Colors**. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

_____. **Parerga y Paralipomena I**. Madrid: Editorial Trotta S.A, 2009.

_____. **Parerga y Paralipomena II**. Madrid: Editorial Trotta S.A, 2009.

_____. **Sobre a vontade na natureza**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. O fundamento epistemológico da Vontade de Arthur Schopenhauer. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 32(2): 101-118, 2009.

SCHUHL, Pierre-Maxime. **Platão e a arte do seu tempo**. São Paulo: Editora Barcelona, 2010.

SILVA, Valladão Gabriel. Newton, Goethe e Schopenhauer sobre as cores: entre qualidade e quantidade. **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria, Vol. 7, Nº 1, 1º semestre de 2016, p. 15-56.

SIMMEL, Georg. **Schopenhauer and Nietzsche**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991.

SOUZA, Eduardo Ramos Coimbra de. **Schopenhauer e os conhecimentos intuitivo e abstrato: uma teoria sobre as representações empíricas e abstratas**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

YOUNG, Julian. **Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer**. Berlin: Springer-Science+Business Media, B.V., 1987.

GLOSSÁRIO

Conhecimento abstrato – Schopenhauer diverge de Kant ao sustentar que a sensibilidade, combinada com a compreensão, gera as representações intuitivas. Por outro lado, a razão é responsável por produzir representações abstratas. Enquanto Kant considera a compreensão como a fonte dos conceitos, Schopenhauer argumenta que a compreensão não gera conceitos, pois a tarefa específica de produzi-los é da razão. Para o filósofo, a função singular da compreensão é obter o conhecimento direto da lei de causalidade, isto é, a intuição direta do mundo real. Da mesma forma, a razão também possui uma função singular: criar os conceitos abstratos. Esses conceitos servem como representações simplificadas, ou seja, realizam uma espécie de síntese das representações intuitivas, extraindo delas o essencial. Sobre a arte, Schopenhauer afirma que nada de significativo pode ser criado através de conceitos ou conhecimentos abstratos. Ele declara que se um cantor ou virtude realiza a sua apresentação de maneira refletida, ela se torna sem vida. O mesmo se aplica a compositores, pintores e até poetas: o conceito é sempre vão na arte. Apenas a parte técnica da arte pode ser guiada por ele, pois a verdadeira maestria artística transcende o domínio do conceito, sendo este reservado à ciência.

Arte não representativa – Termo empregado neste trabalho para se referir aos movimentos artísticos do século XX que ficaram popularmente conhecidos pelo público geral como arte abstrata. A não representação na arte implica em uma arte não representativa, que diferente das artes pictóricas, não retrata ideias do mundo em suas obras, apenas a cor e forma pura.

Hierarquia das artes – Schopenhauer propõe uma hierarquização das obras de arte com base no grau de objetivação da Ideia na Vontade que cada expressão artística atinge. Ao hierarquizar as artes, o filósofo não emite julgamentos de valor sobre os quais são superiores ou inferiores, mas sim sobre aquelas que apresentam a maior clareza na expressão das Ideias. Ele começa com as expressões artísticas que mostram a Vontade objetivada em menor grau e avança até a música. Schopenhauer a diferencia das demais artes, pois para ele, não se trata da objetivação da Ideia na Vontade, mas sim da intuição da própria Vontade, visto que ela não se expressa como uma cópia da realidade.

Ideia – Para Schopenhauer, a Ideia é a única objetividade imediata da Vontade, são os atos isolados e simples em si da Vontade. Embora, para ele, as Ideias sejam plurais

(dividindo-se em forças, espécies e caracteres inteligíveis), as Ideias não pertencem ao Princípio de Individualização, isto é, espaço e tempo. Seu estado metafísico as opõe aos conceitos, produtos da razão, e, portanto, correlativos do princípio de razão suficiente.

Metafísica do Belo – O que Schopenhauer propõe em sua obra não é propriamente uma estética, mas sim o que ele denominou de *metafísica do belo*. Ao contemplar esteticamente, o puro sujeito do conhecimento atinge um estado de não querer, tornando-se temporariamente livre de sua vontade e passando a compreender o mundo não mais através das relações com a vontade, mas sim por meio das Ideias. A arte, nesse sentido, facilita a compreensão das Ideias, e o artista, por sua vez, traduz esse conhecimento para o sujeito comum.

Representação – A representação para Schopenhauer é o mundo tal como ele se manifesta no ato perceptivo. É a relação indissolúvel do sujeito que percebe com o sujeito percebido. Equivalente ao fenômeno na filosofia de Kant, sujeitando-se a condição do espaço, tempo e causalidade, que se submetem ao entendimento e compõem o princípio da razão suficiente. Tal representação fenomênica se opõe a Vontade metafísica.

Vontade – Correspondente à *coisa-em-si* na filosofia de Kant. Visto que, da perspectiva fenomênica, o mundo do sujeito é representação, na perspectiva metafísica, o mundo é Vontade. Para Schopenhauer, a Vontade é um ímpeto cego, nada possui de racional e se manifesta em todos os seres vivos, assim como em seres inorgânicos. Assim, para o filósofo, a Vontade sempre busca a vida, visto que ela é somente a sua manifestação.