Schopenhauer e a arquitetura*

Schopenhauer and the architecture

Maria Lúcia Cacciola

*Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP),
pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e presidente da
Seção brasileira da Schopenhauer-Gesellschaft*

E-mail: mcacciola@uol.com.br

Resumo: O intuito deste texto é o de esclarecer melhor a estética schopenhaueriana por meio da exposição do que é, para ele, a arquitetura. Esta como forma de arte que lida com as forças mais primitivas da matéria, a gravidade e a resistência, estaria na base da pirâmide das artes. Porém, isto não quer dizer que ela não seja exemplar do modo de criação artística por exibir uma das principais características da Metafísica do Belo, a de que arte não é cópia, tendo uma referência muito particular ao mundo tal como o representamos. Esta peculiaridade a aproxima da mais nobre das artes, a música, que contém o mínimo de elementos materiais.

Abstract: This article intends to shed light on the nature of Schopenhauer's Aesthetics by exposing the meaning that architecture takes for the author. This form of art, which deals with the most primitive forces of matter – gravity and resistance – is at the bottom of arts' pyramid. This, however, does not mean that such form of art is not exemplary of the artistic creation. On the contrary, for him architecture exhibits one of the most important specificities of the Metaphysics of Beauty, the one that shows that a work of art is not a copy of anything, referring itself in a very particular way to the world as we represent it. This peculiarity makes architecture approximate music, the noblest of all forms of art, which contains the least possible connection with material elements.

Palavras-chave: Schopenhauer; Metafísica do Belo; Arquitetura.

Keywords: Schopenhauer; Metaphysics of Beauty; Architecture.

* Conferência apresentada durante o VII Colóquio Internacional Schopenhauer, ocorrido na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, de 26 a 30 de outubro de 2015.

O título da obra maior de Schopenhauer, *O mundo como vontade e (como) representação*, já expõe o cerne da sua filosofia imanente, a exposição do que é o mundo nele e por ele mesmo, mediada pelo filósofo. O mundo como representação que nosso olho vê e nossa mão toca não esgota o nosso conhecimento, pois limita-se a apresentar um mundo ilusório, meramente subjetivo. A ele Schopenhauer contrapõe, como seu outro lado, o mundo como Vontade, essência do primeiro e necessário para sua subsistência, não como substância ou suporte, mas essência que lhe dá garantia de existência, pois a Vontade é imanente ao próprio mundo. O mundo como Vontade revela-se no conhecimento intuitivo que cada um tem do seu próprio corpo e dos seus próprios atos e quer dizer vontade de Viver ou de vida; a ele, Schopenhauer se dedica no segundo livro de *O mundo como vontade e representação*.

A estética na filosofia de Schopenhauer é desenvolvida no terceiro livro da referida obra, onde, à diferença do primeiro – em que o mundo é a representação submetida ao princípio de razão, ou seja, um conjunto de representações que se relacionam entre si através das leis do devir e do conhecer – a representação se apresenta livre das relações com as demais. Para o filósofo, é a Metafísica do Belo e se refere a um tipo de conhecimento do mundo que é mais “verdadeiro” que o do primeiro livro, pois revela, intuitivamente para o sujeito, o objeto de conhecimento diretamente na Ideia; Ideia essa que, por sua vez, apresenta a Vontade nos diferentes graus de objetivação, apresentando a essência da representação. Este tipo de conhecimento intuitivo, não mais submetido à lei causal, função do intelecto, apresenta-se, pois, num modo de intuição que se diferencia da intuição intelectual do primeiro livro. Na metafísica do Belo não se atinge diretamente a Vontade, há ainda mediação, porém, essa mediação, como Ideia, é a própria objetivação da Vontade. O sujeito que conhece, ao captar a Ideia, funde-se com o objeto e com a essência que nele se manifesta, o que se dá na criação e na fruição estéticas. Assim, os dois elementos da representação, claramente separados antes, a saber, sujeito e objeto, ao se fundirem, fazem com que a própria representação deixe de ser apenas representação de um sujeito empírico, tornando-se representação de um sujeito puro, não afetado por nenhum querer singular. 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”: no caso, a distinção entre uma representação que obedece ao princípio de razão e uma outra que chega mesmo a extinguir-se no processo intuitivo. Na experiência estética não se pode mais falar de uma referência exterior, de um significado para o qual a obra aponte, e que seria apreendida ou visada pelo sujeito como seu objeto, mas nela a fusão de ambos transforma definitivamente a representação numa objetividade, não mais cópia de um referente, mas algo verdadeiro em si e por si, enquanto apresentação da Ideia. Assim, para Schopenhauer, a Ideia não é abstração, mas o que precede a coisa singular, se apresentando nela¹.

Apesar da crítica acerba de Schopenhauer a Hegel no que tange ao predomínio do conceito e a consequente inversão do mundo, que tem como princípio fundamental o “por de ponta cabeça o processo verdadeiro e natural das coisas”², apoiando-o assim numa abstração, curiosamente, neste momento da crítica à representação kantiana e à dualidade sujeito e objeto por ela implicada, os dois filósofos se aproximam. Sendo dadas as condições do saber dos objetos no que Kant nomeia “transcendental” e garantindo-se com isso a fenomenalidade da natureza, entendimento e sensibilidade são as duas fontes sem as quais não há conhecimento, exigindo-se uma receptividade na intuição. Fora da objetividade da experiência possível que é constituída pelo entendimento e, portanto, pela consciência de si - o eu penso kantiano - fica um resto a posteriori, uma matéria bruta. Esta, ao ser recebida pelo entendimento, engendra as representações que, portanto, só se constituem se referidas a algo exterior a elas, uma matéria bruta, não objetivável. Num viés reinholdiano, a matéria não mais como parte constitutiva da representação, mas a mera matéria sem forma³.

À diferença da filosofia transcendental de Kant, onde se mantém as dualidades sujeito e objeto e saber e ser, para Hegel o objeto do saber nada mais é que o próprio saber. “O saber do ser se mostra um saber de si, e o saber de si

¹ Cf. SCHOPENHAUER, A. MVR I, especialmente §§ 32, 33 e 34. Usamos, na maioria dos casos, a tradução de Jair Barboza; citamos, nas notas 22, 24 e 25, a de Eduardo Ribeiro da Fonseca. O número das paginações de *O mundo* que mencionaremos correspondem à tradução brasileira, seguida de “/” e o número da paginação no original.

² SCHOPENHAUER, A. *Sobre a filosofia universitária*, p. 183.

³ Cf. KANT, I. *Crítica da razão pura*. (Ed. Calouste Gulbenkian). Ver, além disso, como Reinhold pensa a representação e suas partes constitutivas, matéria e forma e a mera matéria sem forma, fora da representação, nas Cartas sobre a filosofia kantiana.

reconduz ao saber do ser”⁴. Na fenomenologia ainda persistiria esta divisão interna do conceito em para si e em si, sujeito e objeto do conhecimento, mas aí é o próprio espírito que se cinde, tornando-se um outro para si mesmo e, portanto, um objeto. O conceito é o movimento de tornar-se um outro para si, suprimindo a seguir este outro. “O objeto, como diz Hegel, “é o objeto do seu próprio si mesmo. Assim, esse outro, o objeto que a consciência põe como outro, é suprimido no movimento da própria consciência”⁵. Para Hegel, a representação que exige a dualidade sujeito e objeto não se mantém, devendo ser suprassumida (*aufgehoben*).

Para Schopenhauer, embora a representação e o objeto sejam um e o mesmo na teoria do conhecimento, este conhecimento não tem verdade, pois aponta apenas para um lado do mundo, a representação submetida ao princípio de razão, constituindo um tecido coeso, porém ilusório.

Só na arte é que se dá o conhecimento da verdade como apresentação da Ideia como *objetidade* da Vontade. Embora tenha-se na representação do terceiro livro um sujeito e um objeto, essa dualidade tende para sua superação, sendo esta a nota principal da experiência estética. Advém uma harmonia entre os fins da Vontade apaziguada de seus interesses sensíveis e o que se apresenta ao sujeito, propiciando um sentimento estético que revela o verdadeiro conhecimento. O sujeito puro do conhecimento é o único capaz de ter tal sentimento. Nele, a Vontade apresenta-se calma na sua objetivação. Assim, sujeito e objeto no momento da fruição estética coincidem, pondo em cheque a própria representação⁶, já que nesse encontrar-se de ambos não se pode falar de representação de algo externo ao sujeito, tal como era necessário para o conhecimento comum, onde, por meio da causalidade, se determinava um objeto fora de nós no espaço, mesmo como ilusão. O coincidir de ambos põe o objeto imaginado ou criado no íntimo do sujeito. Daí a concordância de Schopenhauer com Kant quando este afirma o caráter subjetivo do belo, apesar da discordância no fato de Kant basear tal caráter num juízo, afirmando uma vez mais como ponto de partida para o intuitivo o conhecimento abstrato por meio do juízo de gosto, o

⁴ HYPOLITE, J. *Genèse et structure de la Phénoménologie de L'Esprit de Hegel*, p. 555.

⁵ Idem, p. 556.

⁶ SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 246/210.

que é tomado por Schopenhauer como uma denominação de muito mau gosto⁷. Mas Schopenhauer concorda ao mesmo tempo com Hegel quando este rejeita o caráter dual próprio ao conhecimento representacional.

Por que o destaque desta modificação da representação? Porque sem ela não teríamos a imediatez do conhecimento intuitivo por meio da arte, e esta seria fadada a nada mais ser que cópia dos objetos empíricos, mesmo que determinados pelo entendimento pela lei causal. Assim, a arte deixaria de cumprir o papel que lhe atribui Schopenhauer de ser o conhecimento mais verdadeiro, pois se reduziria à mera cópia de outro conhecimento, embora intuitivo, exigindo uma mediação.

As ideias estéticas correspondem aos graus de objetivação da vontade na natureza e cada forma de arte se escalonará de acordo com o escalonar-se dos seres de diferentes espécies, do mais baixo, a matéria, até os mais altos, as plantas, os animais e, por fim, os homens, que corresponderão respectivamente às diferentes formas de arte: a arquitetura, a jardinagem, a pintura e a poesia⁸. A diferença das ideias estéticas e das naturais está em que, nas artes, as objetivações das ideias resultam em produtos do engenho humano que buscam apresentar a verdade contida nos seus elementos, trazendo assim à superfície sua mera existência despida da relação com o querer viver, ou melhor, das necessidades de apossar-se dos meios para a manutenção da vida. Algo do mundo que é minha representação ainda permanece nestas representações ou nas formas da arte, ou Ideias estéticas, a saber, sons, matéria, cores, e das relações entre elas fica ainda sua gradação. Quanto menos elementos emprestados do mundo como minha representação as formas de arte apresentem, mais alto é o grau de cada uma delas, o que de certa forma coincide com seu tema⁹. Isto se dá até chegarmos à música que não mais apresenta a mediação das Ideias, mas que apresenta a própria Vontade em suas nuances: dor, sofrimento, alegria, ocupando o ponto mais alto na hierarquia das artes. Percebe-se aqui o porquê do que Schopenhauer mencionará a seguir: que as artes não têm por função imitar a natureza, mas complementá-la com suas criações, fazer melhor em certos casos do que a própria natureza foi capaz¹⁰.

⁷ SCHOPENHAUER, A. *Crítica da filosofia kantiana*, p. 179.

⁸ Ver §§ 41 e 42 da primeira edição de *O mundo*.

⁹ SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 255/220.

¹⁰ *Ibidem*.

Na arquitetura, Schopenhauer vê a objetivação das forças mais baixas da matéria, a gravidade e o esforço para vencê-la. Assim, peso e rigidez (*Starrheit*), que também pode ser traduzida por **estabilidade**, mostram a luta entre essas qualidades da matéria, que se revela nas construções arquitetônicas. Essa dualidade vem corroborar o caráter dinâmico da arquitetura, em contraposição a uma visão estática das edificações. Esse efeito dinâmico resulta dessas “formas fundamentais da natureza, as ideias primeiras, graus mais baixos de objetivação da Vontade”¹¹. Esse efeito está acima da forma e da simetria, pois diz Schopenhauer que é a própria contribuição de cada parte na estabilidade do todo que serve para facilitar a apreensão do todo; assim, a regularidade das figuras, ao contribuírem para a beleza manifestando a regularidade do espaço, tem valor subordinado, não sendo imprescindíveis. Dependem da luta incessante entre o peso e a rigidez¹².

Mas, em face dessa luta, Schopenhauer busca como modelo a bela proporção da arquitetura clássica, da Grécia ou de Roma, que para ele jamais foi ultrapassada. Alguns comentadores veem nesta preferência pelo clássico um certo a-historicismo na concepção arquitetônica de Schopenhauer, como uma espécie de obsessão que mede os produtos que sucederam sempre com o mesmo padrão. A nosso ver, tal afirmação parece um tanto exagerada, já que isso não lhe impede a apreciação da arquitetura de outros períodos, mesmo ao reforçar a proporção e a simetria que teriam atingido um grau quase insuperável na idade Clássica. A proporcionalidade revela-se no correto balanço entre os apoios e cargas, sem tender para mais ou para menos, o que desfaria o sentido da harmonia presente no belo arquitetônico. Essa tomada de posição em favor do clássico se refletirá na sua predileção pela harmonia da arte românica em comparação com o gótico, que ele despreza como uma arte bárbara, o que veremos posteriormente. As raízes dessa preferência vão mergulhar na concepção mesma de sua filosofia e na concepção de sistema que ela revela. Ou seja, a sistematicidade do estilo gótico, tal como os sistemas filosóficos dedutivos em que o abstrato predomina sobre o intuitivo, será propícia ao enrijecimento da distribuição espacial, correspondendo à busca por um sistema no âmbito da filosofia.

Kant pertenceria ainda a esses pensadores sistemáticos ao fazer derivar das

¹¹ Idem, p. 291/255.

¹² Ibidem.

formas do juízo a condição do conhecimento dos objetos, tendo privilegiado o pensar em detrimento do intuir no seu sistema¹³. O sistema kantiano, suas divisões e sub-divisões, enfim, o gosto pela simetria, vai fornecer a estrutura da crítica de Schopenhauer a Kant e ao desempenho da faculdade de julgar. O filósofo denuncia em Kant a ausência de “simplicidade, *naivität*, *ingenuité*, *candeur*”, afirmando que sua filosofia não evoca a grandeza e harmonia de proporções da arquitetura grega, mas lembra a arquitetura gótica: “Pois uma peculiaridade bem individual do espírito de Kant é o gosto singular pela simetria, que ama a multiplicidade variegada para ordená-la e para repetir a ordenação, em subordinações e assim por diante, como nas igrejas góticas”¹⁴.

No livro de Panofsky, *Arquitetura gótica e escolástica*, o autor, como bom hegeliano, expõe as relações entre as manifestações culturais, arquitetura e filosofia. É o mesmo espírito do tempo que traz à luz as expressões na cultura, promovendo suas analogias. Assim ele faz, seguindo outros precursores como Semper e Morey, uma minuciosa análise dessa relação. Semper, já em 1860, observara que “a arquitetura gótica era a tradução em pedra da filosofia escolástica dos séculos XII e XIII¹⁵. Schopenhauer, como adversário de Hegel, não respeita as periodizações culturais e a simultaneidade de suas expressões, comparando a estrutura de pensamento do *Aufklärer* Kant com a arquitetura e jardins góticos; o que ele denomina “peculiaridade do espírito de Kant” é o seu extremado racionalismo e seu método dogmático herdado de Wolff, que o levam a retomar procedimentos escolásticos. O estilo gótico estaria presente não apenas na Escolástica, seu habitat natural, mas no “racionalismo” sistemático, habitat da abstração. O que interessa precipuamente a Schopenhauer é denunciar em todo predomínio de uma racionalidade abstrata o resquício dogmático que se prende aos tempos áureos da Escolástica, em que a filosofia como *ancila* da teologia refletia os dogmas religiosos. O sistema racional dedutivo que provém de princípios, afastando-se da vida e do devir, cristalizando-se em conceitos para abarcá-los, remete por outra via à criação inteligente da Providência, a um Deus dotado de “*esprit de géométrie*”; se no mundo nada é sabiamente ordenado, mas deixado a um ímpeto cego (*blinder Drang*), a Providência perde seu lugar.

¹³ SCHOPENHAUER, A. *Crítica da filosofia kantiana*, p. 97.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ FRANGENBERG, T. *Posfácio à 'Arquitetura gótica e Escolástica'*, p. 112-113.

Aliás, na análise de Panofsky, a arquitetura gótica reflete o caráter sistemático dos tratados filosóficos, cuja estrutura de acordo com um esquema, dividindo-se em seções, apresentadas em índice com suas subdivisões por números e letras da mesma família - hoje tão familiar -, era desconhecida antes da Escola. Essa ordem a partir de um plano global data, segundo ele, do século XIII. A *Suma teológica* de Santo Tomás é exemplar. Ao estabelecer a inspiração do pensamento escolástico no domínio das artes, elege a catedral do apogeu gótico “como a *summa* do apogeu escolástico”. Segundo ele, “a catedral do apogeu gótico aspirava em primeiro lugar à completude, caminhando por meio da síntese e da eliminação em direção a uma solução completa e definitiva”¹⁶. Outra exigência da escolástica em relação aos textos é a “estruturação segundo um sistema de partes e partes das partes homólogas”, que desemboca numa hierarquia de níveis lógicos do tratado escolástico. “Se dividirmos toda edificação em três partes principais, a saber, o conjunto longitudinal, que consta de três naves, o transepto e o coro, descobre-se as relações analógicas entre todas as partes da construção”¹⁷. E essa pertinência de uma parte construtiva à outra leva ao princípio de dedutibilidade recíproca das formas dadas aos elementos - por exemplo, a exigência de inferir o interior do exterior e a forma das naves laterais da nave central -, que Panofski distingue das relações dimensionais da arquitetura românica. Assim, o racionalismo imperante na escolástica tem sua contrapartida na sua forma construtiva mais bem sucedida: a catedral gótica¹⁸.

No Tomo II de *O mundo*, na análise arquitetural, Schopenhauer vai referir-se ao gótico como um estilo dos bárbaros. Proveniente dos godos e visigodos”, apesar de não se poder negar-lhe certa beleza”¹⁹. Nas obras góticas, desaparece a proporcionalidade entre suporte e carga. Ao invés da racionalidade universal, “que se apresenta ao contemplador como algo natural”, imperou aqui uma arbitrariedade guiada por conceitos estranhos”. A luta entre gravidade e rigidez desaparece da cena e o que toma o seu lugar é a total dominação da gravidade pela rigidez. Diz Schopenhauer:

¹⁶ PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e Escolástica*, p. 31.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cf. Idem, p. 32-33.

¹⁹ SCHOPENHAUER, A. MVR II, p. 500/474.

Deste modo, a linha horizontal, que é a do peso, desapareceu quase por completo, prevalecendo a linha vertical, que é a da sustentação: a ação da gravidade se disfarça nos arcos e abóbodas e a ação da rigidez impera sozinha e torna sensível a ação da rigidez em contrafortes excessivamente altos, torres, torrezinhas e pináculos, que sobem sem peso algum²⁰.

[Esses inconvenientes são visíveis do lado de fora do edifício, pois no seu interior há o efeito das abóbodas cruzadas que impressionam e dos pilares que a sustentam e que dão a impressão de segurança eterna, justamente pelo artifício de terem suprimido a carga]. Mas, afinal, Schopenhauer²¹ aposta no que é objetivo e próximo à natureza, representado pela arquitetura românica, e não no ilusório e subjetivo, fruto de uma associação de pensamentos. E conclui que as igrejas góticas terminadas no tempo dele parecem “querer embalsamar um Cristianismo defunto”²².

O elemento que se impõe na arquitetura transfigurando-a é, para Schopenhauer, a luz que depende do momento, do tempo ou das horas do dia; em pleno céu azul ou ao luar os edifícios se modificam. Assim, cabe à arquitetura manifestar a essência da luz, algo contrário à gravidade e à estabilidade como qualidades da matéria. As massas opacas, ao interceptarem a luz e ao refleti-la, têm o dom de realçar sua natureza e qualidades de modo aprazível para o espectador. Nestas considerações sobre a importância da luz na arquitetura é curioso antever a arte impressionista e o tratamento que propicia à luz como na catedral de Rouen, pintada por Monet, em 1893, em várias horas do dia. Monet introduz a temporalidade na pintura ao exibir as diferenças de iluminação que se sucedem, produzindo diferentes representações da mesma catedral. “A luz é o correlato objetivo do modo mais perfeito de conhecimento intuitivo”²³. Ao dizer isso, Schopenhauer acentua a subjetividade da intuição ou da representação intuitiva, mas ao mesmo tempo afirma que ela se dá como objeto ou se manifesta como objeto pela luz.

Por aí vemos que a arquitetura, a mais baixa das manifestações artísticas, não se explica de modo tão simples, mas supõe outros elementos, como a luz que

²⁰ Idem, p. 500-501/474-475.

²¹ SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 290/255.

²² SCHOPENHAUER, A. MVR II, p. 87/502 [e também 570].

²³ SCHOPENHAUER, A. MVR I, p. 290/255.

a faz ultrapassar a mera objetivação da vontade nas forças materiais mais primitivas e na sua luta.

Outro diferencial dessa forma de arte é o de dar origem à coisa mesma e não a uma cópia. Ela não reproduz um objeto singular, não reproduz a ideia pela qual o artista empresta seus olhos ao espectador, mas é uma apresentação do objeto. A ideia é apreendida ao trazer o objeto à expressão mais clara de si mesmo. O objeto singular é uma apresentação e não apenas uma representação da Ideia. A arquitetura afirma-se, assim, como uma verdadeira arte, já que o objetivo da arte não é copiar a natureza, mas completá-la, e isso a arquitetura realiza com exatidão e concretude.

Apesar de se situarem no extremo oposto uma da outra, Schopenhauer vai aproximar a arquitetura da música e este aspecto que destacamos por último parece importante neste parentesco. A música, além de não copiar a natureza, cria um verdadeiro mundo paralelo no tempo. A grande e mais óbvia diferença é que a música se realiza no tempo e a arquitetura no espaço. Assim, à simetria na arquitetura corresponde o ritmo na música. As divisões e subdivisões rítmicas corresponderiam às divisões e subdivisões simétricas num edifício. Schopenhauer cita Goethe, que teria dito que a arquitetura seria a música congelada²⁴. Apesar de pôr em dúvida essa afirmação, ironizando a aproximação entre essas artes tão distantes, Schopenhauer aceita a analogia e joga com ela ao dizer que se pensarmos numa música que se libertasse do ritmo “para se lançar na livre fantasia de uma cadência ornamentada”, se poderia dizer que essa peça desprovida de ritmo seria análoga às ruínas desprovidas de simetria²⁵.

Apesar dessa afirmação do filósofo, não desprovida de uma certa ironia, podemos tentar aproximar as duas artes por não serem cópias do real, não *representando*, mas *apresentando* a própria coisa e sua essência: a arquitetura trazendo a objetivação das forças que, por sua vez, mostram o dilaceramento originário da Vontade, e a música, a própria Vontade e seu conflito interno sem

²⁴ Cf. Idem, p. 137-138/517. A tradução de Jair Barboza opta por música “petrificada” e tem a vantagem de trazer a numeração das páginas do original. Neste caso acreditamos, porém, que a palavra “congelada” se aproxima mais literalmente de *gefrorene*, que também pode ser traduzida por enregelada ou petrificada. Esse dito de Goethe, segundo Schopenhauer, é extraído de suas conversas com Eckermann.

²⁵ Ibidem.

mediação. Ambas marcam a crise da própria representação, já anunciada por Schopenhauer na experiência estética em geral, onde se unem o sujeito e o objeto.

Referências bibliográficas

FRANGENBERG, T. Posfácio. In: PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HYPPOLITE, J. *Genèse et structure da la Phénoménologie de L'Esprit de Hegel*. Paris: Ed. Aubier Montaigne, 1946.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCHOPENHAUER, A. *Crítica da filosofia kantiana*. Trad. Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores, Vol. Schopenhauer).

_____. *Sobre a filosofia universitária*. Trad. Maria Lúcia Cacciola e Márcio Suzuki. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O mudo como vontade e como representação*. Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. *O mundo como vontade e representação*. Tomo II. Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo II. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015.

Recebido: 21/04/16
Received: 04/21/16

Aprovado: 10/06/16
Approved: 06/10/16