

## Estudos Schopenhauerianos

# Música e subjetividade em Schopenhauer

## Music and subjectivity in Schopenhauer

Fernando Ribeiro de Moraes Barros<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Universidade de Brasília , Brasília, DF, Brasil

### RESUMO

O propósito geral do presente artigo consiste em caracterizar os pontos teórico-especulativos de sustentação da metafísica schopenhaueriana da música, para, aí então, a partir de um questionamento acerca da relação entre emotividade e expressão musical, indicar os possíveis sentidos que a individualidade subjetiva pode vir a adquirir em tal contexto.

**Palavras-chave:** Música; Vontade; Sentimentos musicais; *Persona*

### ABSTRACT

This article aims at characterizing the theoretical and speculative points that support Schopenhauer's metaphysics of music, and then, based on a questioning of the relationship between emotion and musical expression, it intends to indicate the possible meanings that subjective individuality can acquire in the same context.

**Keywords:** Music; Will; Musical feelings; *Persona*

Depositários de vivências únicas, os diários bem que poderiam ser plasticamente descritos como âncoras em meio às caudalosas correntezas do esquecimento. Se as expressões neles gravadas já não trazem consigo o frescor daquilo que se sentiu e viveu, ao menos serviriam para renovar, à distância, nossas recordações mais singulares. Em seus registros, porém, nem sempre predominam os momentos de sereno-jovialidade. Aliás, a julgar pelas palavras que tingem

significativas páginas do diário de Lorde Byron, é o contrário que se verifica. Assim é que, a 17 de novembro de 1813, o célebre poeta inglês relata a si mesmo: “Queria a Deus não ter jantado agora! Isso me mata de tristeza, estupor e sonhos terríveis (...) Gostaria de estar no campo para fazer exercícios, em vez de ser obrigado a me *refrescar* por meio da abstinência (...), mas, *não* serei escravo de *nenhum* apetite (...) oh, minha cabeça, como dói! Os horrores da digestão!” (Byron, 1830, p. 321-322).

Se fosse dado ao autor dos *Aforismos para a sabedoria de vida* apreciar tal passagem, talvez começasse avaliando as relações entre exercícios físicos e pensamento, bem como entre cérebro e digestão. Observaria, então, que os músculos são tonificados pelo uso intenso, mas que os nervos, em contrapartida, são por eles enfraquecidos, razão pela qual o cérebro precisaria “descansar durante a digestão, haja vista que a mesma força vital que forma os pensamentos no cérebro trabalha arduamente no estômago” (A, § 20, p.528). E, no que tange ao controle do apetite, quiçá reforçasse, em conluio com o poeta, a importância de se abster de certos alimentos e manter “nossos apetites sob controle, conter nossa ira, sempre tendo em mente que apenas uma parte infinitamente pequena de tudo o que é desejável pode ser alcançada pelo indivíduo” (A, § 16, p.526).

Outro é, no entanto, o cenário formado pelo horizonte hermenêutico d’*O mundo como vontade e como representação*. Se lá, no contexto tardio atinente aos “aconselhamentos” para o saber viver, parece vigorar uma orientação mais individualizada ligada ao autocontrole de si, aqui, inserida num quadro distintivamente teórico-especulativo, a filosofia só “pode ir até a interpretação e explanação da ação humana” (W I, § 53, p.315), permanecendo fútil esperar que “nossos sistemas morais e éticos criassem caracteres virtuosos, nobres e santos” (W I, § 53, p.314). Sob a ótica metafísica, circunscrita à interpretação expositiva, a abstinência exercida pelo poeta inglês - mediante a qual lhe foi dado, segundo seu diário, libertar-se da sujeição a determinados apetites - teria como preço a negação da vontade de vida, e, no limite, da vida mesma. Isso porque, como espelho do núcleo ontológico do em-si vital, o mundo visível acompanharia a vontade “tão

inseparavelmente quanto a sombra acompanha o corpo” (W I, § 54, p.318), de modo que a suspensão dos movimentos desse último não poderia deixar de equivaler igualmente à denegação de si mesmo. Sob o ângulo da identidade entre o que há de mais essencial e o plano que designa as aparências, nossos órgãos reguladores corresponderiam, em sua visibilidade e funcionalidade, aos atos do princípio vivificador que lhes constitui. Daí a indistinção: “dentes, esôfago, canal intestinal são a fome objetivada” (W I, § 20, p. 127). Condiçoados, porém, pelo caráter disruptivo da cognoscibilidade humana, não apreendemos a figura do corpo na pontualidade de sua unidade metafísica, senão que na unilateralidade mediata da “aplicação da lei de causalidade na ação de uma de suas partes sobre outras” (W I, § 6, p. 23). Divorciados de nós mesmos, mal pressentimos que nossas representações volitivas conscientes, sempre imantadas à contínua transição da alegria para o sofrimento, jamais se mostrariam assimiláveis àquela paz “superior a toda razão” (W I, § 71, p. 476) que se deixa entrever, de forma exemplar, na “vida e conduta dos santos” (W I, § 71, p. 476).

Não é preciso ser santo, porém, para tentar escapar, ainda que de modo temporário e menos salvífico, às implacáveis injunções da vontade e ao confinante calabouço vigiado pelo querer sem fim. À omissão do modo relacional de conhecimento seríamos levados pela pura contemplação estética, estado impermeável à condicionalidade causal e sob o influxo do qual, mediante idealizada absorção intuitiva, nos seria concedida a alforria do ímpeto volitivo, ocasião emancipatória e tonificante em que “festejamos o *Sabbath* dos trabalhos forçados do querer” (W I, § 38, p. 227). E aqui reencontramos, noutra chave, Byron. Gênio, o poeta inglês teria “conhecimento perfeito das Ideias, não dos indivíduos” (W I, § 36, p. 224). Objetividade adequada e primeiríssima da vontade, “claro espelho do objeto” (W I, § 34, p. 206), a Ideia figuraria entre a coisa isolada, temporalmente demarcada e espacialmente delimitada, e aquilo que, sem fundamento, vigora como cerne infixável de todo querer. Implicando desconsiderar “o Onde, o Quando, o Porquê e o Para Que das coisas” (W I, § 34, p. 206), tal forma nos levaria a esquecer a própria individualidade, como se o objeto existisse, mas “sem alguém que o percebesse” (W I,

§ 34, p. 206). Investindo-se apenas do aspecto mais geral da representação, a do ser-objeto-para-um-sujeito, tal visada faria com que o sujeito do conhecimento - desta feita, devidamente purificado - se arvorasse em se considerar o centro de convergência de tudo o que subsiste objetivamente, incorporando em si de tal modo a natureza que, como dirá Schopenhauer, referindo-se nominalmente ao poeta inglês, termina por senti-la “tão só como um acidente de seu ser. Nesse sentido, diz Byron: *Are not the mountains, waves and skies, a part / Of me and my soul, as I of them?*” (W I, § 34, p. 209).

Um fruto *sui generis* da suspensão transfiguradora da separação entre sujeito e objeto - ultrapassamento pelo qual o qual o gênio se esquivava da torrente da vontade, mas dela também se acerca em sua supra-individualidade - é a poesia lírica, e, em especial, a forma canção que lhe é constitutiva. Sua excepcionalidade residiria no fato de que, embora só seja dado ao poeta, “humano universal”, trazer à plena consciência “tudo o que milhões de seres humanos passados, presentes e futuros sentiram e sentirão” (W I, § 51, p. 288), até mesmo aquele que não se revela propriamente genial poderia, nesse caso, vivenciar energias capazes de elevar suas faculdades espirituais acima da normalidade, impelindo-o a produzir, assim, “uma bela canção” (W I, § 51, p. 288). Porque alberga e sustenta em si a tensão entre o sujeito do conhecimento e o sujeito do querer, entre “a cabeça e o coração” (W I, § 51, p. 290), a autêntica canção lírica exprimiria justamente a sensação desse contraste. E é a Byron, uma vez mais, que a explanação schopenhaueriana recorre a fim de indicar a fase da vida na qual tal ânimo ganharia a frente de nossas inclinações: “No jovem toda percepção desperta em primeiro lugar sensação e disposição, sim, confunde-se com estas, como belamente o expressa Byron: *I live not in myself, but I become / Portion of that around me; and to me / High mountains are a feeling*” (W I, § 51, p. 290).

Não é, contudo, a esse tipo de canção que Schopenhauer se refere quanto trata da música. Transmutada pela disposição lírica, a visão da natureza circundante pode até levar o cantor a se tornar consciente de si como sujeito puro do conhecimento, estimulando-o, então, a fundir-se aos objetos que se lhe cercam. Mas, apesar disso,

ele não se tornou *um* com as coisas, com as altas montanhas que o rodeiam. Para lograr essa espécie curiosa de isomorfismo será preciso fazer confluír, como vértice mesmo da metafísica da vontade, um tipo de arte capaz de reproduzir o mundo em sua inteligibilidade numênica e englobante, algo que se tornaria possível concedendo à música um estatuto ontológico excepcional. A esse propósito, lê-se: “De fato, a música é uma IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é (...) portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA” (W I, § 52, p. 298).

Ainda que os poetas trabalhem intuitivamente sobre os conceitos, retirando-os do vazio em que plainam as generalidades *post rem* e combinando-os de sorte a “obter, por assim dizer, um precipitado concreto” (W I, § 51, p. 281), resta que, na poesia, os “conceitos abstratos são comunicados imediatamente por palavras” (W I, § 51, p. 280). Inserida num sistema de representações figurativas, a articulação lírico-verbal adquiriria sentido a partir de um mundo sensível concebido como vetor de significados, os quais, após terem sido conectados a entidades que lhes seriam correspondentes, dariam a entender que designam algo muito claro no âmbito da efetividade - sem pressentir que, com isso, roçariam apenas “a casca exterior, retirada das coisas” (W I, § 52, p. 304). Sem precisar comprometer-se a qualquer tipo de semântica, o movimentado enlaçamento dos sons estabeleceria - antes que as imagens acústicas fossem usadas, pelos ouvintes, para construir algum índice linguístico causalmente determinado - sentidos que cuidam de si mesmos, razão pela qual “quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e amoldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é sua” (W I, § 52, p. 303).

“Falando” sem significar, a arte dos sons não dependeria de algo exterior para retirar de si todos seus efeitos, de modo que, em tal cenário, seria assaz infamiliar supor uma incongruência entre o sentido musical e a própria sonoridade musical. Claus-Steffen Mahnkopf lembra-nos, quanto a isso, que o “falante fala: 'eu não falo'; a música não é capaz de tal contradição performativa; para tanto, ela teria que soar como algo diferente daquilo mesmo que soa” (Mahnkopf, 2021, p. 161). Tal

incapacidade de incorrer em contradições ou fomentar paradoxos não deixa de prestar testemunho, inusitadamente, dos próprios limites do discurso schopenhaueriano sobre a música - cuja exposição é tecida, de fio a pavio, pela linguagem discursiva e pelo léxico condizente com a abstração filosófica. Nada simples, essa contrariedade não deixa de ser reconhecida, aliás, pelo próprio autor d'*O mundo como vontade e representação*, o qual tratará rapidamente de admitir que sua explanação é do tipo que nunca "pode ser comprovada, pois leva em conta, e estabelece, uma relação da música, como uma representação, com algo que essencialmente nunca pode tornar-se representação" (W I, § 52, p. 297), ficando então a cargo do leitor, em última análise, "concordar com ela ou rejeitá-la" (W I, § 52, p. 297).

Em se tratando de rejeitá-la, talvez alguém pudesse aventar que, remetida à visão metafísica de conjunto pela qual é explanada - que concebe a música como a cópia de um modelo que, ele próprio, não pode ser representado -, a música padeceria de uma alienação de si mesma. Emulando diretamente a vontade, estaria mais próxima a essa do que do próprio mundo. A esse respeito, Günter Zöllner chega a comentar: "Schopenhauer chega não apenas a agregar e classificar a música ao mundo, mas até mesmo a sobrepô-la e antepô-la ao mundo (...) e, com isto, está ainda mais próxima da vontade do que o mundo" (Zöllner, 2011, p. 73). Sob tal ótica, a música não poderia, em rigor, relacionar-se com o mundo da mesma maneira que esse se vê a ela atrelado. Capaz de existir, em certa medida, "ainda que o mundo não existisse" (W I, § 52, p. 298), a música estreitaria sua contiguidade de berço com âmago inexponível das coisas com uma clareza que ultrapassaria a proximidade do próprio conhecimento intuitivo, aplicável "sempre ao que há de mais próximo" (W I, § 12, p. 62); e, por aí, se afastaria mais e mais do universo fônico, onde, afinal de contas, os sons são possíveis - esses, vale lembrar, precisam de matéria para se propagar. Vê-se assim que não seria de todo delirante o músico que acreditasse atuar, em seu dia a dia, numa outra esfera. Sobretudo ao lidar com ações práticas *in concreto*, que lhe exigiriam um conhecimento bem menos puro e ideal - tal como, por exemplo, ao se

deter “no manejo de um instrumento, no canto: aqui é o conhecimento empírico que deve guiar imediatamente a atividade” (W I, § 12, p. 66).

Iludir-se-ia, porém, quem buscasse inferir, disso, alguma espécie de doutrina de dois mundos, conforme a qual ao material musical competiria somente instanciar formas sonoras atemporais e imateriais. Nesse caso, fazendo coro com o autor d’*A República*, Schopenhauer se dedicaria apenas a rechaçar aqueles que, depois de escutar determinadas harmonias, fariam “papel de tolos com seus intervalos ‘próximos’” (Plato, 2018, p. 239), buscando proporções numéricas justamente lá, onde imperaria a imprecisão própria às “harmonias audíveis” (Plato, 2018, p. 240). É bem verdade que, por vezes, o texto schopenhaueriano dá a entender que caminha nessa mesma direção. Quando afirma, por exemplo:

Os próprios números, mediante os quais os tons se exprimem, possuem irracionalidades insolúveis: escala alguma pode sequer ser computada no interior da qual cada quinta se relaciona com o tom fundamental como 2 para 3, cada terça maior como 4 para 5, cada terça menor como 5 para 6 etc. (...) Eis por que uma música perfeitamente exata jamais pode ser concebida, muito menos perfeitamente executada: por isso toda música possível desvia-se da completa pureza: ela pode, quando muito, esconder as dissonâncias que lhe são essenciais, pela distribuição delas em todos os tons, isto é, por temperamento (W I, § 52, p. 308).

E é certo ainda que, quando do cotejo paradigmático entre a ordem intervalar dos tons e as objetivações adequadas da vontade, somos informados que arte dos sons estaria para o mundo como “a exposição para o exposto, a cópia para o modelo” (W I, § 52, p. 296-297), e, no limite, como a reprodução mais fiel de um protótipo unívoco e necessário. Assim é que nos “tons mais graves da harmonia, no baixo fundamental” (W I, § 52, p. 298), serão reconhecidos “os graus mais baixos de objetivação da vontade - a natureza inorgânica, a massa do planeta” (W I, § 52, p. 298). Ou, então, em sentido ascensional, na melodia e voz principal será identificado “o grau mais elevado da vontade, a vida do ser humano” (W I, § 52, p. 300). Mas aqui é preciso ter cautela. Deformadora, a apreciação dicotomicamente bifronte de tais ponderações dissimula, em nome de um ímpeto dualista, a sincronia dos dois pontos de vista que, em rigor, as orientam. Se Schopenhauer dissesse apenas que o princípio

fundante da música é absolutamente inaudível e incorpóreo, a título de uma música “mundana” haurida das esferas celestes, a relação entre vontade e som decerto seria menos críptica. Bastaria afirmar que tal princípio é inteiramente diferente daquilo por ele sustentado, quer dizer, o som sensivelmente audível e interpretável. No entanto, é na contracorrente disso que ele se coloca. Tanto é assim que nos adverte: “Ademais, para que a minha exposição sobre a significação da música seja aceita com autêntica convicção, julgo necessário a frequente audição musical, acompanhada de sustentada reflexão” (W I, § 52, p. 297). Para assegurar a razoabilidade da relação que se estabelece entre a percepção musical e o caráter inobjetual da vontade - da qual a música é cópia imediata -, a explanação schopenhaueriana irá fiar-se num expediente argumentativo lapidar, manejado qual um baixo-contínuo de suas ilações.

Trata-se de um uso esquemático de analogias e modalidades comparativas de enunciação sem a pretensão de demonstrar ou validar conteúdos inabaláveis de verdade, visando a determinar termos de um ou mais pares conceituais, mas sem prever, entre eles, similitudes exatas e perfeitas simetrias. Procedimento tanto mais plausível no caso da exposição da arte dos sons, porquanto, à guisa de potências sensitivas, impulsos e complexos de impulsos não apresentam semelhanças diretas com a concatenação ordenada dos tons musicais, na medida em que esses se colocam como grandezas discretas e disjuntivas. Reivindicando apenas uma relação assimiladora e explicativa entre as partes, o raciocínio analógico poderia legitimamente aproximar a expressividade do dinamismo musical das ziguezagueantes transições dos desejos humanos. Assim é que as diferentes intensidades com as quais os tons são transmitidos serão aparentados - e não igualados - a determinados estados de tensão e movimentos do querer, os quais passarão a exhibir os mesmos delineamentos que suas respectivas formas musicais revelam em suas “aparências”:

A música de dança, consistindo em frases curtas e fáceis, em movimento veloz, parece exprimir apenas a felicidade comum, fácil de ser alcançada; ao contrário, *allegro maestoso*, com grandes frases, longos períodos, desvios amplos do tom fundamental, descreve um esforço mais elevado, mais nobre, em vista de um

fim distante e sua realização final. O *adagio* fala do sofrimento associado a um grande e nobre esforço, que desdenha qualquer felicidade vulgar (W I, § 52, p. 302).

Condicionado pelo hábito de subsumir a noção de analogia à de similitude, alguém talvez estivesse tentado, aqui, a imputar um tipo de falácia a tais aproximações. Porque a disposição das notas musicais no pentagrama - divididas em seções regulares de ritmo e tempo, com suas distintas alturas e acidentes - exhibe uma correspondência estrutural com a altura e duração dos tons factualmente emitidos, acredita-se que uma correlação entre peças musicais e estados afetivos também deve pressupor uma relação organizacional exatamente semelhante àquela, o que, já de si, seria algo altamente questionável. “Mesmo que se concorde com isso”, escreve Maria Reicher-Marek, “a afirmação de que uma melodia triste, por exemplo, tem uma semelhança estrutural com o sentimento da tristeza parece ser, por enquanto, mera especulação” (Reicher-Marek, 2005, p. 147). Não é precisamente esse, porém, o tipo de paralelismo de que nos fala Schopenhauer. Qualitativo, o nexos analógico entre as emoções e as tonalidades funcionaria, no patamar reflexivo próprio à metafísica da música, como uma espécie de sinal indexical útil apenas para situar o idioma musical no quadro genérico dos movimentos do querer, mas sem o emprego do princípio de causalidade. Até porque, do contrário, bastaria ter um acesso prévio a supostas estruturas pulsionais, para, aí então, compor as formas musicais que lhes seriam correspondentes - como se, em função de alguma espécie curiosa e imprevista de transitividade, a esfera dos sentimentos e as pautas musicais devessem comungar a mesma ordem de diferenciações. Mas, uma vez abandonada a exigência de uma relação de semelhança e subsistência rigorosamente simétrica, as intensidades subjetivas e as notações musicais podem, sem arbitrariedade, referir-se umas às outras. Possibilidade que se torna patente, por exemplo, na seguinte passagem dos complementos à metafísica da música:



decurso melódico, conectando, a um só tempo, o que ouve com aquilo que ouviu e ouvirá. Por conformar-se apropriadamente a tal proficiência cognoscente, somente "a MELODIA tem conexão plena de sentido e de intenção do começo ao fim" (W I, § 52, p. 300).

No entanto, ao conceder tal centralidade à reflexão, desta feita referida à tomada de consciência de si do pensar e sentir humanos, a interpretação schopenhaueriana não deixa de conceder primazia ao aspecto de conhecimento e intelectualidade da experiência melódica, a qual passa a ser cercada, em certa medida, por um halo de racionalidade causal. Com isso, a noção de melodia parece entroncar, *à contre-cœur*, a terceira forma de causalidade distinguida em *Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente*, qual seja, o "motivo" - o qual dirige as ações externas que "ocorrem com consciência" (G, 2020, p. 123 ) e cujo vetor é justamente a cognição, cuja receptividade "exige, conseqüentemente, um intelecto" (G, 2020, p. 123). E o perigo de deixar isso no ar, por assim dizer, é permitir que os sentimentos propriamente musicais sejam considerados exemplares infusos de uma teoria cognitivista das emoções de cunho representacionista - conforme a qual, sob tais emoções, dormitaria algum pensamento ou estado mental particularmente motivado e intencionalmente visado. Sob tal ótica, emocionar-se musicalmente equivaleria a reagir a alguma representação real ou imaginária, sendo que os sentimentos despontariam, em última análise, como meros corolários de um objeto intencional. Assim, por exemplo, tal como comenta Malcolm Budd a esse propósito, o medo seria o "pensamento de perigo para si mesmo ou para alguém ou algo com que nos importamos" (Budd, 2011, p. 234), ao passo que a percepção ou realização imaginária de tal perigo geraria "qualquer outra coisa que constitua a emoção do medo" (Budd, 2011, p. 234) e o objeto intencional da emoção, por seu turno, seria "a coisa perigosa representada" (Budd, 2011, p. 234).

Uma maneira de mitigar essa pervasão por parte de uma intencionalidade objetual é dizer que a música, longe de imitar a vontade *ipsis litteris*, serviria, antes

do mais, como um tipo de palco materialmente rarefeito, armado pelo próprio querer essencial e sobre o qual esse mesmo querer se manifestaria mediante arquétipos sonoros apenas parcialmente determinados - como atores que falam, mas pelas coxias, representando papéis e eventos semi-reais, os quais se deixariam efetivamente apreender, mas sem uma configuração ontológica plenamente acabada. Valendo-se imprecisamente das qualidades próprias aos objetos concretos, ela estimularia, por um lado, a fantasia a expor o inexponível, “tentando assim figurar em carne e osso aquele mundo espiritual invisível” (W I, § 52, p. 303); por outro lado, daria ensejo a emoções espiritualizadas e intangíveis, porquanto privadas de um estofamento material palpavelmente definido. Esforçando-se para corporificar, mediante exemplos analógicos, uma quintessência purificada do mundo aparente, os sentimentos ocasionados pela música só poderiam ser vivenciados, assim, *in abstracto*. Ou, como dirá Schopenhauer:

A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto* (W I, § 52, p. 302).

A música forneceria, de um modo quase extramundano, formas alternativas de experimentar as emoções, transformando-as em uma espécie de *imago* sonora apta a captar, substitutivamente, a essência íntima dos sentimentos, mas sem os móveis que normalmente os acompanham. Elucidando o que há de distintivo nesse desempenho fictício ou “quase-real” de nossa emotividade, Zöllner comentará: “a música *como arte* não tem a ver com sentimentos sentidos, mas somente com sentimentos representados”, oferece sempre “apenas sentimentos fingidos e também conduz sempre apenas a uma emocionalidade fictícia” (Zöllner, 2011, p. 76). E, em completude a essa distinção fundamental, chega a reconhecer e afirmar, com audaz olhar desmistificador, uma afinidade entre “a Metafísica da Música de Schopenhauer e a posição estética que aparentemente é inteiramente oposta a ela (...) a saber, o formalismo radical de Eduard Hanslick” (Zöllner, p. 78). À diferença do

crítico vienense, porém, Schopenhauer não indica com nitidez quais seriam os atributos musicalmente formais que, depurados de quaisquer conteúdos extramusicais, desencadeariam tais emoções fictícias. Aliás, será justamente nas figuras dinâmicas em que se baseia a metafísica schopenhaueriana da música - tais como, por exemplo, o já mencionado *adagio* próprio às melodias lentas, “análogas à satisfação demorada” (W I, § 52, p. 302) - que Hanslick irá reconhecer os estados de ânimo avessos à forma musical - quer dizer, aqueles sentimentos desconexamente comoventes que, por conta de sua própria dispersão, já não poderiam encontrar uma designação adequada pela qual a música conseguisse espelhá-los formalmente. Daí ele escrever, a contrapelo de Schopenhauer:

Se a música não tem a faculdade de exprimir o conteúdo dos sentimentos, então, o que ela pode representar deles? Somente a própria dinâmica. A música pode reproduzir o movimento de um processo psíquico segundo seus diversos momentos: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo (...) Em geral, acredita-se estar restringindo satisfatoriamente o poder de representação da música ao se afirmar que ela não pode caracterizar de modo algum o objeto de um sentimento, mas o sentimento mesmo; por exemplo, não o objeto de um determinado amor, mas o ‘amor’. Na verdade, nem mesmo isso ela pode. Não pode retratar o amor, mas só um movimento que pode haver no amor ou também numa outra emoção, mas que não seja o essencial de seu caráter (Hanslick, 1989, p. 37).

E, com isso, algumas questões se nos apresentam. A primeira diria respeito, mais diretamente, ao tipo de qualidade subjetiva que se adere à imediatez de sentimentos esvaziados destituídos de seu conteúdo. Afinal, que tipo de propriedade afetiva, individualmente não-intencional e intrinsecamente não-relacional, estaria em jogo, por assim dizer, na experiência do espantoso do espanto ou jubiloso do júbilo? Seria essa espécie de vivido não representacional, a despeito de sua imaterialidade, superveniente às componentes objetivamente volitivas que as estimulam? Ou noutros termos: em que medida uma modificação das manifestações musicais da vontade implicaria, necessariamente, uma alteração das qualidades harmônicas e melódicas a ela análogas? Mais até: cairiam porventura as emoções musicais na mesma vala comum do sentimento em geral,

cuja existência se deve unicamente a uma qualidade negativa, quer dizer, apenas ao fato de não ser um conhecimento da faculdade de razão?

Assim levantadas, porém, tais perguntas assumem o risco de perder sua força questionante, e, no limite, sua coerência. Indagar se a arte dos sons comunica sentimentos em virtude de sua capacidade de despertá-los em nós e se é uma tarefa da estética musical distinguir os tipos de qualidade dessa acolhida, implica enquadrar a metafísica schopenhaueriana da música numa armação que não lhe cabe, haja vista que tal perspectiva pressuporia, antes de mais nada, a ideia de que a expressividade musical poderia ser compreendida apenas através de sua aptidão para provocar emoções nos ouvintes. Não que o efeito estético da música não suscitasse, segundo tal metafísica, os nossos mais íntimos e profundos sentimentos, mas ocorre que tal profundidade é referida também, e sobretudo, ao próprio mundo, de sorte que, como expressão desse último, a música partilha igualmente uma universalidade que suplanta as ocorrências afetivas habituais da alma humana. Em seu caráter representacional, um som “natural” por nós percebido, assim como uma cor por nós abarcada, envolveria um estímulo nervoso tão mediato e distante em relação à vontade essencial que não chegaria a afetá-la seu núcleo ontológico. Tanto é assim que devem ser consideradas como simples representações aquelas “impressões sobre o corpo que não estimulam à vontade e unicamente mediante as quais o corpo é imediato objeto do conhecimento (...) Penso aqui nas afecções dos sentidos puramente objetivos da visão, da audição e do tato” (W I, § 18, p. 118).

Nem por isso a música seria, já de si, etérea. Trata-se, antes do mais, de analisá-la em frente e verso, levando em conta sua porosidade entre o que não é cognoscível e o que não é cognoscente, entre a consciência individual, cuja condição é a cognição, e o querer cego, marcado pela ausência de pessoalidade. Conceber a arte dos sons em sua flexibilidade acarreta redimensionamentos na própria natureza da apreensão musical, exigindo uma adequação diferente entre a escuta e o que é escutado. E, como todo ajuste é uma questão de grau, alguns

requisitos podem parecer mais anti-intuitivos do que outros, como por exemplo, a redução dos sentimentos à condição de uma espécie de corpo sem matéria, cujo caráter de forma organizada se sobrepõe às componentes afetivas da representação musical. Uma maneira de se evitar ou suavizar esse tipo de estranhamento talvez pudesse ser encontrada na adoção da assim chamada teoria da *persona* musical. Reconstruindo os passos do argumento central de tal teoria, Jürgen Stolzenberg escreve:

Atribuímos qualidades expressivas à música dizendo que, numa peça ou numa passagem de uma peça, a música soa feliz, alegre, melancólica, triste, desesperada, zangada, e com isto queremos dizer que a música exprime conteúdos emocionais como alegria, animação, tristeza, desespero ou raiva. A seguinte justificação é dada para esta forma de falar. Baseia-se na experiência psicológica de movimentos interiores que são transmitidos através da música. O segundo passo é que o conteúdo emocional experimentado é atribuído a uma segunda pessoa imaginada. Esta segunda pessoa “vive” na música; é a *persona* musical. A terceira etapa diz respeito à relação entre o ouvinte e a *persona*. Isto significa que o ouvinte se identifica com esta segunda pessoa e experimenta as emoções que lhe são atribuídas com empatia (Stolzenberg, 2021, p. 313-314).

Assim, se triste em sua escuta, o ouvinte imputaria tal tristeza ao que “acontece” de lamentoso na música, sentindo-se virtualmente como se sentiria uma pessoa que passa pelo drama expresso na temática oferecida à sua apreciação. Hipostasiando um segundo sujeito musical, tal ouvinte poderia, dessa maneira, destituir-se dos gestos emotivos que o ligavam às aparências cotidianas, na medida em que os delegaria, mediante fantasia, à figura sensível que “vive” na obra, de sorte a fruir de seus sentimentos por meio de um coração alheio, por assim dizer. Contudo, longe de ser desinteressado, tal reconhecimento não deixaria de ser também uma resposta cognitiva, porquanto, entre outras operações, suporia o ato de constatar a diferença entre aquilo que, numa dada escuta musical, parece-nos conhecido - uma obra que nos é familiar, por exemplo - e o que se revela como novo, e, por isso, de difícil reconhecimento - peças que talvez fizessem confluír múltiplas e dessemelhantes *personae*, dificultando, ou, quiçá, impedindo uma relação de identificação empática.

Certo. Mas, seria assim tão artificial e improvável o ponto de vista reivindicado pela metafísica schopenhaueriana da música, no que concerne à emocionalidade subjetiva do ouvinte? Em nome de que “objetividade” seríamos levados a descredenciar a carga afetiva dos ditos sentimentos musicais, denominando-os emoções “de fachada”? Pois, ainda que, salvo algumas exceções, não gostemos de nos entristecer, são muitos aqueles que se dizem apaixonados por *Lieder* românticos profundamente nostálgicos e melancólicos. E isso a ponto de acreditarem piamente que se acham, quando de sua escuta, numa situação emocional equiparável àquela de alguém que se vê efetivamente abatido e inconsolável - dando mostras, inclusive, de lacrimejamento, tensão muscular, frequência cardíaca irregular, respiração ofegante etc. No entanto, eles bem sabem ou pressentem que a tristeza musical por eles vivenciada não é patológica e potencialmente tão autodestrutiva quanto os prolongados impulsos suicidas que, muitas vezes, acompanham as mais severas depressões - contra as quais, em geral, eles tratariam de realizar ações planejadas, tais como a busca por tratamentos terapêuticos e medicamentosos. Daí tais ouvintes, mesmo que em prantos, não demonstrarem nenhuma disposição consciente para aplacar sua consternação - nem mesmo a de levantar do sofá ou retirar seus fones de ouvido. Afinal de contas, como bem lembra Kendall L. Walton, “ações deliberadas são feitas por razões (...) Não há razões para as coisas que não *fazemos* deliberadamente, como suar, aumentar a frequência cardíaca, dar um nó no estômago (involuntariamente)” (Walton, 2004, p. 308-309).

Tão próximos, mas, ao mesmo tempo, tão distantes, os sentimentos musicais derivariam essa sua vizinhança afastada do fato de a música reproduzir, como dirá Schopenhauer, “todas as agitações do nosso ser mais íntimo, porém sem a realidade e distante dos seus tormentos” (W I, § 52, p. 305). E, justamente por seu objeto não ser a representação, senão que imediatamente a vontade, da qual tudo mais depende, a arte dos sons é, sobretudo, uma arte “séria”, excluindo “por completo o risível do seu domínio próprio e imediato” (W I, § 52, p. 305). Nada mais

contrário, portanto, à ponderação schopenhaueriana, do que a completa conversão da música numa fonte trivial de recreação, utilizada como remédio contra o tédio e de cuja presença sensível os ouvintes só se dão conta, na melhor das hipóteses, quando o concerto acaba. Crente de que à arte dos sons cabe um papel edificante na heroica e sofrível busca humana por autoconhecimento, Schopenhauer prefere considerá-la como um contramovimento frontal e virulento ao filisteísmo cultural do qual se sabia contemporâneo, avesso a uma sociedade que se compraz com o vazio interior e cansaço de si. A qual, para trazer à tona, aqui, a certa descrição contida nos *Aforismos para a sabedoria de vida*, com os quais iniciamos nosso texto, pode ser comparada a uma música na qual:

cada trompa tem apenas *uma* nota e a música surge meramente por meio da reunião pontual de todas elas. Pois monótonos, como essa trompa monótona, são a mente e o espírito da grande maioria das pessoas: muitas delas já parecem ter apenas um único e mesmo pensamento o tempo todo (A, § 20, p. 505-506).

## REFERÊNCIAS

- BYRON, George Gordon. **Letters and Journals of Lord Byron**. 1. vol. Nova York: J & J Harper, 1830.
- BUDD, Malcolm. Music's arousal of emotions. *In*: GRACYK, Theodore; KANIA, Andrew (ed.). **The Routledge companion to philosophy and music**. Nova York: Routledge, 2011.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen. Die Sprachmächtigkeit der Musik. Eine Skizze des Problems. *In*: FUHRMANN, Wolfgang; MAHNKOPF, Claus-Steffen (ed.) **Perspektiven der Musikphilosophie**. Berlim: Suhrkamp, 2021. p. 153-175.
- PLATO. **The Republic**. Tradução: Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- REICHER-MAREK, Maria Elizabeth. **Einführung in die philosophische Ästhetik**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- RUFFING, Margit. O sujeito do conhecimento – o objeto da ação: a “passagem”, identidade e diferença na filosofia de Arthur Schopenhauer. **Cadernos de filosofia alemã**, São Paulo, n. 13, p. 11-28, jan./jun., 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a quadrúplice raiz do princípio de razão suficiente**. Tradução: Oswaldo Giacoia Jr. e Gabriel Valladão Silva. Campinas: Unicamp, 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung II**. Edição de Wolfgang Frhr. Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

STOLZENBERG, Jürgen. Zur Idee des musikalischen Subjekts. *In*: FUHRMANN, Wolfgang; MAHNKOPF, Claus-Steffen (ed.). **Perspektiven der Musikphilosophie**. Berlim: Suhrkamp, 2021. p. 311-333.

WALTON, Kendall L. Fearing Fictions. *In*: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein H. (ed.). **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 307-319.

ZÖLLER, Günter. A música como vontade e representação. **Cadernos de filosofia alemã**, São Paulo, n. 16, p. 55-80, jul./dez. 2011.

## Contribuição de autoria

### 1 – Fernando Ribeiro de Moraes Barros

Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-1045-4570> • [frbarros76@gmail.com](mailto:frbarros76@gmail.com)

Contribuição: Escrita – Primeira Redação

## Como citar este artigo

BARROS, F. R. M. Música e subjetividade em Schopenhauer. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria - Florianópolis, v. 15, n. 1, e89200, p. 01-18, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2179378689200>. Acesso em: dia mês abreviado. ano.