

AFINAL, O QUE AS ARTES (AINDA) COMUNICAM?*

Waldir Severiano de Medeiros Júnior**

Resumo: Este estudo reexamina a filosofia da arte de Arthur Schopenhauer a partir de suas explicações do significado estético-filosófico da experiência do belo natural e, em especial, daquelas espécies de arte, objetivadas em obras, por ele destacadas, quais sejam, arquitetura, hidráulica, jardinagem, escultura, pintura, artes discursivas e música. O propósito dessa revisão da estética schopenhaueriana é senão o de compreender sua importância para uma concepção que (ainda) encara a experiência do belo, sobretudo enquanto obra de arte, como uma espécie de comunicação de um conteúdo dotado de valência filosófica – concepção esta, aliás, com plenos direitos de (ainda) existir validamente nos dias que correm, desde que, conforme advertido na conclusão, criticamente revisada em algumas de suas premissas, tomada como mais uma teoria entre outras e que não percamos de vista que a pós-modernidade (na hipótese de “já” ou “ainda” estarmos a vivê-la) é não apenas “mistura” de estéticas, mas também, e quiçá principalmente, coexistência de estéticas.

Palavras-chave: Filosofia da arte. Arthur Schopenhauer. Artes. Significado filosófico. Pluralidade estética.

AFTER ALL, WHAT DO THE ARTS (STILL) COMMUNICATE?

Abstract: This paper reexamines Arthur Schopenhauer's philosophy of art on the basis of his explanations of the aesthetic and philosophical significance of the experience of natural beauty and, in particular, of those kinds of art, objectified in works of art, highlighted by him, namely architecture, hydraulics, gardening, sculpture, painting, discursive arts and music. The purpose of revisiting schopenhauerian aesthetics is to understand its importance for a conception that (still) sees the experience of beauty, especially as a work of art, as a kind of communication of a content endowed with philosophical value – a conception that, incidentally, has full rights to (still) validly exist today, as long as, as pointed out in the conclusion, critically revised in some of its assumptions, taken as one more theory among others and we should not lose sight of the fact that postmodernity (in case we are “already” or “still” living it) is not only a “mixture” of aesthetics, but also, and perhaps above all, a coexistence of aesthetics.

Keywords: Philosophy of art. Arthur Schopenhauer. Art. Philosophical meaning. Aesthetic plurality.

* Artigo recebido em 15/09/2024 . Aprovado em 30/10/2025.

**Doutor em Direito pela UFMG. ORCID: 0000-0002-9605-6468. E-mail: waldirmsjunior@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O presente estudo, realizado através de metodologia bibliográfica, objetiva reexaminar a filosofia schopenhaueriana da arte, menos, contudo, no tocante ao lado subjetivo da experiência estético-artística, por Schopenhauer (2005, p. 270 e ss.) relacionado à tese do puro sujeito cognoscente intuitor de Ideias, do que no tocante ao **lado objetivo** da experiência em questão, por Schopenhauer (2005, p. 287 e ss.) relacionado às principais espécies de arte (*Kunst*) desenvolvidas ao longo da história (ocidental-europeia) e corporificadas em obras.

E isso o fazemos senão com vistas à compreensão do significado filosófico da comunicação artística nos termos do pensamento de Schopenhauer, uma vez que para este o próprio objeto da comunicação do belo (*Das schöne*) natural ou artístico terminaria por se identificar com um significado de densidade filosófica, para não dizer metafísica.

Portanto, o que aqui intentamos é saber do sentido filosófico, na hipótese de haver algum, da experiência estética, máxime da obra de arte em suas principais modalidades. Valendo-nos, para tanto, do contributo de Schopenhauer, especialmente de suas considerações sobre o lado objetivo da experiência do belo: as artes (arquitetura, hidráulica, jardinagem, escultura, pintura, literatura e música) encarnadas em obras de arte.

Dessarte, o desenvolvimento do trabalho começa com um capítulo voltado ao delineamento das distinções gerais dos lados subjetivo e objetivo da experiência do belo (*lato sensu*); prossegue num outro capítulo voltado à revisitação da explicação schopenhaueriana das artes, o qual se subdivide em várias seções, cada qual dedicada a uma das artes destacadas por Schopenhauer em sua exposição; e finaliza com um balanço crítico-positivo da estética schopenhaueriana no contexto da contemporaneidade (pós-)moderna – contemporaneidade esta, frise-se, sobre cuja consistência e problemática aqui não se discute, pressupondo-se conhecidas do(a) leitor(a).

Isso posto, comecemos.

1 SOBRE OS LADOS SUBJETIVO E OBJETIVO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-ARTÍSTICA

Como dito, a experiência sob exame, conforme o magistério de Schopenhauer, comporta dois lados elementares, quais sejam, o subjetivo e o objetivo.

Muito basicamente, o primeiro tem que ver com questões relacionadas, entre outras coisas, ao sentimento do belo (e suas variações, como o sentimento do sublime¹), ao deleite estético que o acompanha, à genialidade artística de que pouquíssimas pessoas seriam dotadas e à disposição estética inerente a todos.

Com efeito, no entender de Schopenhauer (2005, p. 233 e ss.), o sentimento da beleza com a satisfação que lhe é próprio teria por fundamento o puro sujeito cognoscente, isto é, a afirmação autônoma do sujeito do conhecimento, conquanto apenas por um determinado período de tempo, em detrimento do sujeito querente.

Afirmação esta que, em parte, viabilizaria ao sujeito conhecer as coisas de forma, digamos, contemplativa, *i.e.*, tal como são em si mesmas, segundo suas Ideias (determinações originárias, modelares), em vez da forma interesseira de praxe, *i.e.*, segundo, unicamente, suas implicações, positivas ou negativas, para a vontade individual; e, em parte, libertaria o sujeito dos sofrimentos conaturais ao *modus operandi* de uma vontade por natureza insaciável (Schopenhauer, 1974, p. 291-305), na medida em que, ao livrar o sujeito da pesada canga das demandas volitivas, permitir-lhe-ia subsistir levemente num mundo de pura representação, vale dizer, como “límpido espelho do mundo”, “claro olho cósmico”.

Sendo certo ainda que, para Schopenhauer (2005, p. 245 e ss.), o fundamento último da autonomia do sujeito cognoscente em face do sujeito querente seria senão a existência excepcional de um excedente da cognição normalmente exigida para os serviços de satisfação da vontade, de modo que a genialidade, no sentido de poder anormal para captar e (re)criar, numa obra de arte, a intuição da Ideia (*Idee*) com o sentimento do belo que a acompanha, consistiria exatamente na posse de um tal excedente cognitivo – embora até mesmo a disposição estética das pessoas ditas comuns para a fruição ou recepção do belo natural e/ou artístico termine por ser explicada por Schopenhauer como uma questão de predomínio da cognição sobre a volição, no caso, predomínio débil e meramente momentâneo ou passageiro (Xhignesse, 2023, p. 9-12).

Portanto, note-se que é na transformação subjetiva da pessoa, de indivíduo só conhecedor de objetos conforme os prós e contras à sua vontade em puro sujeito cognoscente²

¹ Para um estudo aprofundado das nuances entre o belo (*Das schöne*) e o sublime (*Erhabenen*) no pensamento de Schopenhauer cf. Vandenabeele, 2007, p. 565-582.

² No tocante ao lado subjetivo da filosofia do belo (*lato sensu*), Schopenhauer (2005, p. 657 e ss.), a despeito de sua leitura crítica da estética kantiana, reconhece-se por esta influenciado, marcadamente no tocante à indicação de Kant (2010, p. 47 e ss.) de algo como um puro sujeito do conhecimento, no sentido de sujeito desinteressado (ou, de todo modo, determinado por motivos outros que não os egoístico-interesseiros de praxe), como a condição (*Bedingung*) de possibilidade por excelência da experiência estética, ou, para falar à maneira de Kant, do “juízo estético”.

intuidor de Ideias – as quais, atente-se, seriam não mais que as determinações originárias, os graus de objetividade (*Objektivität*) ou as explicitações de uma vontade (*Wille*) cósmica muito originalmente identificada por Schopenhauer, como cediço, com a essencialidade do mundo (*Welt*); é numa tal transformação, dizíamos, que o mestre de Frankfurt vai buscar a compreensão das condições de possibilidade dos aspectos subjetivos da experiência estético-artística.

Por seu turno, no tocante ao lado objetivo dessa experiência, observa-se que, consoante Schopenhauer (2005, p. 287 e ss.), tal lado corresponde às artes e suas concretizações: as obras de arte consubstanciadoras das Ideias. As quais, repise-se, em Schopenhauer equivaleriam aos graus de explicitação (no sentido de determinações originárias modelares) da vontade (de ser) universal, conforme os quais os objetos particulares que perfazem o mundo fenomênico existiriam na qualidade de meras cópias imperfeitas, sombras, aparências.

(Em que pese a possibilidade de se questionar, do ponto de vista hodierno, se tais Ideias precisariam ter, como quer Schopenhauer, um peso metafísico-platônico de Ideias perenes³, ou se bastaria tomá-las como não mais que pressupostos operacionais, introjetados evolutiva e/ou culturalmente, do processo de intuitibilidade/perceptibilidade das coisas⁴...).

Na verdade, a despeito da relevância conferida por Schopenhauer a algo tão etéreo, como podem parecer as Ideias, em sua reflexão sobre o lado objetivo da experiência do belo natural ou artístico – a bem ver, as Ideias são como que a ponte entre os lados subjetivo e objetivo da experiência possível em geral tal como pensada pelo filósofo da vontade⁵ –, o fato é que, a crer no próprio Schopenhauer, suas observações a esse respeito não são obscuras, insípidas e incompletas, a exemplo, conquanto não desprovidas de méritos, das elucubrações estéticas de um Kant⁶.

³ Ressalve-se, porém, que Schopenhauer apropria-se da doutrina das Ideias à sua maneira. Onde, por exemplo, para ele as Ideias não subsistirem em si e per si, de forma transcendente, como em Platão, nem consistirem em produtos da razão (*Vernunft*), como em Kant. E isso porque, para o autor do *Mundo*, as Ideias são imanentes, integrando o aparato intuitivo do sujeito destinado à mediação do em-si volitivo e do mundo fenomênico. Cf. Schopenhauer, 2005, p. 236-241; e Achlei, 2024, p. 01.

⁴ Cf. Eagleman, 2012, p. 85-111. Voltaremos a esse ponto, mesmo que *en passant*, na conclusão.

⁵ Leia-se: “Na ontologia de Schopenhauer, estruturada de maneira crítica, as Ideias estão entre a própria vontade como tal e as coisas individuais no espaço e no tempo” (Zöller, 2010, p. 61; grifo do autor).

⁶ Para Schopenhauer (2005, p. 658), à parte o mérito da filosofia estética kantiana – consistente na indicação do método adequado de investigação do fenômeno estético-artístico, qual seja, a via da subjetividade, ou, mais bem posto, do transcendental enquanto sujeito do conhecimento desinteressado, assim como na pavimentação desse caminho investigativo (especialmente quanto à compreensão do sublime) –, o que realmente impressiona Kant no assunto “[...] não é o belo [*lato sensu*] mesmo. Ele [Kant] parte, sempre, apenas da declaração de um outro, do juízo sobre o belo, não do belo mesmo. É como se o conhecesse apenas e tão-somente de ouvir dizer, não imediatamente, parecido a um cego que, altamente perspicaz, poderia, do que ouviu dizer das cores, compor uma doutrina sobre as mesmas. E de fato devemos considerar os filosofemas de Kant sobre o belo quase que exclusivamente em tais moldes” (Schopenhauer, 2005, p. 659).

E não o são senão porque lastreadas na vasta cultura artística de Schopenhauer, para cuja formação muito contribuíram as oportunidades que teve, ao longo da vida, de travar contato *tête-à-tête* com célebres exemplares das modalidades artísticas por ele destacadas na exposição de sua filosofia da arte (repita-se: arquitetura, hidráulica, jardinagem, escultura, pintura, artes discursivas e música) (Safranski, 2011). As quais, por óbvio, embora não esgotando as artes, tem-se a impressão de que para Schopenhauer prestar-se-iam como as artes-matrizes, como tais podendo, portanto, ser tomadas como referências cardeais para a reflexão de outras modalidades artísticas, derivadas ou assemelhadas, não abordadas pelo filósofo ou inexistentes ao seu tempo⁷.

Pois bem. No presente trabalho, como advertido na Introdução, não temos a pretensão de aprofundar na abordagem de Schopenhauer das questões subjetivas da experiência artística tal como acima tangenciadas. Isso porque o que aqui queremos é não mais do que reler com atenção o exame schopenhaueriano das artes, assente que, por mais datado que tal exame possa soar à maior parte das estéticas contemporâneas, parece-nos que ele continua em grau de contribuir para a reflexão sobre a dimensão filosófica – na hipótese de haver alguma, ou de todo modo, de (ainda) importar – do comunicável pela experiência estética, notadamente enquanto obra de arte.

Donde, para falarmos à maneira de Schopenhauer, centrarmos, doravante, no lado objetivo da filosofia (ou, se se quiser, metafísica) do belo, reapreciando o tratamento schopenhaueriano de cada uma das artes acima destacadas⁸.

⁷ Tome-se, como exemplo, a interpretação da arte moderna abstrata (não figurativa) a partir, em especial, das considerações filosóficas de Schopenhauer sobre a música. Cf. Achlei, 2024; e Fonseca; Aguiar, 2023. Teremos mais de uma ocasião, no decorrer do texto, para retomar esse assunto.

⁸ Talvez este lado objetivo da filosofia do belo seja menos filosófico que o seu lado subjetivo. Talvez este lado objetivo tenha mais que ver com erudição do que com filosofia. E, em assim sendo, talvez não fosse aconselhável embrenhar-se por um caminho que só poderia levar ao ridículo expediente de medir erudição com Schopenhauer, caso em que, é pouco mais do que provável, este sempre prevalecerá em prejuízo da pobre pessoa estudiosa/expositora do tal lado objetivo da filosofia estética do pensador alemão, já que praticamente impossível superar sua notória erudição e talento expositivo. No entanto, embora não nos escape o que há de incomum e temerário no presente trabalho, pensamos que este não seja de todo inócuo, possuindo até certa originalidade com relação aos estudos schopenhauerianos de praxe do assunto – “[m]uito menos tinta foi derramada sobre o que Schopenhauer caracteriza como o lado objetivo das experiências estéticas” (Xhignesse, 2023, p. 8) (no original inglês: “[m]uch less ink has been spilled on what Schopenhauer characterizes as the objective side of aesthetic experiences”). A uma porque, por óbvio, o nosso objetivo não é meramente replicar (e tampouco competir com) o tratamento schopenhaueriano do lado objetivo da filosofia do belo, mas senão relembrar ao debate contemporâneo, quanto ao essencial e nos limites de nossa capacidade de escrita e cultura, a explanação consistente de um autor como Schopenhauer quanto aos conteúdos filosófico-metafísicos caracterizadores das, e comunicáveis pelas, obras próprias de cada uma das espécies de arte por ele destacadas. E a duas porque, exatamente por se buscar contribuir para com o debate atual quanto às implicações da arte e da estética mais da perspectiva da obra de arte e da experiência estética do que da perspectiva do artista e do esteta, o reexame sistemático – e não fragmentado e meramente exemplificativo, como é comum na matéria – da dimensão objetiva do assunto em causa, tal como formatada pelo filósofo oitocentista, faz-se inevitável, logo, justificável. Até porque, é com uma própria noção de

2 DAS ARTES E DO OBJETO DE SUA COMUNICAÇÃO

2.1 Arquitetura

Sem circunlóquios, no que tange à bela arquitetura, Schopenhauer (2005, p. 287- 292; 2014, p. 77-87) é de pensar que, malgrado comumente se achar ligada a um escopo de cunho utilitário (como, por exemplo, funcionar à guisa de templo religioso, palácio governamental, prédio habitacional, arena de entretenimento e esportes, aqueduto, ponte, prisão etc.), seu tema capital, quanto ao seu aspecto estritamente estético, é a resolução do embate entre as Ideias (ou forças) mais elementares da matéria, em especial as Ideias de gravidade e rigidez, de conjunto à manipulação da luz. Sendo mais específico, o filósofo afirma que todos os elementos mais propriamente arquitetônicos, tais como base, parede, coluna, pilar, pilastra, viga, entablamento, abóbada, telhado, e as relações espaciais (altura, largura e comprimento), com suas propriedades, como regularidade, proporção e simetria; tudo isso, dizia-se, é disposto senão de modo a solver a tensão fundamental entre a massa da carga/gravidade e a massa do suporte/rigidez, com o emprego adequado da iluminação sendo de grande ajuda à valorização das disposições das massas e à satisfação de sua intuição por parte do espectador.

Como não poderia deixar de ser, o modelo de Schopenhauer, no tocante à arquitetura, é a arquitetura clássica grega⁹ (no máximo a greco-romana), cujo estilo ter-se-ia inspirado no “espírito da natureza” segundo o qual “a natureza não faz nada em vão e nada supérfluo e, em todas as suas criações, segue o caminho mais conveniente” (Schopenhauer, 2014, p. 83). Tanto que, para Schopenhauer, não há confundir o puramente arquitetônico com o muito de adornos com que não raro se carrega e perturba as construções. Outrossim, a compreensão das técnicas

objetividade que a abordagem de Schopenhauer (2005, p. 233 e ss.) encontra-se comprometida, uma vez que, para este, o significado estético, na medida em que identificado com a fruição de um conteúdo filosófico intuível da “realidade”, prende-se ao “mundo real”, conquanto este, em Schopenhauer, por constituir-se tanto das “intuições ordinárias” das experiências externa e interna quanto das “intuições puras” dessas experiências, não se reduza à mera superfície copiável.

⁹ Schopenhauer não se permite conceber a arquitetura resolvendo o embate das aludidas Ideias elementares com um padrão de solução estética diferente do clássico, donde, por exemplo, sua crítica da arquitetura gótica. Inclusive, parece que ele também não se permite conceber a arquitetura como sendo artisticamente motivada por aspirações humanas essenciais, *i.e.*, aspirações dotadas da dignidade da Ideia de humanidade, razão pela qual, por exemplo, ele acabar sendo levado a tomar o humano impresso na arquitetura gótica em termos de “capricho” e “reminiscências históricas”, em vez de traços característicos à Ideia humana, como os anseios de elevação e desmaterialização. Mas, pergunta-se: se a arquitetura, feito a música (como veremos), não está presa à repetição do produto natural matriciado por esta ou aquela Ideia, por que não poderia ela, na elaboração do seu artefato, juntamente à exposição de Ideias primordiais associadas à matéria-prima de suas edificações, evocar caracteres e aspirações fundamentais da alma humana? Para maiores aprofundamentos sobre a arquitetura nos quadros da estética schopenhaueriana cf. Cacciola, 2015, p. 4-14.

necessárias à consecução da bela arquitetura já estaria praticamente desenvolvida, não havendo muito o que acrescentar (apenas adaptações exigidas pelas peculiaridades de cada região).

No entanto, advirta-se, a arquitetura não consiste em imitação, reprodução ou cópia da natureza, e sim em inspiração. E isso porque, à maneira da música, mas ao contrário das demais formas de arte, a arquitetura, consoante ressaltado por Schopenhauer, não expõe Ideias por intermédio da reprodução de produtos a Elas conformes já presentes na natureza: antes, a arquitetura expõe diretamente – conquanto inspirada pela supradita lei geral da natureza – as próprias Ideias, notadamente as Ideias de gravidade/carga e resistência/suporte, na edificação do seu artefato¹⁰. O qual, exatamente por isso, para Schopenhauer será tanto mais eficaz na produção do efeito contemplativo quanto mais tiver por material a massa pétrea, admitindo-se sua maior adequação para explicitar a disputa e a resolução artística daquelas duas Ideias/forças primordiais da matéria (carga e resistência) em jogo na bela arquitetura (é por isso que, como aduz Schopenhauer, um prédio de madeira não pode ter o efeito estético de um prédio de pedra... e que uma construção de pedra-pomes seria de todo incapaz de efeito estético-arquitetônico).

2.2 Hidráulica

Ainda no plano da experiência estética relacionada às Ideias mais elementares da matéria, Schopenhauer afirma que o que a arquitetura faz pelas Ideias da matéria sólida a hidráulica faz pelas Ideias da matéria fluída (malgrado a hidráulica ser mais rara em comparação à bela arquitetura, já que, ao contrário desta, aquela não pode contar com demandas utilitárias frequentes), mediante “[q]uedas d’águas 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 [...]” (Schopenhauer, 2005, p. 292) (a *Cascata di Trevi* em Roma é a referência de Schopenhauer). Lembrando que nada impede a fruição estética de tais Ideias ou forças primárias da matéria, máxime as da matéria fluída (*e.g.* ausência de forma, mobilidade, transparência, volatilidade), diretamente na natureza, bastando, para disso se certificar, trazer à

¹⁰ No fundo, nos termos do pensamento de Schopenhauer (2005, p. 282-286; 2014, p. 83-84), a arquitetura (mas também a hidráulica, conforme será visto na sequência) está dentro da categoria maior do **artefato** (das máscaras dos primitivos representativas dos totens aos automóveis/utilitários modernos, passando pelos vasos de barro gregos e por toda sorte de utensílios e peças), cujo valor artístico não consiste em sua função (seja ela qual for), mas, em parte, nas Ideias constantes do material de que é feito (no caso da arquitetura, as Ideias atinentes à massa sólida, como gravidade, rigidez, coesão), e, em parte, na obediência ao “espírito da natureza” que “cria” e “modela” à luz do “fim em vista” – o que, esteticamente, não quer dizer, repise-se, que o que importa é a função particular do artefato, mas sim a qualidade com que tal função é equacionada conforme o preceito geral da natureza do “caminho mais conveniente”.

baila, por exemplo, as impressões suscitadas por uma bela cachoeira, por quedas d'água fragorosas e demais impressões do gênero. Apenas, o que o artista com sua arte faz aqui – como de resto o faz em geral – é facilitar a intuição da Ideia com a beleza (*Die schönheit*) que lhe é própria, a qual, devido às vicissitudes, perturbações e distrações inerentes ao contexto da experiência (*Erfahrung*) direta, bem como às limitações do espectador, não costuma ser devidamente apreciada (Schopenhauer, 2005, p. 265).

(A propósito, embora não se tratando de hidráulica, mas de pintura paisagística, pede-se licença para indicar à pessoa que estiver a ler, com vistas a dar mostras do poder do artista para emprestar seus olhos e assim permitir que enfim se veja a beleza por seu intermédio, os óleos sobre tela do pintor mineiro Vinícius Fernandes da Silva motivados pelas afáveis cachoeiras do centro-oeste de Minas Gerais)¹¹.

2.3 Jardinagem

Em seguida, Schopenhauer (2005, p. 292-293; 2014, p. 69) passa pela arte da jardinagem, cuja finalidade não parece ser tanto criar cenários de belos exemplos de entes da natureza vegetal e tampouco subjugar tais entes aos caprichos humanos (*e.g.* avenidas retas, arcadas, arcos etc.), mas tão-só ajudar, num concerto menos acidentado, que árvores, arbustos, plantas, montanhas, flores e cursos d'água explicitem a contento sua beleza. Beleza que, no caso, o sujeito cognoscente, intuindo imediatamente ou pela mediação da jardinagem, como que apenas despertaria do sono da inconsciência da natureza vegetativa em que repousa, dir-se-ia que apenas respondendo, ecoando, a um seu anseio para ser (re)conhecida.

Na verdade, Schopenhauer dá a entender que por não poder ser totalmente mestra de sua arte, considerando-se as inúmeras contingências ambientais aos quais seu material se encontra submetido e a fragilidade que lhe é peculiar, a jardinagem é uma arte algo ingrata e seu efeito estético limitado, quando não incerto. Onde, portanto, tratar-se de uma circunstância deveras feliz as compensações advindas da experiencição estética direta do belo vegetal proporcionadas tão copiosa e espontaneamente pela própria natureza onde quer que tenha ensejo de prosperar. De fato, para se encantar com uma bela paisagem, com um belo trecho do reino vegetal, não é preciso procurar muito, bastando olhos dispostos a ver. Se bem que, cumpre reconhecer, muito dessa facilidade tenha se perdido desde Schopenhauer, quando mais não seja

¹¹ Cf. o portfólio do artista em sua rede social: <https://www.instagram.com/viniciusfsilva2021/>.

por causa da densificação humana nos grandes centros urbanos e da propagação do modelo do agronegócio pelo interior afora. A ponto de, paradoxalmente, hoje em dia o grosso da população das grandes cidades ter mais chances de entrar em contato com alguma bela natureza do que a do interior. Pois, a primeira, já há algum tempo que passou a poder contar com parques públicos, ao passo que, a segunda, se não tem, como via de regra não tem, algum “ranchinho” para onde fugir esporadicamente ou recursos para fazer turismo, de “natureza” só encontra um meio-ambiente desfigurado, feio, horrendo mesmo – espreado em planificações monótonas (da qual, talvez, um sorumbático até pode arrancar beleza, embora uma tal beleza possa ser tudo menos a beleza natural da qual se está aqui a versar), barulhento (devido à automação do campo), tresandado de agrotóxicos e adubos fétidos, irrespirável (pelo emprego contumaz de queimadas).

2.4 Escultura

Avançando, Schopenhauer (2005, p. 295-305) aborda a escultura. Considerando-se a rudimentariedade da matéria-prima com que de ordinário trabalha (*e.g.* madeira, mármore, pedra calcária, granito, pedra sabão) e que a torna, feito a arquitetura, uma arte eminentemente espacial, a escultura presta-se melhor à representação de figuras, mormente de animais e seres humanos, nas quais se intui a beleza modelar da (vontade da) espécie pelo acento de um dos seus caracteres universais ou assinalados pelas culturas em geral (*e.g.* um Apolo grego figura a criatura humana pelo lado da racionalidade; um Dioniso, pelo da impetuosidade; um Hércules, pelo da força física; uma Afrodite, pelo da feminilidade etc.).

Conquanto, para o cinzelamento das figuras na plenitude de suas formas, a preferência pelo nu seja algo óbvio e natural, é comum o escultor se valer do panejamento leve e do drapeado por seus efeitos plásticos, dado que sugestionam o espectador, pela imaginação, a conceber mais vivamente a forma nua encoberta – malgrado, conforme as advertências de Schopenhauer, este tipo de truque por vezes se perverter, no campo das artes plásticas (*lato sensu*), em favorecimento do meramente excitante em detrimento do estético¹², e, no campo das

¹² Muito basicamente, conforme explanado por Schopenhauer (2005, p. 280-282), excitante é tudo o que tende a provocar, de modo algo automático, a reação da vontade em detrimento da cognoscência pura requerida pela contemplação estética. Ainda, ensina o filósofo que do excitante que apela aos apetites da vontade (*e.g.* representações de iguarias saborosas, de corpos eróticos tirantes ao pornográfico, de cenas obscenas, instalações artísticas com o emprego de odores, contatos etc.) diz-se que é positivo, e do que provoca sua aversão veemente (como a visão de objetos repulsivos, de cenas nojentas ou de corpos putrefatos, perturbações sonoras etc.) que é negativo. Contudo, pede-se licença para palpar que, mais especificamente com relação à experiência artística, seria preciso tomar essa opinião de Schopenhauer *cum grano salis*, desde que se conceda que, no final das contas,

artes discursivas, em charlatanice intelectual, com o prestidigitador procurando vestir-se de palavras pomposas e rebuscadas e de frases obscuras para disfarçar sua pobreza espiritual e ideias miúdas, triviais e insossas (Schopenhauer, 2005, p. 305-306).

Ainda, embora elementos como ação e movimento, ou seja, elementos temporais, não possam ser propriamente da alçada da escultura – daqui decorrendo, como sabido e ressabido, a famigerada crítica de Schopenhauer (2005, p. 302-305) à estátua do Laoconte tal como confeccionada no grupo escultural *Laoconte e seus filhos*, cuja boca escancarada, insinuadora de lancinante grito de dor, para Schopenhauer queda ridícula e grotesca, senão por ser impossível à escultura representar a ação do grito –, nada impede, antes, é recomendável e às vezes até necessário, que a escultura porte algum dinamismo corpóreo-fisionômico, desde que – e esta ressalva é importante – tal elemento dinâmico não perturbe o figurativo e esteja a este subordinado, porventura funcionando como pretexto para “animá-lo”, “insuflar-lhe vida”.

Aliás, é nesse contexto que Schopenhauer (2005, p. 299-302) chama a atenção para a distinção entre a beleza espacial e a temporal. Aquela tendo que ver com a intuição da Ideia tal como desdobrada no espaço em termos de forma e figura, e esta com a intuição da Ideia tal como desdobrada no tempo em termos de ação, movimento, pose, gesto, fluidez. Do ser portador da primeira diz-se que é **belo** (exemplo típico são as flores e os corpos dos animais e dos seres humanos) e da segunda que tem **graça** ou que é **gracioso** (pense-se, por exemplo, na água a correr numa cachoeira, nos animais em seu estado livre ou nas crianças entregues às suas brincadeiras) – sem prejuízo de um mesmo ser portar beleza e graça, a depender do ângulo de consideração (e.g. uma atleta poderá ser bonita em sua compleição física e graciosa, elegante, em sua performance). Do que se depreende, portanto, que, para o nosso filósofo, a escultura é o belo com um toque de graciosidade.

2.5 Pintura

Continuando, tem-se a reflexão schopenhaueriana sobre a arte da pintura, que, em não poucos aspectos, assemelha-se à escultura (Schopenhauer, 2005, p. 293-295; p. 306-320). Por

dependerá muito do modo como o artista terminou por tratar o motivo à primeira vista excitante (para não citar senão dois exemplos, vide o quadro *A origem do mundo* de Gustav Courbet e o soneto *O deus-verme* de Augusto dos Anjos) e da capacidade de recepção estética de cada espectador. Quanto ao mais, “[...] o grotesco e o excitante [...] prenunciam, desde o barroco com, por exemplo, José de Ribera, Caravaggio, o gosto moderno em arte, bem diferente daquilo que Schopenhauer [devido à sua orientação clássica] admirava (exatamente o oposto de Nietzsche, que, sendo contemporâneo dos modernos foi um entusiasta dos elementos excitantes presentes no contexto da arte)” (Fonseca; Aguiar, 2023, p. 2).

exemplo, para o filósofo, a técnica do escorço está para a pintura assim como as do panejamento e drapeado estão para a escultura. Valendo, ademais, para aquela, praticamente as mesmas ressalvas feitas a esta quanto às relações dos elementos espaço-temporais.

Em que pese, por óbvio, a maior licença em face de tais elementos, comparativamente à escultura, que a pintura possui. Maior licença esta corolária do maior alcance do seu repertório temático, por sua vez ensejado pelas maiores possibilidades daqueles materiais com que normalmente lida, a saber, tela, painel, pincel e tinta, graças aos quais o mestre se vê na condição de poder reproduzir mais amplamente o mundo, inclusive traços da vida interior dos animais e das pessoas¹³, donde as diversas categorias de pintura (*e.g.* natureza-morta, paisagística, de gênero, de animais, figurativa, histórica, retratista, ou, quando vazada em suportes outros que não a tela, painéis, murais, retábulos etc.)¹⁴.

Como enfatiza Schopenhauer, o importante, à bela pintura – como, de resto, a qualquer arte –, é que sua **fonte real** seja a intuição da Ideia (de forças naturais, de entes da natureza vegetal, de animais, de pessoas) e que sua **finalidade real** seja a comunicação da Ideia mediante a reprodução gráfica. Inclusive, não menos importante, mas apenas em função da finalidade capital de comunicação da Ideia com vistas à sua satisfatória fruição estética, é a perícia nas técnicas ou métodos de execução pictórica, sem prejuízo das convenções, escolas e estilos – o

¹³ Por exemplo, em comparação à escultura, a pintura se acha em melhores condições para retratar a psicologia de um animal ou pessoa. Aliás, a partir disso até se poderia especular que, malgrado a crítica de Schopenhauer ao grito escultural, talvez ele não tivesse muito o que objetar ao grito pictórico, pelo menos quando representado sob patente inspiração, a exemplo do que se verifica no *Galo novo*, de Picasso, em que o bico escancarado da ave, mais do que caricaturá-la, tem o mérito de revelar a “alma” do galo em toda a sua agressividade, insolência e estupidez (Gombrich, 2012, p. 26-27). Para não falar do célebre *O grito*, de Edvard Munch, cujo tema é a intuição do próprio grito naquilo que tão evidentemente concentra do desespero existencial.

¹⁴ Sobre o porquê de Schopenhauer, no tratamento das artes plásticas, limitar-se às artes figurativas, não é demais lembrar que “[...] é natural que isso ocorra, já que, falecido em 1860, Schopenhauer não teve tempo para conviver e absorver os primeiros passos da arte moderna em sua época, que trouxeram gradativamente através de várias rupturas, as dissensões ou novas concepções e teorias da arte” (Fonseca; Aguiar, 2023, p. 8). Portanto, trata-se menos de uma limitação da teoria estética de Schopenhauer do que de um condicionamento histórico (uma “questão de época”). Donde, a propósito, os relevantes empenhos, mormente por parte de estudiosos(as) de Schopenhauer, para interpretar a arte moderna – em grande medida abstrata (pense-se, por exemplo, nas obras *à la* Kandinsky), ou, de todo modo, pouco comprometida com a realidade aparente (*e.g.* impressionismo e simbolismo) – a partir da estética de Schopenhauer, considerando-se que, a despeito das diferenças, esta comunga com (e por vezes até influencia) aquela no seguinte ponto fundamental: na associação do propriamente estético ou artístico à captação intuitiva do “quê” ou universal das coisas (dir-se-ia um “quê” ou universal *ante rem*). Lado outro, não se olvide, outrossim, os esforços para pensar as implicações da arte moderna sobre a estética schopenhaueriana, com a possibilidade de reavaliação da hierarquia das artes tal como estabelecida por Schopenhauer emergindo como uma das principais consequências desse tipo de empenho. Admitindo-se que as artes não-figurativas, por assestarem a um conteúdo livre da reprodução das Ideias na forma como objetivadas em suas cópias, acabam assemelhando-se à música. A qual, como ainda veremos, exatamente por referenciar-se diretamente à própria vontade e não às objetividades imediatas desta, as Ideias, goza, em Schopenhauer, de um *status* especial em meio às demais formas de arte. Motivo pelo qual, em última instância, a arte moderna (máxime enquanto arte abstrata, não-figurativa) poder “valer” então, de um vetor schopenhaueriano, quase ou tanto como a música. Para um exame detalhado desses pontos e outros afins cf. Fonseca; Aguiar, 2023; e Achlei, 2024.

que, *mutatis mutandis*, vale para todas as formas de arte. Aqui, já se vê, Schopenhauer está partindo da premissa de que, embora a condição **necessária** para o valor estético-artístico de uma obra seja, sempre, a genialidade do seu autor, ou seja, seu poder extraordinário de apreensão da Ideia graças ao seu excedente cognitivo, só se terá a condição **suficiente** para a sua realização propriamente dita quando a tal genialidade se somar alguma capacidade técnica minimamente satisfatória, com o que se nota o artista (*Künstler*) como a fusão do gênio e do artífice.

Normalmente, devido à sua natureza expansiva e transbordante – todo gênio tem um quê de louco, embora a recíproca não seja verdadeira (Schopenhauer, 2005, p. 253-264) –, o gênio termina por desenvolver algum estilo próprio, aprender algum método e obedecer a alguma convenção, para dar vazão e concretizar as contemplações que o dominam. Contudo, o mesmo não se pode dizer do artífice, não sendo incomum ótimos e virtuosos técnicos, artesãos, desprovidos de gênio, ou, se se quiser, inspiração.

Mas, e para voltar à pintura, se, a despeito do virtuosismo do pintor, uma coisa outra que não a contemplação (*Kontemplation*) desinteressada da Ideia for a sua motivação de fundo, o que então assim se poderá obter, na melhor das hipóteses, será, como adverte o filósofo, só um arremedo da bela pintura. Segundo Schopenhauer (2005, p. 312-313), tal é o que se passa, por exemplo, com a “arte” do maneirista – normalmente aclamada ao tempo em que este vive, muito por saber bajular a mediocridade do grande público, mas rapidamente esquecida pela posteridade¹⁵.

Ainda, outro exemplo de modalidade de pintura desprovida de valor estético, indicado por Schopenhauer (2005, p. 314-320), é a alegórica, cujas variações são o símbolo e o emblema.

Com efeito, a pintura alegórica, do ponto de vista da filosofia schopenhaueriana da arte, como que inverte de ponta-cabeça a relação que deve haver entre o conhecimento intuitivo (fonte e objeto da comunicação da arte) e o racional (meio de execução da comunicação/expressividade artística). Pois, estranhamente, a alegoria pictórica utiliza-se da representação intuitiva (composição de imagens) para a veiculação de um conceito (*Begriff*), um pensamento, que, ademais, com aquela não pode se relacionar de forma natural, mas apenas

¹⁵ A título de complemento contrapontual a esse entendimento de Schopenhauer, leia-se: “Historicamente, [...] o maneirismo, que reage ao renascimento e antecede ao barroco, sendo admirado pelos libertinos franceses, tende ao artificialismo extravagante e ao desvio dos instintos enquanto busca revelar o lado oculto, diríamos também reprimido, da experiência cotidiana, enquanto o classicismo apreciado por Schopenhauer busca expor e valorizar a natureza, porém, em seu aspecto apolíneo. Segundo Hocke (2005, p. 305), o desvio do mundo impulsional perpetrado pelo maneirismo provém justamente de um impulso que quer satisfazer a libido não apenas na e pela natureza, mas muitas vezes fora dela e contra ela” (Fonseca; Aguiar, 2023, p. 3).

arbitrária, já que sua conexão é fruto de convenções humanas (pense-se, por exemplo, na relação simbólica pretendida entre o louro e a glória, o amarelo e a falsidade, ou, ainda, em emblemas tais como a águia de Minerva, a maçã de Paris, a âncora da esperança etc.).

Não por acaso, é frequente, na pintura alegórica, que sua execução técnica, seu acabamento, deixe a desejar, afinal, basta que as imagens, encaradas como uma espécie de hieróglifo ou linguagem pictográfica, sirvam à transmissão do conceito intentado. Ainda, não por acaso, é comum que para a sua decifração (nesta, aliás, tendendo a esgotar o seu prazer) seja crucial o seu sentido nominal – conquanto, ressalve-se, a existência, por vezes, paralelamente ao significado nominal da alegoria, de um significado real (estético) de fundo (como exemplos Schopenhauer cita *A noite*, de Corregio; *O gênio da glória*, de Aníbal Caracci; e *As horas*, de Poussin).

2.6 Literatura

Schopenhauer (2005, p. 320-336; 2014, p. 97-116) destaca que é sobretudo com as artes discursivas, em especial com a literatura poética ou em prosa¹⁶, devido à maleabilidade do seu material, a linguagem, que todo o mundo se torna suscetível de ser reproduzido artisticamente, a começar por aquele seu lado desdobrável no tempo, ou, mais exatamente, por aquelas suas Ideias que demandam a ação, o movimento, a história, para se explicitarem completamente, Ideias, enfim, cuja maior representante é a Ideia de humanidade patenteada nas pessoas, admitindo-se que esta exige todo um transcurso temporal para se pôr satisfatoriamente a descoberto.

Pormenorizando, Schopenhauer (2005, p. 193) explana que o animal em geral é a síntese de dois caracteres, o da espécie e o do indivíduo, caracteres que equivalem à Ideias (modelos, arquétipos, paradigmas) da espécie e do indivíduo.

Porém, se, em meio ao animal-não-humano, o caráter ou Ideia da espécie prevalece sobre o caráter ou Ideia do indivíduo, a ponto de a compreensão de um espécime praticamente valer para a da espécie e de os indivíduos de uma mesma espécie terem aparência praticamente igual; em contraposição, em meio ao animal-humano, verifica-se algo diametralmente oposto,

¹⁶ Em que pese Schopenhauer não adotar o termo “literatura” como o termo referencial para a designação das obras literárias, preferindo expressões como “obras poéticas” ou simplesmente “poesia”, julga-se por bem adotá-lo neste trabalho, seja por sua conveniência didática (ao funcionar como gênero, libera a poesia como espécie ao lado da prosa narrativa), seja por tudo o que a literatura passou a significar desde o advento e a consolidação acadêmica dos estudos literários. Sobre os vários significados do termo literatura ao longo da história, cf. Aguiar e Silva, 1968, p. 19-57.

com o caráter ou Ideia do indivíduo prevalecendo sobre o caráter ou Ideia da espécie, a ponto de a compreensão de um indivíduo humano enquanto tal valer pouco ou quase nada para a da espécie humana e de cada pessoa apresentar uma individualidade nitidamente determinada já desde o corpo, e, sobretudo, a face.

Inclusive, para evitar mal-entendidos, Schopenhauer (2005, p. 295-302) propõe, para a designação do arquétipo da espécie, os termos “Ideia” e “caráter”, enquanto, para o do indivíduo, a locução “caráter por excelência”, bem como sugere a restrição do termo “beleza” à intuição estética do universal da espécie, e a adoção do termo “expressão” para a intuição estética do indivíduo.

Assim é que, por exemplo, se poderá falar mais convenientemente que a escultura lida com o “belo”, já que, de fato, normalmente está às voltas com a intuição da Ideia da figura, o modelo corpóreo da espécie, mas que a pintura de seres ou temas humanos, e em maior grau a literatura, lidam com a “expressão”, assente que a natureza humana, neste ou naquele seu atributo significativo, não se explicita com nitidez em qualquer indivíduo, mas tão-somente naquele representativo de algum traço elementar (positivo ou negativo) da espécie. Não por acaso, uma representação genérica do ser humano (*Mensch*) é esteticamente ineficaz, comumente ensejando obras insípidas e indiciando o demérito artístico do seu autor, sua pobreza intuitiva. Na verdade, uma abordagem totalmente genérica sequer é concebível, até mesmo a escultura precisando apresentar a Ideia da espécie sob algum ângulo mais preciso. Por outro lado, não se olvide que o tratamento concentrado no caráter individual em detrimento da espécie também compromete o efeito estético tal como idealizado por Schopenhauer, haja vista que, assim hiperbolizado, o caráter individual limita o belo, faz surgir a feiura¹⁷, e, no extremo, a caricatura, a qual, no entender do filósofo, consiste exatamente no exagerar o individual em prejuízo do universal da espécie. (Um belo retrato, como afirma Schopenhauer, é o que, em essência, equilibra Ideia e caráter, **expressando** o significativo daquela através do peculiar deste, ou, se se quiser, o **ideal** do indivíduo).

Portanto, centrando-se na literatura, observa-se que, por mais que a pintura (e artes afins) consiga, num grau modesto, reproduzir aspectos temporais do mundo, ou, mais bem posto, Ideias desdobráveis fenomenicamente por algum tipo de ação, para Schopenhauer é a literatura, devido às potencialidades “infinitas” da linguagem, a arte mais bem capacitada para tal

¹⁷ Nem sempre o feio é censurável, como quando, por exemplo, revela algo de significativo da realidade dentro de um contexto maior. Sobre a possibilidade estética do feio cf. Schopenhauer, 2005, p. 281-282. Para uma elucidação da feiura e da estética do feio cf. Eco, 2018, p. 69-108.

reprodução (enquanto prosa, mais até, palpita-se, que as artes cênicas e as audiovisuais, não fosse por outra razão por causa da economia da ação inerente a estas).

Ou seja, **a literatura tem espaço para o tempo**. É por isso que, embora prestando-se a reproduzir toda sorte de intuições de Ideias, mediante descrições de contemplações da natureza inanimada, vegetal ou animal, é na exposição da natureza humana, tal como encarnada nos indivíduos mais representativos daquilo que mais significativamente a anima em termos de amor, ódio, indignação, ciúme, cobiça, violência, maldade, egoísmo, compaixão, aspirações ideais, baixeza, perversidades, arrependimentos, sonhos, desilusões e congêneres, que reside a verdadeira vocação da literatura e a ocasião mais propícia para a realização, na forma de discursos primorosos (geralmente escritos), de sua potencialidade estética. Sim, saber identificar o exemplar de um determinado perfil e movê-lo com desenvoltura num ambiente condizente é tudo em que consiste a arte do literato às voltas com o fenômeno humano.

Tecnicamente falando, o escritor manipula conceitos (palavras) tendo em mira provocar intuições de objetos. Ou seja, as Ideias por ele intuídas, são enquistadas em palavras dotadas da propriedade de (res)suscitar, na fantasia do leitor, determinadas representações intuitivas da realidade. De sorte que o escritor como que reproduz as intuições do mundo e da vida, em especial naquilo em que concernem ao ser humano, por intermédio da linguagem. Como se vê, ao contrário do que se passa na pintura, aqui a alegoria é lícita, para não dizer natural (algumas figuras de linguagem, aliás, tais como a metáfora, a comparação, a parábola e a alusão, não passando de variações alegóricas), pois aqui é o conceito (leia-se: pensamento fixado em palavra) que está a serviço da intuição¹⁸, sendo operado com maestria para acionar a faculdade imaginativa do leitor, unicamente por meio da qual se faz possível a comunicação e a fruição literárias da beleza intuída. Isso se mostra mais claramente na poesia, que, sob a perspectiva enfocada por Schopenhauer, é senão a arte de jogar com conceitos a fim de extrair suas virtualidades estético-intuitivas, máxime as imagéticas (o poeta, primordialmente, é um mestre

¹⁸ Leia-se: “[...] alegorias e comparações nas artes discursivas são de efeito esplêndido. Note-se o quanto Cervantes fala belamente do sono, ao exprimir que nos alivia de todos os sofrimentos espirituais e corporais: ‘O sono é um manto que encobre por completo o homem’. O quão belamente expressa Kleist, de maneira alegórica, com os seguintes versos, o pensamento de que os filósofos e investigadores iluminam o gênero humano: *Aqueles cuja lâmpada noturna ilumina o globo terrestre*. Homero descreve de maneira vigorosa e intuitiva a perniciosa Culpa, ao falar: ‘Seus pés sutis nunca tocam o solo, mas passeiam sobre as cabeças dos homens [...]’ (Schopenhauer, 2005, p. 318; grifo do autor). Ou seja, para Schopenhauer, não há problema em servir-se da imagem para simbolizar algo, desde que a coisa simbolizada seja uma intuição (feito o que se passa nas artes discursivas), não um conceito (feito o que se passa na pintura alegórica). Mais especificamente, “[...] Schopenhauer achava que a alegoria é útil para a poesia (em oposição à arte visual) porque a poesia pode transmitir alegorias diretamente, em vez de apenas sugerir-las e esperar que o público faça a conexão” (Xhignesse, 2023, p. 16). No original inglês: “[...] *Schopenhauer thought that allegory is useful to poetry (as opposed to visual art) because poetry can convey allegories directly rather than merely suggesting them and hoping the audience draws the connection*”.

na arte de pintar com as palavras) e as sonoras (vide as sugestivas especulações de Schopenhauer sobre o papel desempenhado pelos prazeres do ritmo e da rima na predisposição do espírito para receber e aceitar as intuições veiculadas pela comunicação poética). Mas, fundamentalmente, isso é o que também caracteriza a prosa, desde que seu *leitmotiv*, a despeito de sua envergadura discursiva maior, seja a intuição e a exposição de Ideias mediante textos hábeis para reproduzi-las pelo concurso da fantasia do receptor.

Quanto ao mais, que, por exemplo, a literatura enquanto poesia seja lírica, bucólica ou épica, ou que enquanto prosa seja chamada de romance ou tragédia, não tem que ver, digamos, com a sua “literariedade” ou valor artístico enquanto tal, o qual, em Schopenhauer, explica-se nos termos da consideração *supra*, mas sim com as relações possíveis entre a natureza do objeto da contemplação estética e os dispositivos discursivos disponíveis mais adequados à sua comunicação.

Assim é que, por exemplo, a) ressonâncias íntimas ou visões de mundo fortemente coloridas pela subjetividade tendem a se resolver em poesias líricas (*e.g. Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo) ou em romances intimistas, como narrativas de feitio autobiográfico (*e.g. Pergunte ao pó*, de John Fante), de diário (*e.g. Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe) ou de confissões (*e.g. As confissões*, de Rousseau); b) enlevamentos com a bela natureza, em poesias pastoris (*e.g. Bucólicas*, de Virgílio) ou em romances regionalistas de propensão romântica (*e.g. Iracema*, de José de Alencar); c) grandes feitos, em epopeias poéticas (*e.g. Os Lusíadas*, de Camões) ou em narrativas épicas de fôlego (*e.g. Guerra e paz*, de Tolstói); d) dramas privados, em romances (*e.g. Dom Casmurro*, de Machado de Assis); e e) o destino terrível da vida, por força do jogo do acaso e do erro, de um caráter maligno ou da inevitável incompatibilidade entre as pessoas (pois o bem de um frequentemente é o mal de outro), em dramas trágicos (*e.g. Édipo rei*, de Sófocles; *O mercador de Veneza*, de Shakespeare; e *Clavigo*, de Goethe).

2.7 Música

Conforme se pôde perceber ao longo do exame do pensamento do autor do *Mundo*, as Ideias, cuja intuição (não é demais repisar) é a fonte e o objeto de comunicação da arte, são os graus de objetividade adequada da vontade (de ser) inerente aos fenômenos, ou seja, suas explicitações numa escala de clareza e nitidez. De modo que, se acaba existindo certa hierarquia entre as artes, no tocante ao seu poder de impacto estético, e, conseqüentemente, de efeito

contemplativo (que, em Schopenhauer, equivale a efeito terapêutico-existencial), é senão por estarem correlacionadas à Ideias estruturadas hierarquicamente quanto ao grau de objetividade (no sentido de determinação ou manifestação originária) da vontade¹⁹.

Dessarte, schopenhauerianamente falando, se, por exemplo, o efeito estético da arquitetura, comparado às demais artes, é acanhado, é senão por causa das Ideias mais elementares das forças naturais primárias com que lida, nas quais a vontade, com sua violência impetuosa característica, acha-se ainda por demais velada, bem como por causa do apelo prático maior dos artefatos arquitetônicos (Xhignesse, 2023, p. 13). Mas se, por outro lado, o efeito estético da literatura é tão poderoso, é senão por causa das Ideias mais complexas e densas de significado com que está habilitada para lidar e sobre as quais tende a se debruçar. Ideias nas quais a vontade, com sua veemência belicosa, insaciável e incansável, enfim já se desnuda, a ponto até de, tal como se passa no seio da Ideia de humanidade, como que poder olhar a si mesma no espelho da cognoscência, e então ter de se decidir, na pessoa deste ou daquele indivíduo, por sua afirmação ou negação.

Ora, o que acontece com a música é que, da perspectiva da estética schopenhaueriana, ela não tem que ver com Ideia alguma, logo, com nada diretamente relacionado ao mundo como representação (*Vorstellung*) enquanto conjunto escalonado de fenômenos particulares, cópias, sombras ou aparências de Ideias originárias explicitadoras, segundo graus vários, da vontade (de ser). Nisto repousando o principal motivo de a música se diferenciar tanto das demais artes. Porquanto, a crer em Schopenhauer (2005, p. 336-350; 2014, p. 129-142), a música intui a

¹⁹ Não se esqueça, contudo, o já ressaltado em nota de rodapé anterior: que, posteriormente a Schopenhauer e sob o influxo do advento da arte moderna (*lato sensu*), a hierarquia das artes, tal como configurada pelo pensador alemão, recebeu propostas consistentes de revisão, notadamente no que se refere ao *status* da música e da arte abstrata (não-figurativa), não fosse por outra razão porque ambas comunicam o “significado interior” próprio à arte por intermédio de significantes independentes da reprodução ou cópia do “mundo dado” matriciado pelas Ideias – conquanto, advir-se de passagem, o alcance da música e o seu poder de inteligibilidade continuem, à toda evidência, de longe mais eficazes, para não dizer mais democráticos, que os das artes abstratas, estas quase sempre atreladas a uma espécie de “equipe de apoio” (teóricos e críticos) para serem decifradas e satisfatoriamente fruídas –, a ponto até de se considerar “[...] válido assumir o risco de afirmar que a arte abstrata se encontra no mesmo patamar da música na hierarquia das artes de Schopenhauer, já que, ambas, ao invés de intuírem a objetividade da Vontade nas Ideias, são a livre expressão da própria Vontade” (Fonseca; Aguiar, 2023, p. 15; grifos dos autores). Noutros termos: “[...] ele [Schopenhauer] teria sido (ou deveria ter sido) também um fã de obras de arte visual não representacionais, se tivesse vivido para ver o século XX. A arte não representacional, como os campos de cor de Rothko, as pinturas pingadas de Pollock ou as formas perfuradas de Barbara Hepworth, não procura comunicar as Ideias de coisas específicas; tal como a música instrumental pura, comunica diretamente e sem depender de objetos reais como intermediários para transmitir Ideias. A arte não representacional, pensaria ele, é uma expressão pura da Vontade” (Xhignesse, 2023, p. 20; grifos do autor). No original inglês: “[...] *he would (or should) have been a fan of non representational works of visual art, too, had he lived to see the twentieth century. Non-representational art, such as Rothko’s colour-fields, Pollock’s drip paintings, or Barbara Hepworth’s pierced forms don’t seek to communicate the Ideas of particular things; like instrumental pure music, they communicate directly and without relying on real objects as an intermediary for conveying Ideas. Non-representational art, he would have thought, is a pure expression of Will.*”

própria vontade²⁰, ou, mais exatamente, o conjunto dos sentimentos ou estados, tais como desejo, expectativa, esperança, alegria, tristeza, paixão, dor, tédio, sofrimento, abatimento, cansaço, desilusão, melancolia, regozijo, leveza, expansão, paz, cólera, impetuosidade e congêneres, que constituem a vontade em seus movimentos e transformações mais significativos.

Donde, tal qual a arquitetura, a música não reproduzir este ou aquele fenômeno (*Erscheinung*) da natureza com vistas à apreensão da Ideia de que é cópia. Embora, diferentemente da bela arquitetura (que ao menos precisa evocar, em suas edificações, o embate das Ideias elementares da gravidade e da rigidez) e de todas as demais formas de arte (que comunicam alguma Ideia pela imitação de algum produto da natureza), a música expor, por intermédio da manipulação de padrões sonoros comumente articulados em termos de harmonia, melodia e ritmo, a intuição direta de movimentos da vontade (estados de ânimo). Na verdade, a música como que cria um mundo próprio, um mundo paralelo ao mundo fenomênico de coisas estruturalmente determinadas pelas Ideias arquetípicas da vontade (Zöllner, 2010, p. 72). Pois, tal como o mundo como representação seria não mais que a concretização da vontade por meio das Ideias e de suas cópias fenomênicas imperfeitas, a música também seria uma espécie de concretização *sui generis* da vontade, cada manifestação ou elemento musical consistindo na explicitação de um movimento originário da essencialidade volitiva.

Em sendo assim, não há estranhar então que Schopenhauer se refestele com traçar todo um paralelo entre estes dois mundos “materializadores” da vontade: o mundo convencional da representação de coisas segundo Ideias e o mundo musical. Com o grave (o baixo fundamental) isolado, somado ao tenor, fortalecido com o contralto e completado pelo soprano (vozes), correspondendo, respectivamente, à natureza inanimada, ao estrato vegetal, ao mundo animal e à espécie humana. Também é por essa razão que afinal se faz compreensível, como apontado pelo filósofo, que a música, quando superposta à realidade convencional, termine por emprestar-lhe trilha sonora, ou que aquando da fruição musical agitem-se, na fantasia do ouvinte, imagens “correspondentes”, admitindo-se que, no cerne, música e realidade são como que mundos paralelos de uma mesma e única vontade.

De resto, é precisamente por falar de forma imediata da vontade, da essência da vida – “[m]úsica é um exercício oculto de metafísica no qual o espírito não sabe que está filosofando” (Schopenhauer, 2005, p. 347) –, que a música fala de forma tão imediata ao coração (à maneira

²⁰ Leia-se: “A especificidade da música enquanto arte, segundo Schopenhauer, pode ser vista no fato de que a relação de cópia da música não diz respeito ao mundo enquanto tal, mas à própria vontade que está na base do mundo e que nele aparece” (Zöllner, 2010, p. 71).

de uma linguagem universal). Daqui decorrendo aquela sua natureza extraordinariamente acessível, sua popularidade e apelo mundial (a música roda o mundo), e a posição especial, entre todas as artes, a ela conferida por Schopenhauer.

Tanto é verdade que, mesmo as músicas acompanhadas de letra, a exemplo da maioria das músicas ou canções populares, mas de letra em um idioma estrangeiro, ainda assim podem encantar e deixar sua impressão no ouvinte, a ponto de este se pegar com frequência a assoviá-las e tamborilá-las. Afinal, por primeiro e antes de tudo, são músicas, como tais passíveis de existir por contra própria, autonomamente, o acréscimo da letra sendo acidental e secundário com relação a elas²¹.

(É deveras digno de lástima que a música tenha sido novamente²² relegada, cada vez mais, à pano de fundo de outras artes, em especial das artes audiovisuais²³, e dos afazeres humanos, não sendo mais apreciada por si só ou merecendo um tempo exclusivo para a sua apreciação. Faz-se música **para**, e aprecia-se música **em meio a** filmes ou atividades triviais do dia a dia. Não mais se cria e tampouco se frui a **música pela música**).

A despeito, naturalmente, do incremento da satisfação estética que se pode obter com a fruição concomitante advinda da intelecção de uma bela letra, tanto mais ainda quando esta guardar íntima consonância com a música propriamente dita, como que se “encaixando” nesta. Com efeito, não é preciso, por exemplo, dominar o inglês para se deliciar com a música, enquanto música, de um Bob Dylan. Mas é apreciar apenas pela metade o artista Bob Dylan não poder fruir, outrossim, suas letras.

²¹ Leia-se: “[...] a música é independente da poesia, embora as duas sejam frequentemente misturadas, como nas canções ou óperas [...]. Mas mesmo quando as duas são combinadas, Schopenhauer pensava que ‘as palavras’ têm apenas um valor secundário” (Xhignesse, 2023, p. 18). No original inglês: “[...] *music is independent of poetry, although the two are often intermixed, as in song or opera [...]. But even when the two are packaged together, Schopenhauer thought that ‘the words’ are just of secondary value.*”

²² “Novamente” porque, até o século XVII e boa parte do século XVIII, a música fora concebida principalmente como um acompanhamento de fundo para conversas, danças, poesia e culto religioso. A atitude de apreciar a música como obra autônoma consolida-se a partir do período histórico de Schopenhauer, graças, entre outras coisas, ao advento de uma notação mais precisa e capaz de garantir às obras musicais sobreviverem às suas apresentações e serem reproduzidas para novas ocasiões. Cf. Xhignesse, 2023, p. 18-19.

²³ Se bem que não seria a primeira vez e de certo não será a última que, provavelmente por razões de ordem econômica, o protagonismo de uma determinada forma de arte chega a ser tamanho que esta acaba por absorver as demais. Como sabido e ressabido, no século XIII, por exemplo, as catedrais góticas, sob o patrocínio da Igreja, tornaram-se uma mania tal que as demais artes praticamente passaram a subsistir só como suas coadjuvantes, ou seja, até e enquanto conseguiam se integrar numa catedral gótica. Cf. Gombrich, 2012, p. 185-207.

CONCLUSÃO

Admitamos que a arte possa ser o que se quiser que seja²⁴. Até mesmo uma espécie de milagre ou vale-tudo, supostamente surgindo *ex nihilo*, a exemplo do que se passa em meio a não poucas exacerbações culturalistas de (pós-)modernistas negadores de qualquer participação relevante de algo como a natureza humana na viabilização da experiência estético-artística, e obcecados pela originalidade a qualquer preço (sem prejuízo dos milhões e da fama, por natural)²⁵.

No entanto – e é esta ressalva que aqui nos interessa –, uma vez que se queira a arte como sinônimo de beleza (no sentido pleno do termo, para além, bem além, do sentido convencional, em que o belo se confunde com o modismo palatável do filistinismo de praxe²⁶) e que se reconheça que a beleza porta valência filosófica, na medida em que entremeada aos pressupostos, logo, às condições de possibilidade, logo, ao universal das coisas, o que então se segue é a conclusão de que, segundo uma tal concepção, a experiência estética (*lato sensu*) não apenas comunica um significado filosófico, mas chega mesmo a caracterizar-se como tal exatamente por estar em condições de levar a efeito esse tipo de comunicação²⁷.

²⁴ Humberto Eco (2018, p. 37-38; grifos do autor), com a ironia que lhe era peculiar, assim se expressava a esse respeito: “Consolei-me de minhas incertezas sobre a definição da beleza quando, em 1973, li a definição da arte feita por Dino Formaggio no volume *Enciclopedia filosofica* ISEDI dedicado justamente ao conceito de arte: ‘A arte é tudo aquilo que os homens chamam de arte.’ Sendo assim, direi: ‘Belo é tudo aquilo que os homens chamaram de belo’”.

²⁵ Para uma crítica contundente ao “relativismo absolutista” da estética culturalista (pós-)modernista, cf., por todxs, Dyssanayake, 1992; 2000; e Dutton, 2001, p. 203-214.

²⁶ A propósito: “O que é um filisteu? Uma criatura específica da época, presa à consistência espessa da realidade da qual não consegue se desfazer [...]. O filisteu ignora as necessidades intelectuais e nem sabe que existem prazeres em refletir, meditar e pensar. [...] Pois lhe interessam apenas os prazeres grosseiros, toscos e vulgares. [...] Sua relação com o outro é interesseira. Uma vez que é obcecado pela riqueza, pela posição social, pelo poder, pela influência, o filisteu mantém com outrem apenas relações que lhe permitam aumentar seu crédito social, sua zona de influência mundana, sua riqueza, seu poder e sua visibilidade” (Onfray, 2017, p. 270-271). Enfim: o filisteu “[...] vilipendia os artistas, os criadores, pessoas ‘inúteis’ e demais apaixonados [...]. Baudelaire, escrevendo sobre o dandismo, relata em seus *Fusées* que o burguês não tardaria a pedir poeta assado para o jantar. Burguês é o outro nome do filisteu” (Onfray, 2017, p. 271; grifo do autor).

²⁷ Desnecessário dizer que, indicar a estética schopenhaueriana, na qualidade de representante de uma mentalidade clássica, como contraponto de não poucos exageros (pós-)modernistas, não equivale a identificá-la, sem mais, com filistinismo (de resto, abominado por Schopenhauer) ou com aversão a qualquer linguagem artística diferente da linguagem artística mimética. Pois, considerando-se que, consoante Schopenhauer, para o artista o “mundo dado” é menos “cópia de Ideias” do que “portal para as Ideias” – Ideias, aqui, em sentido amplo, isto é, no sentido de instância dos significados internos, universais ou essenciais do mundo, abrangendo, assim, até mesmo os movimentos mais imediatos da vontade com que lida a música –, e que, por conseguinte, a arte não é cópia pura e simples, mas, sobretudo, explicitação das ditas Ideias, como tais portadoras de conteúdos de densidade filosófica, metafísica até; considerando-se essas coordenadas, dizia-se, faz-se então perfeitamente compreensível que o artista, feito o que se verifica notadamente na modernidade (porventura por ser nesta que o artista adquire plena consciência do problema em questão), lance mão de recursos (significantes) pouco ou nada convencionais (pense-se, por exemplo, no recurso a significantes “estranhos” e “disruptivos” como forma de obtenção de atenção do público) na elaboração da obra de arte, isto é, na confecção daquele tipo de obra destinada à comunicação de Ideias, desde que tais expedientes atípicos ou linguagens incomuns passam a se apresentar, historicamente, como

Donde, a nosso ver, a validade da interpretação teórica schopenhaueriana ao menos para uma tal concepção, digamos, de feição clássica, desde que, como deve ser óbvio do ponto de vista de tudo o que aconteceu nas artes e no mundo após Schopenhauer, liberta da pretensão de ser “a” teoria estética – e, por via de consequência, contentada com ser não mais que uma das mais consistentes teorias de uma das mais relevantes concepções estéticas, qual seja, precisamente a que encara a experiência em questão em chave contemplativa, *i.e.*, como experiência **relativa** de beleza e verdade²⁸ –, assim como criticamente revisada.

Com efeito, premissas tipicamente schopenhauerianas, tais como “puro sujeito cognoscente”, “gênio artístico”, “contemplação” de condão escapista e “Ideias platônico-metafísicas” – para não citar senão quatro exemplos emblemáticos –, poderiam, do ponto de vista de hoje, ser atualizadas e/ou complementadas, respectivamente, por noções como “sujeito sublimado”, “oportunização do desenvolvimento das potencialidades humanas”, “contemplação” não alijada de engajamento ético e “pressupostos operacionais da intuitibilidade”.

Embora as três primeiras premissas e as outras três a elas paralelas não possam ser devidamente trabalhadas no presente estudo (tanto menos ainda em sede de conclusão), dado que se situam no lado subjetivo da filosofia do belo de Schopenhauer e o trabalho em tela, por força das razões já expendidas, deliberadamente se restrinja ao lado objetivo desta, pede-se licença para tecer ao menos algumas considerações.

Assim, primeiramente, da perspectiva da psicanálise freudiana, sabe-se que o estado do “puro sujeito cognoscente” *à la* Schopenhauer haverá de se transformar no estado do “sujeito sublimado”, o qual, como se supõe cediço, não será tanto um sujeito desprovido de vontade, de ego, mas sim um sujeito, um ego, dotado de uma vontade de todo distinta, qual seja, uma decidida “vontade de conhecimento”, a qual consistirá nem tanto na vitória do sujeito cognoscente sobre o sujeito volitivo, mas numa espécie de “vitória da vontade sobre a própria

mais adequados à comunicação artística do que os procedimentos tradicionais (Achlei, 2024, p. 13 e ss.). Todavia – e aqui vai uma observação importante –, é preciso estar em guarda para com todo aquele conjunto de obras, se não desprovidas de valor artístico, certamente de mérito assaz duvidoso, cometidas por uma gente que, ingênua ou cínica, confunde o estranho, o disruptivo, o esotérico, o hermético, o anormal, o extraordinário, o excêntrico, o original e quejandos com o artístico propriamente dito, vale dizer, com a captação e comunicação de Ideias. Não que, *mutatis mutandis*, algo do tipo não ocorresse outrora: lembre-se das advertências de Schopenhauer quanto à necessidade de se saber discernir a perícia capaz de bem praticar ou executar uma técnica artística e a motivação genial, única em grau de conferir valor estético autêntico à obra. Apenas, como, a partir da modernidade, a competência técnica vai se tornando cada vez mais prescindível, a vida dos charlatões, ao menos sob esse aspecto, torna-se mais fácil. Para uma apresentação provocante dos prós e contras do modernismo (*lato sensu*) cf. Pinker, 2004, p. 541-566.

²⁸ Para uma reflexão sobre a relatividade do belo (*lato sensu*) cf. Eco, 2018, p. 37-68.

vontade” – um entendimento, aliás, já a seu modo alcançado pelo Nietzsche da “vontade de potência”²⁹.

Prosseguindo, chega a entrar pelos olhos o fato de que Schopenhauer tenta explicar a figura do artista de um ângulo por demais “naturalista” ou “subjetivista”³⁰, elitistamente ignorando a importância de fatores ligados à dimensão externa, ambiental (*lato sensu*) ou sociocultural – tais como o contexto social, a classe econômica e a questão do acesso aos direitos e garantias fundamentais aos bens comuns da vida (*e.g.* saúde, educação e segurança) – na formação do “gênio”. De modo que este, em Schopenhauer (2014, p. 230-232), por ser focado praticamente apenas quanto à sua dimensão interna, é acrítica e ingenuamente naturalizado, para não dizer romantizado. Contudo, a bem da verdade, a natureza se atualiza via cultura – de fato, ambos os unilateralismos em questão, o naturalista e o culturalista, são equivocados –, a natureza e a cultura interagindo no processo dialético de oportunização do desenvolvimento e afirmação das potencialidades da pessoa³¹.

Ainda, parece-nos que a postura estética não precisa excluir ou ser indiferente às motivações ético-morais, tanto mais quando não se perde de vista que a ética, segundo o próprio Schopenhauer (2001, p. 129 e ss.), tem em comum com a estética o fato de ambas serem espécies de atitudes contrárias à vontade egoística ensejadora de sofrimentos e ao conhecimento individualista que lhe vai ligado, conquanto por razões distintas: a ética devido à sua base compassiva e a estética devido a um excedente cognitivo (temporariamente) neutralizador do egoísmo e emancipador do módulo mental individualista correlato a este. De sorte que, no caso, tudo estaria, de um lado, em não sacrificar, nas articulações em prol de uma arte engajada, o estético pelo ético, ou em tentar justificar ou compensar a mediocridade estético-artística com pretensos ideais ou propósitos éticos, e, de outro, em observar a medida ética até mesmo na fruição estética ou realização artística (não se justifica tudo em nome do belo, ou seja, fins estético-artísticos não justificam quaisquer meios, até mesmo o gênio, colocado por

²⁹ Para um estudo abalizado das correlações entre Schopenhauer, Nietzsche e Freud cf. Fonseca, 2009.

³⁰ Aliás, como não poderia deixar de ser, “machista” também: “Essa concepção [...] do gênio permaneceu praticamente incontestada até que Linda Nochlin (1971) lançou a estética feminista, observando que o [...] conceito de gênio está intimamente ligado a normas sociais de gênero e práticas sociais sistematicamente opressivas, oferecendo, assim, uma poderosa explicação estrutural para o gênio não reconhecido – das mulheres, em particular” (Xhignesse, 2023, p. 11). No original inglês: “This [...] conception of genius went largely unchallenged until Linda Nochlin (1971) launched feminist aesthetics by observing that [...] concept of genius is inextricably tied to gendered social norms and systemically oppressive social practices, and offered a powerful structural explanation for unrecognized genius – women’s, in particular.”

³¹ Sobre a interação natureza-criação (natureza *via* criação) ou a coevolução gene-cultura cf. Wilson, 1999, p. 119-156.

Schopenhauer na categoria dos *monstris per excessum*, estando sujeito aos ditames morais), sob pena de se cair num esteticismo niilista, quando não despótico³².

Por fim, no tocante à quarta premissa e à premissa a ela paralela, referentes à doutrina das Ideias, as quais já se situam, ao menos em parte, no lado objetivo da filosofia do belo schopenhaueriana (em cujos termos, recorde-se, as Ideias são como que a ponte entre o subjetivo e o objetivo), bastaria dizer o seguinte: que embora, ao tempo de Schopenhauer, ainda se pudesse apelar às Ideias em chave platônica, de há muito que um tal apelo não se faz mais viável, estando em desuso (Xhignesse, 2023, p. 21).

Quer por causa de todo o progresso científico relativo ao evoluir ontológico do mundo, o qual se poderia sintetizar, salvo graves heresias de resumo, no paradigma da teoria evolucionária neodarwinista a par das duas principais coordenadas informadoras da física teórica atual, a saber, a teoria da inflação cósmica e o princípio da entropia (o que, para efeitos do tema sob exame, significa: se é certo que o *insight* de Schopenhauer identificador da vontade com a “essencialidade ou coisa-em-si (*Ding an sich*) em geral” continua válido, não é menos certo que, ante os avanços das pesquisas científicas sobre a evolução do mundo, a indicação schopenhaueriana de “graus adequados de objetividade” de tal vontade cósmica na forma de “Ideias perenes” ou “modos de ser originários” matriciadores desta ou daquela força natural, ente vegetal ou espécie animal³³, não mais se sustenta e tampouco é necessária)³⁴. Quer por causa da possibilidade de atualmente se poder tomar, se não a doutrina das Ideias, ao menos algo como a sua lógica de fundo, em chave meramente operacional (programático-intelectiva), no sentido de doutrina das categorias cognitivas elementares constituídas por um processo

³² Sob o enfoque aqui valorizado, importa menos o papel da arte para a ética, na medida em que o desinteresse contemplativo daquela prefigura o desinteresse ascético-compassivo desta – nesse sentido, cf., por exemplo, Zöller, 2010, p. 64-66 –, do que a maneira que, no curso de uma vida sob o signo do valor do belo (*lato sensu*), a ética pode ou deve se relacionar com o anseio e o empreendimento estéticos, quer dizer, com o conjunto de ações voltadas à fruição do belo e/ou à realizações e vivências de obras e situações artísticas.

³³ Sobre como a vontade, enquanto o em-si cósmico, e as Ideias (leia-se: as objetividades imediatas da vontade), não são a mesma coisa, veja-se: “[...] 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, torna-se objeto, porém, ainda sem entrar no âmbito do espaço, tempo e causalidade, referências para o princípio de razão. 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” (Fonseca; Aguiar, 2023, p. 5, grifos dos autores). Mais a respeito cf. Zöller, 2010, p. 62 e ss.

³⁴ Para maiores aprofundamentos sobre a ontologia da natureza do filósofo da vontade cf. Schopenhauer, 2013; Schopenhauer, 2005, p. 149-232; e Debona, 2013, p. 33-65. Para um cotejamento pontual da filosofia da natureza de Schopenhauer e a teoria evolucionária cf. Fonseca, Nota de rodapé 440, *In* Schopenhauer, 2014, p. 571-572. Para uma explanação didática da evolução do mundo físico e da vida cf. Greene, 2005; e Dawkins, 2007, p. 183-204. E sobre como não é mais preciso recorrer a arquétipos atemporais (como é o caso das Ideias) para se compreender o processo de diferenciação da espécie humana (em face dos demais animais) e de seus espécimes (a diferenciação ontogenética dos indivíduos humanos entre si) cf. Bryson, 2005, p. 404 e p. 415-416.

evolutivo-seletivo de milhares (ou mesmo milhões) de anos ou por experiências culturais embrionárias estruturantes³⁵.

Portanto, sobretudo se atualizado por revisões do jaez das acima ventiladas, não há negar direito à cidadania ao contributo estético schopenhaueriano na contemporaneidade pós-moderna.

Afinal de contas, a pós-modernidade – na hipótese de “já” ou “ainda” estarmos a vivê-la –, naquilo que mais tem de positivo, tem que ver, essencialmente, com pluralidade (Kumar, 2006). Seja no sentido de “barafunda”, seja no sentido de coexistência de estilos, tendências e concepções. Cabendo, aos que comungam com uma visão artística na linha da esposada por um Schopenhauer, saber conviver com as diferenças estéticas (paciência se a “elite” artística contemporânea qualifica o gratuitamente insultante, o feio e o esotérico como “arte”), e, aos que se consideram pós-modernistas ou algo que o valha, efetivamente praticarem a tolerância estética que tanto apregoam, sob pena desta se degenerar em retórica e hipocrisia (paciência se ainda há pessoas que preferem fruir obras de arte humanamente, *i.e.*, sob o signo do belo, do inteligível e do relevante existencialmente).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHLEI, Renata Covali Cairolli. *Sobre a interseção entre artes abstratas e figurativas na metafísica do belo de Schopenhauer*. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria - Florianópolis, v. 15, n. 1, 2024, p. 01-21.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

BRYSON, Bill. **Breve história de quase tudo**. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a arquitetura*. **Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria - Florianópolis, n. 1, v.7, 2016, p. 4-14.

DAWKINS, Richard. **Deus, um delírio**. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEBONA, Vilmar. Um caráter abissal – A metafísica schopenhaueriana da Vontade como caracterologia. **Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**, Santa Maria - Florianópolis, v. 4, n. 1, 2013, p. 33-65.

³⁵ Sobre como noções ou (pré-)programações cognitivas basilares, condicionadoras das operações de apreensão do mundo, historicamente vinculadas a doutrinas como a dos pressupostos apriorísticos, dos postulados ou das Ideias, poderiam ser reinterpretadas à luz da ciência contemporânea, em especial da psicologia evolutiva, das ciências do cérebro e das neurociências, cf. Eagleman, 2012, p. 85-111.

- DUTTON, Danis. *Aesthetic universals*. In: Beris GAUT, Nigel; LOPES, Domenic (eds.). **The Routledge companion to aesthetics**. Nova York: Routledge, 2001, p. 203-214.
- DYSSANAYAKE, Ellen. **Homo aestheticus**: Where art comes from and why. Nova York: Free Press, 1992.
- DYSSANAYAKE, Ellen. **Art and intimacy**: How the arts began. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- EAGLEMAN, David. *Os pensamentos que podemos ter*. In: **Incógnito**: As vidas secretas do cérebro. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 85-111.
- ECO, Umberto. **Nos ombros dos gigantes**: Escritos para *La Milanese*, 2001-2015. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FONSECA, Eduardo Ribeiro da. **Psiquismo e vida**: o conceito de impulso nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI:10.11606/T.8.2010.tde-28042010-120532.
- FONSECA, Eduardo Ribeiro; AGUIAR, Gabriel do Carmo. *Kandinsky e a relação entre música e pintura na metafísica do belo de Schopenhauer*. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria - Florianópolis, v. 14, n. 1, 2023, p. 1-17.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. 16 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GREENE, Brian. **O tecido do cosmo**: O espaço, o tempo e a textura da realidade. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden; António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Ed. Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ONFRAY, Michel. **Contra-história da filosofia**: As radicalidades existenciais. Trad. Everson Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- PINKER, Steven. *As artes*. In: **Tábula rasa**: A negação contemporânea da natureza humana. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 541-566.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia**: Uma biografia. Trad. William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Additional remarks on the doctrine of the suffering of the World*. In: **Parerga and paralipomena**. Trad. Eric F. J. Payne. Vol 2. Oxford: Oxford University Press, 1974, p. 291-305.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a vontade na natureza**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tomo II, Vol. 2. Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.
- VANDENABEELE, Bart. *Schopenhauer on the values of aesthetic experience*. **The southern journal of philosophy**, v. 45, 2007, p. 565-582.

WILSON, Edward Osborne. **A unidade do conhecimento**: Consiliência. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

XHIGNESSE, Michel-Antoine. *Schopenhauer's Aesthetic Ideology*. In: BATHER WOODS, David; STOLL, Timothy (eds.). **The Schopenhauerian mind**. New York: Routledge, 2023, p. 127-140. Disponível em: <https://philarchive.org/rec/XHISAI>. Acesso em: 07 set. 2025.

ZÖLLER, Günther. *A música como vontade e representação*. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, [S. l.], n. 16, p. 55–80, 2010. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i16p55-80.