

Schopenhauer: Sociedade e Cultura

A Vontade petrificada: a simetria arquitetônica e a arquitetura simétrica de Schopenhauer

The Petrified Will: Architectural Symmetry and Schopenhauer's Symmetrical Architecture

Jarlee Oliveira Silva Salviano¹ 

¹ Universidade Federal da Bahia , Salvador, BA, Brasil

RESUMO

O artigo procura analisar a posição neoclassicista de Schopenhauer sobre a arquitetura, que deita raízes na estética vitruviana renascente na modernidade, marcada pela importância dada à simetria para a constituição das formas na obra de arte. Trata ainda de sua rejeição da arquitetura gótica baseada nesta postura neoclássica. Cabe verificar em que sentido é sustentável o apego à racionalidade simétrica da arquitetura na filosofia anti-iluminista do filósofo da Vontade cega e irracional.

Palavras-chave: Schopenhauer; Arquitetura; Classicismo

ABSTRACT

The article seeks to analyze Schopenhauer's neoclassicist position on architecture, which is rooted in the Vitruvian aesthetics reborn in modernity, marked by the importance given to symmetry for the constitution of forms in the work of art. It also deals with his rejection of Gothic architecture based on this neoclassical posture. It is worth verifying in what sense the attachment to the symmetrical rationality of architecture in the anti-Enlightenment philosophy of the philosopher of the blind and irrational Will is sustainable.

Keywords: Schopenhauer; Architecture; Classicism

O diagnóstico é implacável e inequívoco: Kant padecera, escreve a genealógica pena de Schopenhauer, de uma severa enfermidade filosófica, uma *mania*, o imperioso prazer pela “simetria arquitetônica”. Esta estouvada crítica do então jovem filósofo de Danzig se apresenta no apêndice de sua obra mestra (*O mundo como*

vontade e como representação, de 1818) intitulado *Crítica da filosofia kantiana*. Comentando o capítulo da *Dialética transcendental* da *Crítica da razão pura* de Kant que trata do *ideal transcendental* e da quarta antinomia da razão pura, Schopenhauer assevera que ele “foi constrangido a esse capítulo estranho, tão indigno de sua pessoa, meramente pelo seu amor doentio [*Liebhaberei*] pala simetria arquitetônica” (W I, p. 631-2). Noutra passagem, Schopenhauer considera que, à exceção da categoria da Causalidade na Tábua kantiana, as outras onze categorias são “janelas cegas” [*blinde Fenster*] e devem ser defenestradas: “Peço, portanto”, conclui ele, “que atiremos onze categorias janela afora e conservemos tão somente a de causalidade” (W I, p. 562). A despeito da deficiente construção (atirar as janelas pela janela), o fundamento desta reforma que Schopenhauer pretende empreender na teoria do conhecimento kantiana tem uma grande importância para a originalíssima crítica anti-iluminista que o pensador direciona aos sistemas filosóficos modernos que o precederam, marcados pelo abstracionismo racionalista, que está na base deste amor pela simetria.

No *Apêndice* Schopenhauer mostra que também em outros momentos da tríade das *Críticas* de Kant é operada tal superfluidade da invenção de conceitos que visam à complementação de quadros conceituais que, de outro modo, restariam assimétricos: daí a *Tábua* imprescindivelmente composta de quatro grupos de três categorias lógicas... Seria insuportável para a *mania* kantiana a composição em que um dos grupos tivesse somente dois conceitos ao invés de três, por exemplo. Necessitou ele então forjar tapa-buracos para alimentar sua *maníaca* inclinação à simetria. Esta estrutura conceitual que se repetirá no restante da obra de Kant é seu leito de Procusto¹, dirá Schopenhauer:

Após Kant ter tratado espaço e tempo isoladamente – e ter concluído todo esse mundo da intuição que preenche o espaço e o tempo, no qual existimos e vivemos, com as palavras que nada dizem – “o conteúdo empírico da intuição nos é DADO” – ele chega logo, com UM salto, ao FUNDAMENTO LÓGICO DE SUA FILOSOFIA INTEIRA, À TÁBUA DOS JUÍZOS. Desta deduz uma dúzia bem exata de categorias, simetricamente dispostas sob quatro títulos, as quais posteriormente se tornam o temível leito de Procusto, no qual força a entrar

¹ Personagem da mitologia grega, o marginal Procusto tinha o expediente de capturar viajantes e atá-los a uma cama. Sendo a vítima maior que o leito, tinha suas pernas cortadas. Sendo menor, era esticado até que alcançasse seu tamanho.

violentamente todas as coisas do mundo e tudo aquilo que se passa no homem, não evitando prática violenta alguma, não desprezando sofisma algum, só para poder em toda parte repetir a simetria daquela tábua. (W I, p. 541).

A filosofia de Kant lembra então a Schopenhauer a arquitetura gótica, pois ele

[...] ama a multiplicidade variegada, para ordená-la e repetir a ordem em subordens, e assim por diante, exatamente como nas igrejas góticas. Sim, às vezes ele leva isto até a brincadeira, e então, por amor a essa inclinação, vai tão longe que pratica violência manifesta contra a verdade, lidando com esta como lidavam os jardineiros góticos com a natureza, cujas obras são aleias simétricas, quadrados e triângulos, árvores piramidais e esféricas, e sebes retorcidas em curvas regulares. (W I, p. 541).

De fato, todo sistema filosófico é uma singularíssima arquitetura. Schopenhauer não tem receio em declarar, mesmo em relação à sua própria obra, que a construção de pensamento que constitui uma filosofia é uma *arquitetônica*. Ao se despedir dos Complementos ao segundo Livro, no Tomo II de *O mundo*, Schopenhauer afirma, em relação ao que está por vir:

Eu somente preciso bem chamar a atenção para o fato de que as considerações com as quais aqui encerro o segundo livro já apontam contundentemente para o grave tema do quarto livro, sim, levariam diretamente a ele se a **minha arquitetônica** não fizesse necessário que primeiro eu inserisse entre os dois, como uma segunda consideração do MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO, o nosso terceiro livro com seu jovial conteúdo, cuja conclusão, no entanto, de novo aponta para o mesmo grave tema. (W II, p. 432). (meu grifo).

No prefácio à primeira edição de *O Mundo*, antes das três exigentes prescrições ao leitor (ler o livro duas vezes; ler antes sua tese *Sobre a quádruplice raiz*; e a familiaridade com Kant, Platão e os Vedas), que ele próprio considera “arrogantes” e “imodestas”, o filósofo anuncia que a obra procura comunicar um *pensamento único*. Alerta-nos para a contradição em expor num livro sistematicamente dividido em partes, que tem de ter *uma primeira e uma última linha*, um pensamento organicamente unificado, em que o todo e a parte se esclarecem hermeneuticamente, numa circularidade dialética. E aponta para a diferença entre este pensamento único e um *sistema de pensamentos*: este último “tem sempre de possuir uma coesão arquitetônica”, afirma ele, “uma tal em que uma parte sustenta continuamente a

outra, e esta, por seu turno, não sustenta aquela; em que a pedra fundamental sustenta todas as partes, sem ser por elas sustentada; em que o cimo é sustentado, sem sustentar” (W I, p. 19)

Contudo, o que fica claro na crítica direcionada a Kant é que deve ser colocado em questão o estilo de cada edificação conceitual. E a severa rejeição de Schopenhauer do racionalismo na filosofia (das abstratas *teias de aranha* de conceitos, diz ele, desferindo duros golpes em Hegel, Fichte e no próprio Kant) torna evidente qual tipo de estilo é alvo das reprimendas de Schopenhauer: aquele de quem procura expressar o privilégio e a soberania do racional em detrimento do intuitivo. Percebe-se aí a revolucionária crítica do autor à tradição filosófica que imperou na história do Ocidente, de Parmênides a Hegel, fundada num princípio ontológico determinado pelo Logos grego. Trata-se de inverter a ordem desta tradição e impor como fundamento metafísico um ímpeto cego, força impulsiva, irracional e a-teleológica, a Vontade noumênica. Esta inversão, que revela a veia romântica da filosofia schopenhaueriana, privilegia agora a intuição e aponta como secundária e subordinada a racionalidade lógica – e aquilo que a acompanha, o enquadramento simétrico e proporcional da realidade. A filosofia será então uma arte, uma arte em conceitos, e não mais uma *ciência rigorosa*, uma *doutrina da ciência*.

Enfim, o problema não consiste na caracterização da filosofia como uma arquitetônica, mas que esta arquitetônica seja violentamente atada ao leito da racionalidade lógica: que seja (como diria certo filósofo alemão que seguirá, até certo ponto, a empreitada romântica de Schopenhauer) demasiado apolínea! Maria Lúcia Cacciola, em seu artigo *Schopenhauer e a arquitetura*, afirma que:

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' e 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. (Cacciola, 2016, p. 10).

Esta íntima conexão entre a arquitetura gótica e os sistemas filosóficos da Escolástica fora bem retratada no ensaio de Panofsky analisado por Cacciola (Panofsky, 1991).

Isto posto, voltemo-nos agora ao Livro III de *O mundo* e seus respectivos *Complementos* no Tomo II (que apresentam sua Metafísica do Belo) para tratarmos da teoria schopenhaueriana da arquitetura, a primeira a ser analisada pelo filósofo na construção de sua hierarquia das artes. Pois há elementos nesta teoria que, *aparentemente*, colocam em xeque este visceral anti-racionalismo de Schopenhauer.

De modo geral, como se sabe, a arte é em Schopenhauer conhecimento. Seu objeto são as Ideias platônicas. Na versão de Schopenhauer, as Ideias são arquétipos, formas eidéticas, *objetidades* da Vontade una que mediam a sua relação com os fenômenos no tempo e espaço, regidos pela causalidade, ou seja, a matéria informada pelo *princípio de razão*. As forças invisíveis da natureza (gravidade, impenetrabilidade, magnetismo, galvanismo etc.) são também objetidades adequadas, imediatas da Vontade noumênica. E são justamente estas forças, especificamente, a **gravidade** (*Schwere*) e a **rigidez** (*Starrheit*)², ou melhor, a tensão entre elas (que representa a própria auto-discórdia da Vontade neste grau eidético) que é o objeto da arquitetura.

A contemplação da substância eidética reificada em determinada matéria fenomênica, ou seja, o ultrapassamento do objeto individual em direção à sua Ideia, constitui o aspecto objetivo da arte. A transfiguração da individualidade cognoscente em *sujeito puro do conhecimento*, que conhece não mais pelo princípio de razão, mas diretamente as Ideias, representa o lado subjetivo da fruição estética. Este sujeito assim transfigurado, não será mais indivíduo, mas *olho cósmico*: o atemporal (*Zeitlos*) sujeito “destituído de Vontade [*Willenlos*] e sofrimento [*Schmerzlos*]” (W I, § 34, p. 246). A arquitetura está na base da hierarquia pois seria a mais subjetiva das artes: a disposição da hierarquia diz respeito ao objeto da arte, que vai das manifestações

² Ou ainda: a sustentação (*Stütze*) e o peso (*Last*), diz ele no Tomo II de *O mundo*.

mais simples da Vontade (as forças inorgânicas na natureza) até a sua configuração fenomênica mais complexa, o humano. A música será a antípoda da arquitetura por representar mais diretamente a Vontade, sendo ela própria objetividade imediata, não mediada por qualquer fenômeno empírico. Sendo assim, a fruição na arquitetura depende mais da disposição e grau de genialidade do sujeito que do objeto da arte. Nas artes mais objetivas o sujeito é catapultado às Ideias, exige-se menos esforço para o alcance da fruição do belo. A arquitetura tem como objeto os “tons baixos” da natureza, afirma Schopenhauer – numa comparação com a música que será constante em sua análise da arte arquetônica. A propósito, uma característica da metafísica do belo arquetônico estranhamente nos conduz a uma percepção paradoxal no que diz respeito a esta comparação com a arte dos sons, pois a arquitetura, não sendo a contemplação e exposição da forma eidética de qualquer fenômeno empírico específico, “tem em relação às artes plásticas e à poesia o diferencial de não fornecer uma cópia, mas a coisa mesma”, diz ele, e conclui:

Ela não repete, como as artes plásticas e a poesia, a Idéia conhecida pela qual o artista empresta os seus olhos ao espectador, mas, aqui, o artista simplesmente apresenta ao espectador o objeto, facilita-lhe a apreensão da Idéia, na medida em que traz o objeto individual e efetivo à expressão mais clara e perfeita de sua essência (W I, § 43, p. 291).

Isto é controverso. Se uma poesia é o caminho através do qual o ouvinte ou leitor chega à expressão de um sentimento determinado, este sentimento não é a *repetição* de uma específica *qualidade da matéria* (como dirá ele na Metafísica do Belo das *Vorlesungen*, as aulas de Berlim), de um indivíduo fenomênico, mas a evolução mesma da Vontade noumênica num grau imediato. Em que se diferenciam o mostrar-se da Vontade na arquitetura e na poesia? Em que se distinguem, metafisicamente, a força da gravidade e a força das paixões? E o que dizer, em relação às artes plásticas, da pintura abstrata, por exemplo?

Entretanto, o mais importante é que a arquitetura deve expor, na sua mais explícita nudez, o conflito original entre estas forças: “Já nesses graus mais baixos de objetividade da Vontade vemos a sua essência manifestar-se em discórdia, pois a luta

entre gravidade e rigidez é propriamente o único tema estético da bela arquitetura” (W I, § 43, p. 288). O modo como a arquitetura promove esta **tensão** consiste em obstar o caminho destas forças à satisfação, opondo uma à outra, permitindo apenas uma satisfação indireta, como se mostra na pressão do *entablamento*, que tende para o solo, sobre as *colunas*, que impedem seu avanço. É com esta finalidade que o arquiteto promove a beleza em uma obra (e não na utilidade humana, *exterior* e *arbitrária*).

Que se leia esta característica tensional da arquitetura com a devida ênfase, pois ela será o fio condutor (nem sempre levado à sério, como será mostrado mais à frente) da teoria de Schopenhauer sobre esta arte. Afirma ele, num tom que lembra a psicologia Gestalt:

Pois apenas quando cada parte sustenta tanto quanto pode e convenientemente, bem como cada uma é sustentada precisamente na posição em que deve sê-lo e na extensão necessária, é que se desenvolve aquele jogo de adversários, aquela luta entre gravidade e rigidez, a constituir propriamente a vida, a exteriorização volitiva da pedra, e que manifesta nitidamente os graus mais profundos de objetividade da Vontade. Do mesmo modo, a forma de cada parte não deve ser determinada arbitrariamente, mas por seu fim e relação com o todo. (W I, § 43, p. 289).

Prova da importância de tal tensionamento está na frustração da percepção de que o material de que é feita determinada construção, ao invés de material denso como pedra, mármore ou concreto, é na verdade pedra-pomes ou madeira. Só nesta sobreposição adequada entre o peso do entablamento e a coesão das colunas é que se obtém aí o efeito estético, que se percebe com mais nitidez a “exteriorização volitiva da pedra”, diz ele novamente nas *Vorlesungen*, as preleções de Berlim de 1820 (HN III, p. 131). E tendo em vista que a luta entre gravidade e rigidez é mais visível “na direção reta e vertical”, proclama Schopenhauer (para dissabor de um gosto mais *niemeyeriano*): “na arquitetura em geral deve-se usar, via de regra, apenas a *linha reta*” (HN III, p. 132). Imprescindíveis são também o capitel e o pé da coluna: o que favorece a impressão de que a coluna sustenta de modo autônomo, e não está introduzida no entablamento ou no solo, como se fossem pinos. A disposição das colunas e

entablamento, bem como a proporcionalidade e simetria de suas formas, devem, segundo Schopenhauer (que reconduz ao século XIX o neoclassicismo do iluminismo setecentista), seguir as prescrições de Vitrúvio³ que estabelecia três ordenações: a dórica, a jônica e a coríntia. Regras insuperáveis e incontornáveis, pensa Schopenhauer, qualquer desvio delas seria um equívoco. A simetria é essencial para apresentar o equilíbrio das forças, tornando sua luta, sua tensão, o mais visível possível. Em suma, a racionalidade da simetria serve ao propósito de manifestar de modo mais eficiente o conflito interno da irracionalidade da Vontade. Em um simples muro, por exemplo, há sustentação e peso, mas os dois estão *amalgamados*, tudo é ao mesmo tempo sustentação e peso, o que anula a percepção da tensão. Cabe aí, pensa o filósofo, mais uma comparação com a música:

Em consequência a relação entre uma colunata e um muro completamente liso é comparável à que poderia existir entre uma escala musical ascendente em intervalos regulares e um som que, partindo da mesma profundidade, alcança, pouco a pouco e sem gradação, a mesma altura, o que produziria só um mero uivo. Pois tanto em um quanto em outro caso o estofo é o mesmo, e sua poderosa diferença resulta apenas da PURA SEPARAÇÃO. (W II, p. 494).

A preocupação com a simetria e a proporção conduziu a arquitetura dos antigos a uma engenhosa estratégia, também decisivamente formulada por Vitrúvio: o *êntase*, o estreitamento das partes mais baixas das colunas, de modo a afastar a ilusão (devido ao ângulo de visão e à altura da construção) da desigualdade de diâmetro e a falsa impressão que a coluna vai *afinando* de baixo para cima.

Schopenhauer acrescenta ainda a luz como elemento essencial para a beleza na arquitetura. Ela também se coloca diante das forças naturais na situação de embate agonístico, torna mais visível ainda a auto-discórdia da Vontade, pois ela é interceptada e obstada em seu avanço, apresenta-se como mais um fenômeno de persistência e resistência. Por isto o arquiteto tem que levar em conta em suas

³ Marcos Vitruvius Pollio, arquiteto do século I a.C., que influenciará decisivamente o classicismo renascentista (vide o desenho do homem vitruviano de Leonardo da Vinci) e o neoclassicismo, escreveu a obra *De Architectura*, em 10 volumes, entre os anos 27 e 16 a.C.

obras o efeito da luz sobre as formas e o posicionamento geográfico⁴. Ademais, as condições geográficas podem ser ainda um obstáculo para o desdobramento da genialidade do arquiteto, tendo em vista que é uma arte que está conectada à utilidade, pois tem que servir de abrigo. Neste sentido, ambientes de clima mais temperado (Schopenhauer menciona a Índia, o Egito, a Grécia e a Itália) permitem uma maior liberdade, mais espaço de manobra (Spielraum), o que não ocorre sob o céu nórdico, onde se exige muros, torres e telhados com formato pontiagudo (necessário para o escoamento da neve).

Daí a necessidade da compensação, diz ele, com adornos emprestados da escultura, o que se observa especialmente na “bela arquitetura gótica” – chama a atenção esta única, elogiosa, menção ao gótico no final da análise da arquitetura no Tomo I de O mundo, quando temos em mente as duras críticas à arquitetura gótica no Tomo II. A propósito, tais críticas já se pronunciam dois anos depois do Tomo I, em suas *Vorlesungen*:

De resto, à arte arquitetural gótica não é aplicável minha teoria estética sobre a arquitetura: a luta entre gravidade e rigidez não é seu tema; quase até parece que sua Idéia fundamental seria expor a vitória incontestada da rigidez sobre a gravidade, deixar simplesmente aquela exteriorizar-se sem que a pressão da massa se torne visível, pois tudo tende para cima, com formas pontiagudas, e a massa situa-se embaixo; a arquitetura gótica contenta-se com várias pontas sem peso, com colunas finas em forma de tubo, que nada sustentam e pairam no ar livres, em pequenos arcos e círculos ociosos. (HN III, p. 146).

No Tomo II, queixando-se da introdução do estilo gótico na Europa, sentencia Schopenhauer:

Quão balsâmico atua sobre o nosso espírito, após a contemplação de tais enormidades góticas, a visão de um edifício simétrico construído no estilo antigo! Sentimos de imediato que este é o único estilo correto e verdadeiro. Se pudéssemos conduzir um antigo grego em torno de nossas mais famosas catedrais góticas, que ele diria?! — bárbaroi! [bárbaros!]. (W II, p. 500).

⁴“Nestas considerações sobre a importância da luz na arquitetura é curioso antever a arte impressionista e o tratamento que propicia a luz como na catedral de Rouen, pintada por Monet, em 1893, em várias horas do dia” (Cacciola, 2016, p. 12).

Schopenhauer defende a hipótese de que o belo na arquitetura gótica se deve a uma “mera *associação de idéias*”: certamente é a expressão da valorização do espiritual em detrimento do terreno da doutrina cristã que está cristalizada neste estilo arquitetônico, em que a verticalidade (portanto, a rigidez) subjuga e quase anula a horizontalidade, que representaria o peso gravitacional que nos prende à corporeidade da vida terrena. O que torna o gótico um estilo *subjetivo*, em detrimento do antigo, *puramente objetivo* – igual característica Schopenhauer encontra na *Jardinagem* francesa: uma tirânica subjetividade imposta à matéria da arte, um “servilismo da natureza em prol da vontade do dono” (HN III, p. 150). Em suma, o objetivo na arquitetura gótica é alcançar a aparência do *misterioso*, do *hiperfísico*, “nasce principalmente do fato de aqui o arbitrário tomar lugar do puramente racional” (W II, p. 501). Olhando para seu tempo, conclui ele: “quando vejo como esta incrédula época termina com tanta aplicação as igrejas góticas deixadas incompletas pela crédula Idade Média, ocorre-me que é como se quisessem embalsamar o defunto cristianismo” (W II, p. 502).

Aqui alcançamos uma boa compreensão do motivo pelo qual Schopenhauer compara a filosofia de Kant com a arquitetura gótica: a superfluidade da inventividade kantiana para manter um maquinário filosófico impecavelmente simétrico e proporcional é equivalente ao empréstimo que o arquiteto gótico tem que fazer aos ornamentos advindos da escultura, um amontoado de agregados totalmente estranhos à finalidade essencial da arte das construções (*Baukunst*) que consiste em comunicar, de modo o mais simples e sem rodeios o antagonismo das forças⁵. Deve a arquitetura tomar para si a lei fundamental da natureza: *natura nihil agit frustra, nihilque supervacaneum, et quod commodissimum in omnibus suis operationibus sequitur*, ou seja, “a natureza não faz nada em vão nem supérfluo e em todas as suas operações segue o caminho mais conveniente” (W II, p.

⁵ Poder-se-ia aqui levantar uma suspeita em relação a esta avaliação de Schopenhauer se levarmos em conta que alguns elementos da arquitetura gótica (como os contrafortes, abóbadas e arcobotantes) também realizam a comunicação do antagonismo.

498). Pode-se pois denunciar, amparado certamente por Schopenhauer, a infantilidade da arquitetura filosófica kantiana:

Em conformidade com isso, vemos no bom estilo antigo de construção, cada parte do prédio, não importa se pilar, coluna, arco, entablamento, ou porta, janela, escada, balcão, alcançarem seu fim da maneira mais direta e simples possível, exibindo-o desvelada e ingenuamente: igual ao que faz a natureza orgânica mesma em suas obras. Ao contrário, o estilo de construção sem gosto procura em cada coisa desvios inúteis, deleitando-se com arbitrariedades e, desse modo, enreda-se em inúteis entablamentos quebrados que entram e saem, em colunas agrupadas, cornijas subdivididas em arcos de porta e em frontões, volutas sem sentido, arabescos e coisas parecidas: brinca, conforme apresentado antes como caráter do trabalho malfeito, com os meios da arte sem entender seus fins, como crianças brincam com os aparelhos de adultos. (W II, p. 498-9).

Em relação especificamente à estética kantiana, o próprio Schopenhauer estabelece um distanciamento no que diz respeito a esta ideia de *finalidade* aqui exposta. Diz ele, sem nos prestar o devido esclarecimento, que “aqui, a minha teoria contradiz diretamente a kantiana, que coloca a essência de toda beleza numa aparente finalidade sem fim” (W II, p. 499).

Em verdade, podemos afirmar que Schopenhauer e Kant partem das mesmas premissas, mas chegam a conclusões distintas. Ambos entendem a contemplação estética como um ultrapassamento. No entanto, em Kant este ultrapassamento vai da regularidade própria da natureza fenomênica (a *conformidade a fins - Zweckmäßigkeit*) a uma harmonia entre faculdades subjetivas. Não é o objeto mesmo que é belo, mas o que é provocado no sujeito a partir da percepção da finalidade real: o *idealismo da finalidade* a promover a satisfação estética. Cada processo natural segue um determinado *telos*, uma efetivação de modos de ser e agir, no mundo inorgânico e orgânico (vegetal, animal e humano), que se repete, indicando ali uma certa estrutura metafísica que se esforça para se proliferar sempre de acordo com a mesma dinâmica formativa. Estes coqueiros que se manifestam neste atual momento temporal atual repetem as mesmas formas (da raiz, do caule, das folhas) e procedimentos (crescimento, nutrição, reprodução etc.) de outros coqueiros de antanho; e de outros que existirão séculos

adiante. A percepção desta regularidade, pois, leva o sujeito à transcendência rumo a si mesmo, que percebe em si uma causalidade própria:

[...] qual seja, a de *conservar*, sem qualquer propósito ulterior, o estado da própria representação e a atividade das faculdades cognitivas. Nós *nos demoramos* na contemplação do belo porque essa contemplação se fortalece e se reproduz a si mesma, uma atitude que é análoga (mas não idêntica) ao demorar-se que se dá quando, estando a mente passiva, um atrativo na representação do objeto desperta continuamente a atenção. (Kant, 2016, p. 119).

Segue-se daí o prazer subjetivo do acordo entre faculdades no jogo livre entre imaginação e entendimento. Não é uma *determinação* no objeto, é um juízo reflexionante que parte do prazer subjetivo da contemplação. “Nas belas artes”, conclui Kant, “o princípio do idealismo da finalidade é ainda mais claramente reconhecível. Pois que aqui não se possa assumir um realismo estético da finalidade por meio de sensações (em que ela seria uma arte meramente agradável em vez de bela) é algo que elas têm em comum com a bela natureza”. Esta finalidade ideal é a finalidade sem fim.

Pois bem, em Schopenhauer o belo consiste também neste ultrapassamento do fenômeno, mas não em direção ao sujeito (e uma satisfação oriunda da harmonia entre faculdades): esta transcendência transporta-o para as formas eidéticas, para as Ideias platônicas. A satisfação (*Wohlgefallen*) estética consiste pois numa percepção objetiva (não meramente subjetiva como quer Kant) em que a fenomenalidade é transposta à noumenalidade: tanto em relação ao objeto empírico (que converte-se em seu *eidos*) como ao indivíduo cognoscente (que transmuta-se em sujeito puro do conhecimento).

Sendo assim pode-se dizer, em relação à arquitetura, que a *racionalidade* da simetria e da proporção de suas formas é só o **meio** de execução deste transporte, o *medium*, não o fim mesmo da arte⁶. Um meio necessário, pois com o equilíbrio, como foi dito, entre peso e sustentação a auto-discórdia essencial da Vontade

⁶ A mesma concepção de mediação pode-se aplicar ao trato com a Ideia, tal como lemos no início do Complemento ao Livro III do Tomo II de *O mundo*: “até mesmo a forma e a cor, imediatas na apreensão intuitiva da Ideia, não pertencem no fundo a esta, mas são apenas o *medium* de sua expressão” (W II, p. 436).

noumênica (de onde derivam as forças eidéticas) é mais visível. O mesmo pode ser dito das outras artes, em especial a música, a qual é frequentemente equiparada à arquitetura no que diz respeito à estrutura matemática própria à arte dos sons. Numa menção a Leibniz, Schopenhauer afirma que a música é mais que *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta), e ele teria “considerado só a sua significação imediata e exterior, a sua casca” (W I, § 52, p. 337). Parodiando seu conterrâneo, diz ele que a música é *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* (exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando). De fato, a música, “aparte sua significação estética ou interior, e considerada só de maneira empírica e exterior, é tão-somente o meio de apreender, imediatamente e *in concreto*, grandes números e relações numéricas complexas, que do contrário só poderíamos apreender mediatamente, por conceitos” (W I, § 52, p. 347). No Tomo II o filósofo afirma que apesar de se localizarem nos extremos da hierarquia das artes (tendo em vista seu objeto próprio) uma analogia entre ambas é possível: a simetria é para a arquitetura o que para música é ritmo. Em conformidade com o dito (pretensamente pertencente a Goethe) “a arquitetura é música congelada”, diz Schopenhauer:

Assim como as últimas partes componentes de um edifício são pedras exatamente iguais, as últimas parte componentes de uma peça musical são compassos exatamente iguais; todavia, seja pela subida ou descida de tom, ou em geral pela fração que indica o tipo de compasso, estes são por sua vez divididos em partes iguais que eventualmente podem ser comparadas às dimensões da pedra. (W II, p. 544).

No entanto, frisa Schopenhauer, “a analogia da música com a art das construções aqui por mim remetida ao seu único fundamento, a saber a analogia do ritmo com a simetria, estende-se unicamente à sua forma exterior, de modo algum à natureza íntima de ambas as artes, que é vastamente diferente (W II, p. 545).

A adesão tenaz e conservadora de Schopenhauer ao neoclassicismo de raiz vitruviano (o apego enfático à racionalidade da simetria), nem sempre é bem vista. Maria Lúcia Cacciola nos lembra que 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”: o que considera uma afirmação um tanto exagerada (Cacciola, 2016, p. 9).

Ademais, algumas críticas dos comentadores abrigam certas incompreensões, como é o caso do excelente artigo de Gustavo Costa *A arquitetura e Schopenhauer*. Gustavo transita entre filosofia e arquitetura com maestria, pois tem as duas formações, e opera no artigo uma interessantíssima atualização de Schopenhauer confrontando-o com a arquitetura contemporânea. A partir da obra de Rudolf Arnheim Gustavo analisa a tese do critério do valor estético da arquitetura baseado no “ponto ótimo entre *pregnância* e *tensão* visual”. A *pregnância* é a tendência à nitidez da estrutura perceptiva, uma necessidade da visão em encontrar certo conforto, uma adaptação harmônica: o excesso de tensão visual pode tornar a atividade visual cansativa. “Ora, é precisamente o elemento de tensão que Schopenhauer suprime em sua compreensão do belo”, conclui Gustavo, e continua:

[...] em favor do linimento ante a incessante Roda de Íxion, da satisfação que reduz a oscilação do pêndulo. A contemplação estética, nesse sentido, estaria em perfeito acordo com seu pensamento único: o belo não deve despertar o interesse, ou seja, excitar – e sim, acalmar. Mas do mesmo modo, estaria também em perfeito acordo com a corrente estética neoclassicista então vigente [...] de quem Schopenhauer, ao que parece, mostra-se devedor. (Costa, 2015, p. 85).

Em seguida o autor cita (e exemplifica com belas imagens) correntes como o Expressionismo e o Barroco como contraponto ao neoclassicismo. “Ora”, insiste ele,

[...] o que se perde então com o encaixe da arquitetura na estética schopenhaueriana, é precisamente esse elemento de expressividade, de dramaticidade, que ele de pronto toma como diametralmente oposto à arquitetura. O campo estético que vem à mente é precisamente aquele que foi

rejeitado com a valorização dos preceitos clássicos vitruvianos (então redescobertos) – aí se incluindo a **entediante simetria**. (Costa, 2015, p. 86). (meu grifo).

Enfim, observa que Schopenhauer perde aí uma ótima oportunidade de falar do *sublime dinâmico* na arquitetura, caso levasse a sério o elemento da tensão e da angústia. E arremata o autor: “Nietzsche viu bem onde essa recusa desembocaria: numa estética covarde, cuja ânsia por estabilidade e fixidez recua diante do tenso e do desconhecido” (Costa, 2015, p. 90).

O fechamento da crítica de Gustavo com a menção a Nietzsche é sintomático. De fato há uma tendência, de certo modo inspirada pelo autor de *Zaratustra*, a fazer certa *aufklärungização* de Schopenhauer, a colocá-lo no mesmo balaio do iluminismo de matriz kantiana, diminuindo a potência da novidade da descoberta da Vontade cega e irracional. Um expediente semelhante ao de Gustavo pode ser encontrado numa avaliação que faz o próprio Nietzsche sobre o *sujeito puro do conhecimento*. Ora, tudo que este conceito não representa, de modo algum, é o sujeito de razão, transcendental, ao modo da filosofia de Kant. Diz Nietzsche, falando do ideal ascético na terceira Dissertação da *Genealogia da moral*:

De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”; — tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver-algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. (Nietzsche, 1998, p. 109).

Por outro lado, é acertada a sugestão de Gustavo quando observa que caberia o desenvolvimento de uma reflexão sobre o sublime dinâmico (e também o matemático, como sugere ainda seu artigo) no âmbito da discussão sobre a arquitetura em Schopenhauer⁷. Mas discordo quanto à interpretação da rejeição

⁷ Também muito relevante é a tese do extrapolamento da visão meramente “visual” da arquitetura de Schopenhauer apresentada a partir da obra de Edgar Graeff: “Caracteriza-se assim a forma arquitetônica como ambiência construída: ambiência revelada mediante a ação conjunta de um feixe de estímulos emitidos por formas plásticas – as formas da matéria sob a luz; formas táteis

de Schopenhauer da **tensão** como elemento essencial da fruição estética nesta expressão artística – pelo que já foi dito mais acima.

Outras passagens de *O mundo* confirmam isto. A partir do exemplo da *maquete* (apresentado nas *Vorlesungen* e retomado no Tomo II), que não provoca o mesmo efeito da obra executada, Schopenhauer mostra que o fundamento da arquitetura não está propriamente na mera forma, na sua racionalidade simétrica e proporcional, mas no esforço e antagonismo entre as forças:

Para a arquitetura, considerada apenas como bela arte, o tema propriamente dito são as Idéias dos graus mais baixos da natureza, portanto, gravidade, rigidez, coesão; e não, como se supôs até agora, tão só a forma regular, proporção e simetria que, como algo puramente geométrico, são propriedades do espaço e não Ideias, por conseguinte, não podem ser o tema de uma bela arte. Inclusive, na arquitetura tais propriedades do espaço são de origem apenas secundária e têm uma significação subordinada. (W II, p. 497).

Ademais, ele de fato estabelece esta aproximação (ainda que indireta e sem desenvolvê-la) entre a arquitetura e o sublime:

Todo o exposto demonstra precisamente que a arquitetura faz efeito não apenas **matemática** mas também **dinamicamente**, e que aquilo a falar-nos por ela não é meramente a forma e a simetria, mas antes as forças fundamentais da natureza, as Idéias primeiras, graus mais baixos de objetividade da Vontade. - A regularidade do edifício e de suas partes é produzida em certa extensão pela finalidade imediata de cada parcela na estabilidade do todo, por outro lado, serve para facilitar a visão geral e compreensão do todo; por fim, as figuras regulares contribuem para a beleza, manifestando a regularidade do espaço enquanto tal. Tudo isso, entretanto, é apenas de valor e necessidade subordinados; de modo algum é a coisa principal. Inclusive a simetria não é uma exigência imprescindível, visto que até mesmo as ruínas podem ser belas. (W I, § 43, p. 290). (meu grifo).

Em suma, a metafísica do belo schopenhaueriana não é uma “apologia da simetria” (Costa, 2015, p. 90). Não se pode confundir o **meio** (a simetria) com o **fim** propriamente da obra arquitetônica que é exprimir, de modo o mais visceral

– temperatura, ventilação, umidade do ar; formas acústicas – sons, ruídos; e formas olfativas – odores, perfume. A conjugação dessas formas parciais na definição da forma arquitetônica é regulada pelo tempo de utilização do espaço construído” (GRAEFF *Apud* COSTA, 2015, p. 93).

possível, a conflituosa tensão da Vontade. Eis a trágica e sublime beleza da arquitetura.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, C. A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

CACCIOLA, M. L. Schopenhauer e a arquitetura. In: **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**. vol. 7, n. 1, 2016.

COSTA, G. B. do N. A arquitetura e Schopenhauer – O problema da fruição e o lugar da arquitetura na teoria estética schopenhaueriana. In: **Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer**. vol. 6, n. 2, 2015.

KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2016. (Col. Pensamento Humano)

NIETZSCHE, F. W. **Genealogia da Moral: uma Polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia da Letras, 1998.

PANOFSKY, E. **Arquitetura gótica e escolástica**. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCHOPENHAUER, A. **Sämtliche Werke**. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. Löhneysen. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo, Editora da Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação – Tomo II**. Trad. Jair Barboza. São Paulo, Editora da Unesp, 2015.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do belo** [terceira parte das preleções da Universidade de Berlim – *Vorlesungen*, em *manuscritos berlinenses*, HN III]. Trad. Jair Barboza. São Paulo, Editora da Unesp, 2003.

Contribuição de autoria

1 – Jarlee Oliveira Silva Salviano

Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

<https://orcid.org/0000-0002-3347-0784> • jarleesalviano@gmail.com

Contribuição: Escrita e primeira redação

Como citar este artigo

SALVIANO, J. O. S. A Vontade petrificada: a simetria arquitetônica e a arquitetura simétrica de Schopenhauer. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria - Florianópolis, v. 15, esp. 1, e87304, p. 01 – 18, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2179378687304>. Acesso em: dia mês abreviado. ano.