



Significação e expressão na metafísica da música de Schopenhauer*

Meaning and expression in Schopenhauer's metaphysics of music

Ricardo Barbosa

 [0000-0003-4179-9093](https://orcid.org/0000-0003-4179-9093)

ricjcb@gmail.com

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Como citar

BARBOSA, Ricardo. Significação e expressão na metafísica da música de Schopenhauer. *Sofia*, Espírito Santo, Brasil, v. 15, n. 1, p. e15152371, 2026. DOI:

[10.47456/sofia.v15i1.52371](https://doi.org/10.47456/sofia.v15i1.52371).

Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/52371>. Acesso em: 17 jun. 2026.

Resumo

Schopenhauer concebeu a música como uma arte genuinamente metafísica e cosmopolita, pois acreditava que nela a Vontade ganharia voz numa linguagem universal e imediatamente compreensível. Sua metafísica da música é, porém, tão interessante quanto ambígua. Interessante, pois, entre outros aspectos, resiste às críticas à “estética do sentimento” realizadas por Hanslick, aproximando-se do seu “formalismo”. Ambígua, já que, por um lado, enquanto compreende a música em relação às demais artes, Schopenhauer tende a vê-la como uma arte mimética, cuja linguagem é tanto mais rica em significação quanto mais penetrante é sua referência ao mais íntimo das coisas. Por outro lado, enquanto compreende a música nela e por ela mesma, destacando sua autonomia e proximidade à filosofia, Schopenhauer tende a vê-la como uma arte epifânica, cuja linguagem é tanto mais expressiva quanto mais nos deixa ouvir a dinâmica mesma da Vontade. Porém, como Schopenhauer não distingue claramente entre significação e expressão, o problema da semântica musical, que ele julgara ter resolvido, resulta numa aporia insolúvel, perante a qual a metafísica sucumbe, sem, porém, arrastar consigo a própria música.

Palavras-chave: Schopenhauer; metafísica da música; estética musical; expressão e significação.

Abstract

Schopenhauer conceived music as a genuinely metaphysical and cosmopolitan art, believing that in it the Will would gain a voice in a universal and immediately understandable language. His metaphysics of music is, however, as interesting as it is ambiguous. It is interesting because, among other aspects, it resists Hanslick's criticism of the "aesthetics of feeling", approaching his "formalism". It is ambiguous because, on the one hand, while understanding music in relation to other arts, Schopenhauer tends to see it as a mimetic art, whose language is all the richer in meaning the more penetrating its reference to the most intimate aspects of things. On the other hand, while understanding music in and for itself, highlighting its autonomy and proximity to philosophy, Schopenhauer tends to see it as an epiphanic art, whose language is all the more expressive the more it allows us to hear the very dynamics of the Will. However, since Schopenhauer does not clearly distinguish between meaning and expression, the problem of musical semantics, which he thought he had solved, results in an insoluble aporia, before which metaphysics succumbs, without, however, dragging music itself down with it.

Keywords: Schopenhauer; metaphysics of music; musical aesthetics; expression and meaning.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

* Abreviaturas: MVR = O mundo como vontade e representação. MB = Metafísica do belo. MBE = Metafísica do belo e estética.

I

Pela proeminência que atribuiu à *arte*, Schopenhauer permaneceu próximo de poetas que admirava, como Schiller e Goethe, embora também de filósofos que abominava, como Schelling e mesmo Hegel. Mas quando se pensa na posição da *música* entre as artes, a filosofia de Schopenhauer se destaca inteiramente como um caso único. Afinal, e em estreita sintonia com as crenças mais românticas de Wackenroder e Tieck, cujos escritos lera ainda jovem (Safranski, 1988, p. 99-100), Schopenhauer conferiu à música um *status* metafísico que ela nunca tivera nem jamais voltaria a ter. Como não poderia deixar de ser, a metafísica da música de Schopenhauer como que brota de sua metafísica da Vontade; seu núcleo, porém, é a tese de que a música é uma *linguagem*. Naturalmente, Schopenhauer não foi o primeiro nem seria o último a sustentar essa tese. Próximo ao espírito da *musica poetica* e da *Affektenlehre*, Kant já havia se referido à música como uma “linguagem universal das sensações compreensível a cada homem”, ou simplesmente como uma “linguagem dos afetos” (Kant, 1993, B 219). No entanto, a crença na natureza linguística da música sofre um giro singular no ambiente da metafísica da Vontade devido ao modo pelo qual ela se conecta a uma outra tese, relativa à arte em geral. De acordo com essa tese, a arte é um modo de *conhecimento* – um modo *superior*, não mais *racional*, e sim *genial*: o modo de conhecimento estético. Assim, a arte se posta ao lado da *filosofia*, com a qual divide o mesmo problema: o do sentido da existência ou da vida.

Não apenas a filosofia, mas também as artes belas trabalham, no fundo, para solucionar o problema da existência. (...) Por isso, o resultado de cada apreensão puramente objetiva, portanto, artística das coisas é uma expressão a mais da essência da vida e da existência, uma resposta à questão: “Que é a vida?” – A essa questão responde completa e acertadamente, à sua maneira, cada obra de arte autêntica e bem realizada. (...) também a música a responde; e em verdade, mais profundamente do que qualquer outra arte, na medida em que exprime, numa linguagem compreensível imediatamente – todavia não traduzível na da razão –, a essência mais íntima de toda vida e existência (Schopenhauer, 2015, MVR II, 461-2, p. 487).

Enquanto as ciências se ocupam do mundo fenomênico, ou seja, do mundo enquanto representação, submetido ao princípio de razão, a arte se desprende de tal princípio, tornando cognoscível os arquétipos, as Ideias conforme as quais as coisas são o que são e pelas quais a Vontade ganha objetividade. Mas enquanto as artes são cópias (*Nachbildungen*) das Ideias, a música seria cópia ou figuração (*Abbild*) da Vontade mesma, portanto da “quintessência da vida” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 309, p. 343). É justamente por isso que ela não poderia ser simplesmente alinhada ao lado das demais artes. Voz da Vontade, a música possui um *status* especial, superior e completamente à parte.

Para Schopenhauer, a música é “uma linguagem inteiramente universal, cuja compreensão é inata e cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo” (Schopenhauer, 2003, MB, p. 228 – tradução corrigida). Por isso, essa linguagem “é incessantemente falada em todos os países e através de todos os séculos, com grande seriedade e zelo, e uma melodia significativa, com muito a dizer, logo faz o seu caminho ao redor da Terra” (Schopenhauer, 1988a, MBE, p. 377). Schopenhauer toma esse estado de coisas – o natural cosmopolitismo da música, digamos assim – como uma evidência da qual deve partir e a qual deve explicar. A música *fala*, e a *todos*; e quando *di*z efetivamente algo significativo, é porque a *Vontade* mesma o disse. Ou não seria bem assim, ou somente assim? Como veremos, Schopenhauer não foi claro o bastante sobre isso. Ele não distinguiu satisfatoriamente entre significação e expressão na linguagem musical. A música tanto *fala sobre* algo, e assim *significa* algo, quanto simplesmente *expressa* algo; e tudo se passa como se fora um mesmo fenômeno.

A música está para a Vontade de acordo com o modo pelo qual os elementos fundamentais da linguagem musical estão para o mundo fenomênico, no qual a Vontade mesma ganha objetividade. Toda significação surge daí, do paralelismo, da analogia, das (supostas) correspondências entre os sons e a eterna dinâmica da Vontade. Assim, o gradiente que se estende dos sons mais graves aos mais agudos corresponde àquele pelo qual supostamente poderíamos distinguir entre os graus mais baixos e os mais altos de objetivação da Vontade no mundo fenomênico, o que nos levaria da natureza inorgânica ao homem, passando pelos reinos vegetal e animal.

Dessa forma, o baixo contínuo é, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a massa mais bruta, sobre a qual tudo se assenta e a partir da qual tudo se eleva e desenvolve. Ademais, as vozes intermediárias que produzem toda a harmonia e se situam entre o baixo contínuo e a voz condutora que canta a melodia são, na música, o que é no mundo intuitivo a sequência dos graus de Ideia nas quais a Vontade se objetiva. As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda inorgânicos, porém já se exteriorizando de diversas maneiras. As vozes mais elevadas, por sua vez, representam os reinos vegetal e animal. (...) Por fim, na *melodia*, na *voz principal* elevada, que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de *um* pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetividade da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência (...) (Schopenhauer, 2003, MB, p. 230-1 e 232).

Não cabe aqui apresentar as pretensas analogias entre a dinâmica da Vontade e coisas como as quatro notas do acorde e suas correspondências com os quatro registros fundamentais da voz humana (o baixo, o tenor, o contralto e o soprano), os diferentes caracteres dos

andamentos musicais (*allegro, presto, largo* etc.), as índoles dos modos maior e menor, a palavra e o texto poético, o ritmo e a estrutura da frase musical, o problema do temperamento e a imperfeição do sistema tonal etc. Trata-se aqui apenas do núcleo da metafísica da música de Schopenhauer – portanto, da pretensão de verdade de sua tese, segundo a qual a música é uma linguagem: a linguagem dos afetos *qua* linguagem da Vontade.

Ora, quem admite que a música *é* uma linguagem tem de admitir que ela possui uma gramática e um léxico próprios. Schopenhauer admitiu precisamente isso. Por um lado,

a gramática daquela linguagem universal foi regulamentada da maneira mais precisa, embora somente desde que *Rameau* estabeleceu as bases para isso. Em contrapartida, decifrar o léxico, isto é, conforme o dito acima, o importante e indubitável significado do seu conteúdo, ou seja, para tornar compreensível à razão, mesmo que apenas em geral, o que a música diz e do que ela fala em melodia e harmonia, isso não foi tentado seriamente nem uma vez até que eu o empreendi (...) (Schopenhauer, 1988b, MBE, p. 378 § 218).

Eis aqui o ponto: “decifrar o léxico” da música, ou seja, o “significado do seu conteúdo”, para torná-lo “compreensível à razão”, ainda que somente em suas grandes linhas, significa transitar de sua *sintaxe*, ou seja, do sistema das regras melódicas e harmônicas, fixado a partir de Rameau, à sua *semântica*, já pressentida por Platão e Aristóteles, quando vincularam a música aos sentimentos. Aristóteles já teria formulado claramente o problema: “Por que os ritmos e as melodias se assemelham aos estados da alma, embora sejam apenas sons?” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 307, p. 341). Schopenhauer respondeu essa pergunta. A chave da semântica da música não seria outra senão a própria metafísica da Vontade.

A sintaxe ensina como os sons harmônica e melodicamente organizados fazem *sentido*. Mas o que eles significam ou expressam? As relações matemáticas existentes entre eles, inicialmente descobertas por Pitágoras, desempenham um papel fundamental na constituição do nexo do sentido musical, mas não explicam por que a música é uma linguagem universal e imediatamente compreensível. Schopenhauer recorda o famoso dito de Leibniz, segundo o qual a música seria um “exercício oculto de aritmética, no qual a alma não sabe que conta” (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*), em relação ao qual firma a sua própria posição. “De seu ponto de vista, ele [Leibniz] tinha razão, pois considerava apenas o significado inteiramente imediato e, propriamente dizendo, exterior da música, em verdade sua casca” (Schopenhauer, 2003, MB, p. 228, tradução corrigida). Mas se a música fosse apenas esse cálculo inconsciente, “a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria

interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 302, p. 337). Ora, o que precisa ser explicado é justamente isto, o “efeito estético da música”, com tudo o que ele significa;

e, se lançarmos apenas um olhar à grandeza e ao poder desse efeito, temos de admitir que a música expressa algo inteiramente diferente de meras relações numéricas; ela tem outra significação ainda muito mais séria e profunda, em referência à qual as relações numéricas, em que a música se deixa resolver, não se comportam como o assinalado (*das Bezeichnete*), mas antes como o sinal (*das Zeichen*) (Schopenhauer, 2003, MB, p. 228).

Portanto, rompida a casca, o designado (as relações numéricas) se converte em signo de outra coisa, da essência mesma da música, que não é matemática, e sim pulsional. Mas o que se passa aqui? Como pode o elemento matemático ser permeável à pulsão da Vontade? Esse é talvez o ponto mais interessante das reflexões de Schopenhauer sobre a música como linguagem.

II

No capítulo 39 do segundo tomo de *O mundo como vontade e representação*, “A propósito da metafísica da música”, Schopenhauer faz uma série de complementos à sua exposição principal sobre o tema, alguns dos quais especialmente úteis para o nosso problema. Assim, por exemplo, ele afirma que as proporções matemáticas racionais e irracionais, respectivamente presentes nas consonâncias e nas dissonâncias, seriam expressivas da pulsão fundamental da Vontade.

A conexão do significado metafísico da música com este seu fundamento físico e aritmético assenta-se no fato de que aquilo que resiste à nossa apreensão, o irracional ou a dissonância, torna-se a imagem natural do que contraria a nossa vontade; e vice-versa, a consonância ou o racional, moldando-se facilmente à nossa apreensão, torna-se a imagem da satisfação da vontade. Ora, como aquele racional e irracional nas proporções numéricas das vibrações admite inumeráveis graus, nuances, sequências e variações, através destes a música torna-se o estofado (*Stoff*) no qual todos os movimentos do coração humano, isto é, os movimentos da vontade, que em essência conduzem à satisfação e insatisfação, embora em inumeráveis graus, podem ser fielmente estampados e reproduzidos em todas as suas modificações e matizes mais sutis; o que se dá por meio da invenção da *melodia* (Schopenhauer, 2015, MVR II, 514, p. 541-2).

A melodia é a protagonista de toda a semântica da linguagem musical como uma linguagem dos sentimentos. Deslizando sobre aquele “fundamento físico e aritmético”, ela se torna tanto mais comunicável quanto mais distintamente expressa todas as nuances da pulsação da Vontade. Sua universalidade não pode ser a mesma dos conceitos, da qual difere

inteiramente, pois “não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de tipo totalmente outro, ligada a uma determinidade mais distinta e contínua”, como a da linguagem matemática:

Ela se assemelha, assim, às figuras geométricas e aos números, que como as formas universais de todos os objetos possíveis da experiência, aplicáveis a todos *a priori*, não são no entanto abstratos, mas passíveis de intuição e sempre determinados (Schopenhauer, 2005, MVR I, 309-10, p. 344).

A música é como que transcendental, pois nos permite intuir as formas puras dos sentimentos. Nela e por ela, tais formas ascendem à objetividade.

Todos os esforços possíveis, estímulos e exteriorizações da Vontade, todas as ocorrências no interior do homem, as quais a razão atira no vasto e negativo conceito do sentimento, são exprimíveis pelo número infinito das possíveis melodias, porém sempre na universalidade da mera forma sem matéria, sempre apenas segundo o Em-si, não segundo o fenômeno, por assim dizer a alma mais interior destes, sem corpo (Schopenhauer, 2005, MVR I, 310, p. 344).

Uma sinfonia de Beethoven seria um caso exemplar dessa universalidade formal ou transcendental, típica da grande música. Ao figurar a mais bela concórdia na mais intensa discórdia, torna-se assim numa “estampa perfeita e fiel da essência do mundo”; pois

todas as paixões e os afetos humanos falam a partir dessa sinfonia: a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o horror, a esperança etc., em inumeráveis nuances, todavia isso tudo, por assim dizer, *in abstracto* e sem qualquer especificidade: trata-se da sua mera forma sem o estofo, como um puro mundo espiritual sem matéria (Schopenhauer, 2015, MVR II, 512-3, p. 540).

Esse é o ponto: os sentimentos falam, mas *in abstracto*, de acordo com a sua “mera forma”. O impulso do ouvinte de dar “carne e osso” a essas formas é no fundo estranho à música; “por isso é melhor apreendê-la de maneira pura e em sua imediatez” (Schopenhauer, 2015, MVR II, 513, p. 540), como que sem pensar, sem querer concretizar significados, sem buscar verter sua fala em palavras ou imagens.

À semelhança da álgebra, as formas sonoras em movimento operam com valores abstratos e indeterminados.

A música expressa, portanto, não esta ou aquela alegria singular 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*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem seus motivos (Schopenhauer, 2005, MVR I, 308-9, p. 343).

Tais motivos, ou seja, as possíveis causas de um ou outro sentimento, assim como tudo quanto possa a eles aderir, são ignorados, pois é disso que se faz abstração. “A música enquanto tal conhece tão somente os tons e não as causas que os produzem”, escreve Schopenhauer. “Tudo isso porque para a música existem apenas as paixões, os movimentos da vontade, e ela vê, como Deus, somente os corações” (Schopenhauer, 2015, MVR II, 510 e 512, p. 538 e 540).¹

Por mais que se adeque a circunstâncias do mundo empírico, como “uma cena, ação, acontecimento”, ou por mais que o decurso de uma peça suscite em nós imagens desse mundo, a música jamais se assemelha propriamente a tais circunstâncias e imagens, porque, ao contrário das demais artes, ela não é

cópia (*Abbild*) do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada (Schopenhauer, 2005, MVR I, 310, p. 345).

Sob esse aspecto, a música não é só como que transcendental, e sim também transcendente. Sua semântica é a sua metafísica.

Enquanto faz soar a música do mundo, uma peça musical é tanto mais reveladora deste ou daquele aspecto da vida “quanto mais análoga é sua melodia ao espírito íntimo do fenômeno dado” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 310, p. 345). Por isso ela se associa tão facilmente à

¹ Embora seja esse o seu significado fundamental, o argumento de Schopenhauer é um tanto discutível quando tomado *à la lettre*, pois a alegria, a aflição etc. terminam sendo hipostasiadas quando a ênfase recai com tanto peso sobre o artigo definido. Em seu ensaio sobre Schopenhauer, Thomas Mann fez uma observação interessante – e também algo ingênua – sobre o significado dos artigos no âmbito (metafísico) do conhecimento “daquilo que, sempre e sob todos os aspectos, *é*”, ou seja, das *Ideias*: “Dito concretamente: *o* leão é a ideia; *um* leão é mera aparência e não pode, por isso, ser objeto de conhecimento puro. (...) a subordinação espiritual imediata da experiência da imagem visível do leão à *leonitas*, à ideia do leão (...) o aprofundamento e purificação da mera visão numa intuição da *verdade* incondicionada, intocada, perene, que se encontra atrás e além da diversidade dos fenômenos individuais (...) – eis a exigência filosófica que Platão apresentou à humanidade de sua época. (...) e o que Platão introduziu no mundo ocidental antigo, com sua ampla interpretação da diferença entre artigo definido e indefinido, foi o espírito da ciência” (Mann, p. 88-9). Assim Thomas Mann explica a herança platônica no pensamento de Schopenhauer, que podemos flagrar num contexto no qual ela já não mais seria o caso, pois a música não é uma arte como as demais, que seriam cópias das Ideias, e sim cópia ou figuração da Vontade. Por isso é inadequado dizer que a música expressa *a* alegria etc. Esses usos de linguagem criam mais problemas do que resolvem, se é que de fato resolvem algum. De resto, a diferença entre artigo definido e indefinido, no sentido do argumento platônico, torna-se insignificante para os conceitos geométricos; pois o que encontramos em *um* retângulo – ou em qualquer retângulo – não é nem mais nem menos do que o que encontramos *no* retângulo. E assim retornamos ao espírito do argumento de Schopenhauer e sua metáfora matemática, que é mais algébrica do que geométrica. Schopenhauer ainda estendeu seu argumento da música à sátira, valendo-se de um (satírico) aforismo: “A *sátira*, assim como a álgebra, deve operar apenas com valores abstratos e indeterminados, e não com valores concretos ou grandezas designadas; e assim como a anatomia, não se deve exercitá-la em homens vivos, sob pena da segurança de sua pele e de sua vida” (Schopenhauer, 1988a, p. 450).

poesia no canto, à pantomima e à fusão de ambas na ópera, embora sempre *exceda* os fenômenos isolados, assemelhando-se assim aos *conceitos*.

Tais quadros isolados da vida humana, submetidos à linguagem universal da música, nunca correspondem ou são ligados a ela com necessidade infalível, mas estão para ela apenas como um exemplo escolhido está para um conceito geral: expõem na determinidade do real o que a música expressa na universalidade da mera forma. Pois em certo sentido as melodias são, semelhantemente aos conceitos universais, uma abstração da realidade efetiva (Schopenhauer, 2005, MVR I, 310-1, p. 345).

Ora, essa mesma realidade “fornece o intuitivo, o particular e individual, o caso isolado, tanto para a universalidade do conceito quanto para a das melodias”; mas enquanto o caso isolado como que desaparece na universalidade vazia da abstração, a música “fornece o núcleo interior que precede todas as figuras, fornece o coração das coisas” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 311, p. 345). Assim também se resolve o “enigma” da “relação de sua linguagem com a da razão”, ou seja, a relação entre a linguagem dos sentimentos e a linguagem dos conceitos (Schopenhauer, 2003, MB, p. 235). Schopenhauer se vale aqui da terminologia dos escolásticos: se “os conceitos são as *universalia post rem*, a música entretanto fornece as *universalia ante rem*, e a realidade as *universalia in re*” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 311, p. 345). Por isso, uma mesma melodia pode comportar diversas estrofes; e enquanto a repetição de textos inteiros seria enfadonha, a de uma melodia é antes favorável à sua assimilação.

Quanto mais clara se torna a diferença entre a música e as demais artes, mais nítida resulta sua semelhança com a *filosofia*; pois a linguagem dos sons e a dos conceitos convergem no mesmo ponto.

Ora, por conta disso, a música coincide por completo em seu tema com a filosofia: dizem o mesmo em duas linguagens diferentes, e, por isso, poder-se-ia afirmar, por mais paradoxal que soe, que, caso se alcançasse uma explicitação perfeitamente correta e completa, em detalhes, da música, portanto se exprimisse em conceitos o que ela exprime em tons – seria dada de imediato uma explicitação e repetição suficientes em conceitos do próprio mundo, e assim teríamos a verdadeira filosofia. Por conseguinte, a partir dessa perspectiva, podemos parodiar o dito de Leibniz (que de um ponto de vista inferior era bastante verdadeiro) e afirmar: *musica est exercitium philosophiae occultum nescientis se philosophari animi* (a música é um exercício oculto de filosofia, no qual a mente não sabe que está filosofando). Pois *scire*, saber, sempre significa ter transferido para conceitos abstratos (Schopenhauer, 2003, MB, p. 238).²

² Schopenhauer ainda sugere que se uníssemos essa concepção metafísica da música àquela “meramente exterior e puramente empírica” (MB, p. 238) segundo a qual a música expressa relações numéricas apreensíveis somente no elemento abstrato dos conceitos, poderíamos vislumbrar a “possibilidade de uma *filosofia numérica*, como era a de Pitágoras e a chinesa do Y-king” (MB, p. 238 e 239). Schopenhauer explicou-se melhor sobre

III

Enquanto aproxima a música das outras artes, compreendendo-a por analogia com elas, Schopenhauer a vê como uma arte imitativa, mesmo que não destinada à “pintura das coisas”, e sua linguagem como uma linguagem significativa, enfraquecendo a compreensão da música por ela mesma, como uma linguagem inteiramente própria e autossuficiente.

Da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia (*Nachbild*) para o modelo (*Vorbilde*), pois seu efeito é no todo semelhante ao das outras artes, apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível. Também a sua relação de cópia com o mundo (*ihre nachbildliche Beziehung zur Welt*) tem de ser bastante íntima, infinitamente verdadeira e precisa, visto que é compreendida instantaneamente por qualquer um e dá a conhecer uma certa infalibilidade no fato de que sua forma se deixa remeter a regras inteiramente determinadas, exprimíveis em números, das quais não pode se desviar sem cessar completamente de ser música. Contudo, o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia (*Nachahmung*) ou repetição, encontra-se profundamente oculto (Schopenhauer, 2005, MVR I, 302-3, p. 337).

Ora, o problema da semântica da música está justamente aqui. Como trazer à luz esse “ponto de comparação”? Schopenhauer julgava ter respondido essa pergunta e assim desvendado o enigma da música. Ele teria oferecido “uma explanação sobre a sua essência íntima e sobre o tipo de relação imitativa (*nachbildlichen Verhältnisses*) que tem com o mundo, pressupostas necessariamente por analogia” com as outras artes, mas *também* se deparado com uma dificuldade insuperável, já que “tal 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 ser representação”, isto é, a Vontade, a coisa-em-si,

esse ponto no § 2 de *Fragmentos para a história da filosofia*, embora apenas a propósito da referência a Pitágoras. “Que a metafísica da música, tal como a apresentei em meu trabalho principal (vol. I, § 52 e vol. II, cap. 39), pode ser vista como uma interpretação da filosofia pitagórica dos números, já foi brevemente indicado e será discutido aqui com mais detalhes; ao fazê-lo, no entanto, pressuponho que as passagens citadas estejam presentes para o leitor. – De acordo com a metafísica da música, a *melodia* expressa todos os movimentos da vontade conforme ela se manifesta na autoconsciência humana, ou seja, todos os afetos, sentimentos etc.; a *harmonia*, por outro lado, designa a escala da objetivação da vontade no restante da natureza. A música é, nesse sentido, uma segunda realidade, que é completamente paralela à primeira, mas é, a propósito, de um tipo e natureza completamente diferentes; portanto, é perfeitamente análoga a ela, ainda que não lhe seja em nada semelhante. Ora, a música, *como tal*, existe apenas em nossos nervos auditivos e no cérebro: fora ou *em si mesma* (entendida no sentido lockiano), ela consiste em nada além de relações numéricas; a saber, primeiro, de acordo com sua quantidade, no que diz respeito ao compasso; e depois, de acordo com sua qualidade, no que diz respeito às notas da escala musical; ou, em outras palavras, a música consiste em relações numéricas tanto em seu elemento rítmico como em seu elemento harmônico. Assim, toda a essência do mundo, tanto em seu microcosmo quanto em seu macrocosmo, deve ser expressa por meras relações numéricas e, portanto, até certo ponto, pode ser remetida a tais relações: nesse sentido, Pitágoras estaria certo ao colocar a essência própria das coisas nos números. – Mas o que são os números? – Relações de sucessão cuja possibilidade se baseia no *tempo*” (Schopenhauer, 2024, p. 17-8).

“pretendendo assim ver na música a cópia de um modelo (*als Nachbild eines Vorbildes*) que, ele mesmo, nunca pode ser representado imediatamente” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 303, p. 337, 338). Ora, o critério da verdade ou da autenticidade dessa cópia ou imitação seria sua *correspondência* ao modelo, a qual, no entanto, não pode ser estabelecida. *Così è (se vi pare)?* Eis aqui a *aporia* da semântica da música. Uma vez indicada,

nada resta senão apresentar a mencionada explanação (que me é suficiente) sobre a maravilhosa arte dos tons, ficando a cargo do leitor concordar ou rejeitar, de acordo com o efeito nele provocado em parte pela música, em parte por todo o pensamento comunicado nesse escrito (Schopenhauer, 2005, MVR I, 303, p. 338).

É preciso que o leitor se convença de que a música é uma objetivação ou cópia (*Abbild*) da Vontade tão *imediata* quanto o próprio mundo. Enquanto as demais artes “falam apenas de sombras”, pois são cópias das Ideias, a música “fala da essência”, o que explica sua natureza única e o poder dos seus efeitos (Schopenhauer, 2005, MVR I, 304, p. 339). Ora, quanto mais Schopenhauer afasta a música de qualquer analogia com as demais artes, quanto mais busca compreendê-la nela e por ela mesma, mais ele tende a caracterizar a sua linguagem como uma linguagem expressiva, ou seja, uma linguagem já não mais significadora, pois, nela, a diferença entre o designado e o signo, entre o significado e o significante, se esvai. No entanto, essa tendência é logo enfraquecida pelo apelo à significação, à referência dos sons a outra coisa, da qual eles são apenas “cópia”.

Ora, já que é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Ideias quanto na música, embora de maneira bem diferente em cada uma delas, deve haver entre música e Ideias não uma semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia, cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível (Schopenhauer, 2005, MVR I, 304, p. 339).

A tarefa do filósofo, como vimos, será então “demonstrar essa analogia” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 304, p. 339), revelando assim o segredo da semântica da música. A *aporia*, contudo, permanece, porque aquele “paralelismo” é inverificável, dando azo a correspondências muito pouco convincentes, quando não risíveis, entre a música e o mundo. Todavia, Schopenhauer é coerente. Afinal, quem admite que a música é uma linguagem, também tem de admitir a não-identidade entre os seus signos e o que eles significam. Assim como as palavras se referem às coisas sem se confundir com elas, assim também devem ser os sons em face da pulsão da Vontade.

Premido pela *aporia* da semântica da música, Schopenhauer almeja a benevolência do leitor estabelecendo duas condições: “para que a minha exposição sobre a significação da música

seja aceita com genuína convicção, julgo necessário a frequente audição musical, acompanhada de persistente reflexão, e, ainda, muita confiança no todo dos pensamentos por mim exposto” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 303-4, p. 338). A primeira condição é previsível e, por isso mesmo, compreensível; mas a segunda, embora não surpreenda, é exorbitante e, no final das contas, anti-filosófica. Encantado com a “coesão cósmica” da obra de Schopenhauer e sua “força de pensamento tão abrangente”, Thomas Mann perguntou pela sua pretensão de verdade: “Ela é tão verdadeira assim? Sim, no sentido da sinceridade (*Aufrichtigkeit*) mais elevada e convincente” (Mann, 2015, p. 118). Veracidade e verdade são pretensões de validade que andam juntas, embora sejam inteiramente distintas e irreduzíveis uma à outra. A veracidade honra o filósofo e o escritor enquanto empenham sua palavra manifestando o seu *Lebensgefühl*. Sentimentos não são nem verdadeiros nem falsos, e sim sinceros ou não. Carnap, outro pensador honesto, via nessa confusão de veracidade e verdade o elemento e o destino dos metafísicos.

O metafísico acredita que se move no terreno do verdadeiro e do falso. Na realidade, porém, ele não afirmou nada, e sim apenas expressou algo, como um artista. (...) Talvez a música seja o meio de expressão mais puro para o sentimento da vida, pois está mais fortemente livre de toda referência a objetos (*von allem Gegenständlichen*) (Carnap, 2004, p. 106-7).

Por isso, os metafísicos seriam como músicos sem talento musical. É possível que Carnap tivesse Schopenhauer em mente, até porque em seguida se refere explicitamente a Nietzsche, “aquele metafísico que talvez possuiu o mais forte talento artístico”, como um exemplo consumado de um autor que não sucumbiu à confusão entre filosofia e poesia, operando brilhantemente nos dois registros, pois foi capaz de escrever obras ricas em conteúdo empírico (seja pela “análise histórica de determinados fenômenos artísticos”, como em *O nascimento da tragédia*, seja pela “análise histórico-psicológica da moral”, como em *Para a genealogia da moral*, pois Carnap parece aludir a esses dois títulos) e um poema grandioso como *Assim falou Zarathustra* (Carnap, 2004, p. 107).

Cabe então perguntar pelo que resta de *aceitável* nas reflexões de Schopenhauer sobre a música independentemente – ou, sobretudo, apesar – de sua metafísica da Vontade.

IV

Quando se abandona a tese da música como voz da Vontade, resta a tese da música como voz do *coração*. De uma tese metafísica, transitamos a uma tese antropológica, com um certo

acento psicológico. Pois o coração pulsa no compasso da vontade humana, demasiado humana, inteiramente entregue a si mesma.

A essência do homem consiste em sua vontade se esforçar, ser satisfeita, e novamente se esforçar, incessantemente; sim, sua felicidade e bem-estar é apenas isto: que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação é sofrimento, a ausência de novo desejo é anseio vazio, *languor*, tédio (Schopenhauer, 2005, MVR I, 307, p. 341).

Quando então se transita da metafísica da Vontade às vicissitudes da vontade humana, aquela aporia da semântica da música se dissolve, deixando ver em seu lugar uma certa *ambivalência*. A música é uma linguagem *dos* sentimentos *in abstracto*. A ambivalência reside justamente nesse genitivo: “dos”. Por um lado, a música é uma linguagem *dos* sentimentos na medida em que os sentimentos mesmos falam. Sob esse aspecto, o do genitivo *subjetivo*, os sentimentos como que ascendem à posição da primeira pessoa: a música é a linguagem *deles*, pois é assim – ou também assim – que eles falam. Por outro lado, a música é uma linguagem *dos* sentimentos na medida em que fala *sobre* eles. Sob esse outro aspecto, o do genitivo *objetivo*, os sentimentos estão na posição da terceira pessoa, como aquilo a que a música se refere. Característico da linguagem da música seria então uma espécie de jogo entre a expressão e a significação ou, para ser mais preciso, entre efeitos expressivos e efeitos de significação.

Esses efeitos tão peculiares da música se devem ao fato de que, dos sentimentos, ela retém apenas suas aparências e intensidades, suas formas abstratas e dúcteis. *Por um lado*, seu poder de significação é capaz de se estender de tal maneira, que excede os significados a cada vez concretizados pelo ouvinte mediante as mais diversas associações entre os sons e qualquer realidade à qual se refiram ou possam ser referidos. Assim, não há nada que possa ser inteira ou exclusivamente adequado à pura forma da composição. Sob esse aspecto, ela é semelhante às “ideias da razão” em Kant, às quais nenhuma intuição corresponde plenamente. *Por outro lado*, o puro jogo dos sons pode ser de tal modo expressivo, que nenhum pensamento determinado é capaz de apreendê-lo. Ele não se deixa objetivar, resistindo a assumir a posição da terceira pessoa. Sob esse aspecto, as formas sonoras são semelhantes às “ideias estéticas” em Kant, às quais nenhum conceito pode ser adequado. Como Richard Klein bem observou em sua excelente análise da metafísica da música de Schopenhauer,

as palavras, tanto discursos inteiros quanto elementos linguísticos individuais, muitas vezes parecem pouco claras e falsamente esquemáticas em comparação com a riqueza expressiva radicalmente presente e ao mesmo tempo evasiva de uma obra musical. O que a música diz muitas vezes *não* é demasiado indeterminado ou vago para ser traduzido em

palavras, mas, pelo contrário, demasiado determinado, demasiado preciso, demasiado complexo (Klein, 2019, p. 73).

Os sentimentos não são o conteúdo da música nem tampouco sua finalidade seria comunicá-los. Tal equívoco foi desfeito por Hanslick em sua crítica à “estética do sentimento”. Mesmo com sua inaceitável *metafísica* da música, Schopenhauer não recaiu inteiramente nesse equívoco. Enquanto insiste, com razão, em que a música não é capaz de expressar sentimentos *determinados* e sim apenas suas mais diversas *intensidades*, Hanslick “basicamente não diz nada diferente do que disse Schopenhauer, e talvez tenha sido Schopenhauer quem o levou a se envolver em uma polêmica inútil nesse ponto” (Wellmer, 2009, p. 68). Como observou Fubini, Schopenhauer formulou uma concepção da música que se destaca não apenas por ter ido diretamente ao encontro de uma das convicções estéticas mais caras ao romantismo, que conferira à música um *status* superior, como também porque tal concepção

aparece claramente orientada para uma estética formalista: o princípio da autonomia da linguagem musical – que Hanslick desenvolverá, num sentido antirromântico, algumas décadas mais tarde – se encontra contido, implicitamente, na afirmação de que a música não guarda relação direta com os sentimentos, assim como na de que não pode nem deve suscitar sentimentos determinados no ouvinte (Fubini, 2010, p. 291).

Günter Zöller argumenta no mesmo sentido (Zöller, 2003, p. 109-10 e 2010, p. 77-8). – Parece ter escapado a Hanslick justamente o que Richard Klein apontou como a “novidade em Schopenhauer”, que consiste em ele ter mostrado que a música expressa os sentimentos *in abstracto*.

Por um lado, ele entende esse distanciamento dos sentimentos das situações da vida como uma característica da música e não como um problema ou déficit. Enquanto Hanslick se confunde porque pensa os sentimentos de forma prática e os opõe à autonomia da obra, Schopenhauer vai ao cerne do problema, pois inverte a relação entre sentimento e objeto. O que um descarta como característica secundária da música, o outro considera a essência principal: o fundo indefinido e energético de sentimentos. Não é a possibilidade de uma base no mundo da vida que torna as emoções musicais especiais, mas sua separação da prática social em favor da presença atmosférica. “Mundo espiritual, sem matéria” (W II: 524) é uma metáfora romântica e adequada para isso.

Por outro lado, essa metáfora não deve ser confundida com o que Hegel chama de “o interior totalmente desprovido de objeto”, “a subjetividade abstrata como tal”, “o eu sem nenhum outro conteúdo” (HS 15: 135). Ela se refere, antes, a um além da interioridade, ao êxtase, à “perda do eu” (Klein, 2019, p. 66-7).

Essa “perda do eu” também pode ser entendida no sentido em que Scruton se refere a um “eu” que não é mais o de ninguém, como veremos adiante. No entanto, creio que o que

subjaz a tais experiências é antes uma espécie de *sensus communis* criado pela música, uma intersubjetividade na qual o eu “se perde” – mas também se reencontra – como membro de uma audiência ideal.

Como Klein notou, a universalidade *sui generis* da linguagem musical para Schopenhauer se deve ao nexos entre “a indeterminação da música *versus* a determinação da linguagem e a indeterminação da linguagem *versus* a determinação da música” (Klein, 2019, p. 73) – ou, como sugeri, ao modo pelo qual a linguagem musical se aproxima das “ideias da razão” e das “ideias estéticas”, jogando com elas. Enquanto figura os sentimentos *in abstracto*, restituindo a “indeterminação semântica do fundo emocional do mundo”, a música também revela o quanto esse fundo é nuançado, destacando-se assim como

a arte que, com a máxima determinação, dá forma ao indeterminado do ser-no-mundo. Ela não se realiza em uma mimese de ações concretas, mas na explicação atmosférica dos fundamentos tão profundos quanto instáveis da existência, nos quais a linguagem humana desliza (Klein, 2019, p. 72).

Schopenhauer trouxe à luz esse jogo de determinação e indeterminação, colocando em evidência através dele a universalidade *sui generis* da música e o seu poder em face da dor e do sofrimento. A música nos permitirá experimentar o tempo de um modo que nos é vedado pelo cotidiano, de cujas pressões estaríamos momentaneamente livres.

Se algo ameniza nosso sofrimento, parece dizer Schopenhauer, é o jogo entre imediatidade e arrebatamento na experiência musical do tempo. A música é, por assim dizer, a verdadeira terapia, o terapêutico pertence a ela mesma, não é uma função externa a ela. Ela não perde nem um pouco de sua autonomia e, ainda assim, se mostra como um *medium* cosmopolita e expressivo do mundo. Se essa abertura não existisse, essa universalidade seria uma quimera (*Hirngespinnst*) formalista. Mas, assim, ela emerge da música e, no entanto, é algo diferente dela (Klein, 2019, p. 74).

Esse argumento é tanto mais aceitável quanto mais nos afastamos de uma metafísica da Vontade. De acordo com essa metafísica, o efeito peculiar da música também se deve ao fato de que, da Vontade, a música retém apenas a aparência de sua realidade, pois é capaz de “reproduzir todas as agitações do nosso ser mais íntimo, porém sem a realidade e distante dos seus tormentos” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 312, p. 346). Não fosse assim, ela simplesmente duplicaria a dinâmica da Vontade; e como então poderia apaziguar o sofrimento humano? A música expressa a Vontade na medida mesma em que também sabe conter a sua força naquelas formas abstratas, porém intuitivas, do sentimento puro. O que confere à música “o supremo valor como panacéia de todos os nossos sofrimentos”

(Schopenhauer, 2005, MVR I, 309, p. 344) é a universalidade de sua linguagem, na qual o gênio se comunica. Tal panacéia é, porém, um passageiro “quietivo da Vontade” em face da dolorosa essência da vida, à qual apenas o *santo* é capaz de resignar-se. Por isso, Schopenhauer evoca “O êxtase de Santa Cecília”, de Rafael Sanzio, justo ao final do § 52 de *O mundo como vontade e representação*. O quadro simboliza a força do artista que se eleva do jogo da arte à dolorosa seriedade da vida, deixando que seus instrumentos caiam e se quebrem de encontro ao chão, atraído pela sublime cantata dos anjos a descer dos céus (Schopenhauer, 2005, MVR I, 316, p. 350).³

Os efeitos terapêuticos da música prescindem de qualquer legitimação metafísica, pois resultam antes da força da autonomia de sua linguagem. Assim, enquanto nos afastamos da metafísica da Vontade, nos confrontamos com a inaturalidade de Schopenhauer. Como Klein observou,

na filosofia da música, Schopenhauer reúne dois aspectos que, na discussão estética atual, são considerados, com ou sem razão, incompatíveis: a autonomia da música e sua relação metafísica com o mundo. O fato de a música expressar a “essência de todas as coisas” (W I: 347) e, ainda assim, seguir rigorosamente suas próprias leis, não é uma contradição para Schopenhauer (Klein, 2019, p. 57).

Creio que não há contradição alguma aqui e sim apenas a tentativa, já dificilmente convincente, de unir uma crença verdadeira a uma falsa. No entanto, como Klein argumenta, tal polaridade se alterna nas interpretações do “projeto” de Schopenhauer:

Schopenhauer é lido ou à maneira de uma estética da imitação (*nachahmungsästhetisch*), de modo que a música expressa um horizonte metafísico de sentimentos que está além dela mesma, ou então a reivindicação de liberdade da música instrumental é de tal modo exacerbada à maneira de uma estética da autonomia (*autonomieästhetisch*), que a “essência do mundo” (W I: 339), que deve tomar forma na música, se reduz a uma mera superestrutura de dinâmica sonora autorreferencial, que não permite mais distinguir Schopenhauer de Hanslick. Para fazer

³ Schopenhauer nunca se sentiu inclinado e muito menos moralmente obrigado a seguir suas próprias conclusões acerca da negação da Vontade. Não sendo *artista* nem nada tendo de *santo*, refugiou-se no conforto burguês de sua condição de *Rentier* erudito. Como observou Ernst Bloch (1980, p. 19), “existem duas saídas para Schopenhauer: uma é paliativa e a outra é tranquilizante. Uma é aspirina e a outra é uma droga absoluta muito sólida, por assim dizer; uma é a arte, que acalma temporariamente, e a outra é a ascese como negação da vontade de viver, como negação da vontade. Essa saída existe; e Schopenhauer, o escritor, o contemplador, estabeleceu-se como um rentista da contemplação à margem de todo esse horror e, como amante da arte, não tanto como trapista ou asceta budista, encontrou uma saída deste mundo com a frase: ‘Ser é terrível, mas ver é uma bênção’. Ver isso, ver Tântalo, ver também Sísifo, ouvir também o mito, se nada me diz respeito, é belo, uma obra de arte!” – Bloch certamente referia-se a uma passagem dos *Aforismos para a sabedoria de vida* – “(...) todas as coisas são maravilhosas de se *ver*, mas terríveis de se *ser*” (Schopenhauer, 1988b, p. 469) – na qual, por sua vez, Schopenhauer se refere ao cap. 30 do segundo volume de *O mundo como vontade e representação*, no qual lemos: “Tudo é belo apenas enquanto não nos diz respeito” (Schopenhauer, 2015, MVR II, 426, p. 448).

justiça a essa filosofia da música, é preciso levar a sério sua tensão interna e tensionar seus pólos, independentemente de o projeto como tal ser viável ou não (Klein, 2019, p. 57).

Ora, essa tensão é justamente a que se verifica entre significação e expressão na metafísica da linguagem musical. De certo modo, Klein chama a atenção para isso referindo-se à tese sobre a música como “objetivação imediata e figuração (*Abbild*) da vontade como um todo”, enquanto as demais artes seriam apenas figurações das Ideias:

Digamos assim: a música é um mundo *sui generis*. A poesia, a pintura e a arquitetura *significam* um mundo ao qual elas se *referem*. A música realiza uma construção da realidade por direito próprio, enquanto as outras artes, mesmo quando desenvolvem suas próprias formas e materiais, permanecem relacionadas a uma realidade na qual elas mesmas se encontram (Klein, 2019, p. 58).

Naquele mundo *sui generis*, a diferença entre ser e parecer se esvai; mas as dificuldades nas quais Schopenhauer se enreda não são poucas nem se deixam resolver internamente, pois não há uma solução (metafísica) convincente para o problema da semântica da música.

Schopenhauer herda a tradição da estética musical da imitação precisamente no ponto em que ela se transforma na ideia da autonomia da obra. A música se torna a imagem do que não tem imagem, a apresentação do que não pode ser apresentado. Esse paradoxo lógico, porém, não responde à questão de como a autonomia da música e a sua proximidade imediata da vontade se relacionam (ou podem se relacionar) concretamente. Seja lá o que se entenda por proximidade imediata da vontade, ela implica negatividade estrutural (Klein, 2019, p. 59).

Não preciso me haver aqui com a penetrante análise de Klein desse problema da negatividade na metafísica da música de Schopenhauer. A questão nua e crua é a seguinte: “se *todas* as correspondências individuais entre música e vontade são ‘indiretas’ e caem no reino dos fenômenos, qual é o *sentido descritível e analisável* da ideia fundamental de que a música, por seus próprios meios, ‘expressa a própria vontade’?” (Klein, 2019, p. 60).

Schopenhauer admite que o leitor poderá recusar sua metafísica da música. Ocorre que nem mesmo essa recusa é trivial. Ao apresentar algumas ideias de Schelling sobre a música e o tempo, Roger Scruton fez o seguinte comentário: “O mínimo que se pode dizer é que é difícil discordar de Schelling, pois é igualmente difícil saber o que seria concordar com ele” (Scruton, 2018, p. 111). Não poderia dizer outra coisa acerca de Schopenhauer; mas também não poderia deixar de mencionar a interessante contribuição de Scruton para o nosso problema.

V

Uma peça musical não é um simples objeto. Ela fala e, enquanto fala, se dirige a nós na posição de um outro sujeito, em cuja subjetividade nos reconhecemos ao mesmo tempo em que também reconhecemos não ser ela a nossa. Scruton observa que “por meio da música, podemos, de alguma forma singular, *adentrar* uma subjetividade que não é nossa, e de fato, não é de ninguém. Essa é a sugestão que encontramos em Schopenhauer” (Scruton, 2018, p. 112), mas

a teoria corre o risco de se contradizer. Schopenhauer nega que a música represente a vontade; mas também afirma que a música “apresenta”, “exibe” (“*darstellend*”), e até oferece uma “cópia” (“*Abbild*”) da vontade, e o significado desses termos nunca é explicado. Ademais, se de fato a vontade é a coisa-em-si por trás das aparências, então nada mais se pode dizer sobre ela. Todas as afirmações significativas dizem respeito a representações e Ideias (...). A música pertence ao mundo da aparência e, de fato, nada mais é do que uma aparência, que existe apenas para aqueles que têm ouvidos para ouvi-la. Portanto, é estritamente sem sentido falar de uma analogia entre o movimento que ouvimos na música e o esforço da própria vontade (Scruton, 2018, p. 114).

Scruton ainda tentou resgatar o núcleo de verdade da teoria de Schopenhauer, ou seja, o que resta dela quando expurgada de toda a metafísica da Vontade. Segundo Schopenhauer, nossa consciência da vontade não é conceitual; e o que uma peça musical nos apresenta em sua linguagem sem conceitos é justamente a vontade. Como na metáfora matemática de Wittgenstein (2022, 293, p. 196), Scruton elimina aqui o “fator comum” às duas teses, ou seja, justamente a vontade, uma vez que

a referência à vontade é um acréscimo injustificado a outra teoria, mais inteligível, que nos diz que, no autoconhecimento, estamos familiarizados com *a mesma coisa* que ouvimos na música. Em outras palavras: a música apresenta a consciência subjetiva de forma objetiva. Ao respondermos à música expressiva, adquirimos uma perspectiva em “primeira pessoa” sobre um estado de espírito que não é nosso – que, aliás, existe sem dono e objetificado, no reino imaginário do movimento musical (Scruton, 2018, p. 114).

Vejo aqui outras consequências, pois a música não apenas objetiva conteúdos que nos são familiares, tornando-os, por isso mesmo, intersubjetivamente compartilháveis. Ela de certo modo também *cria* conteúdos, assim como criamos elementos que não existem na natureza; e os combina de tal modo que, em seus melhores momentos, é como se dissesse: “Deixa toda esperança! Pois *isto* tu só sentirás *aqui*, jamais na vida!”

A crítica pela qual Scruton resgata o núcleo da filosofia da música de Schopenhauer para além de sua metafísica da Vontade é sem dúvida aceitável. A ênfase na perspectiva da primeira pessoa é fundamental e, de certo modo, um legado incontornável de Schopenhauer para a compreensão da música; pois a vontade, como lembra Scruton, “pode ser conhecida diretamente, porém, apenas na primeira pessoa, e somente porque a perspectiva da primeira pessoa oferece uma oportunidade para a consciência não conceitual: para um conhecimento ‘imediatamente’ da coisa em si” (Scruton, 1997, p. 365). No entanto, isso só nos leva de volta ao abismo da *metafísica* da música – ou ao seu “paradoxo”, como prefere Scruton: “o paradoxo de que a música significa ou se refere a algo além de si mesma, mas que não há acesso a esse ‘outro’ algo por meio de conceitos e, portanto, não há resposta para a questão do que a música significa” (Scruton, 1997, p. 160). Scruton faz o seguinte comentário sobre esse paradoxo:

Aqui está uma explicação metafísica sublime do fato de que o termo “expressão”, aplicado à música, tende tanto para uma gramática transitiva quanto intransitiva. Não é uma explicação que eu endosso. Mas é uma explicação que deve ser levada muito mais a sério, acredito, do que é habitual (Scruton, 1997, p. 160).

Também acredito que isso deva ser levado a sério e que o problema gramatical relativo ao termo “expressão” consiste na já mencionada confusão entre significação e expressão. O jogo da linguagem musical é um jogo de significação e expressão. O momento significativo na linguagem musical se faz sentir com uma certa evidência quando a música mimetiza o que no mundo *é* sonoro – do canto de um pássaro à explosão de uma bomba. Tal momento também se estende ao que no mundo *não é* sonoro, porém indiretamente mimetizável. Nesse caso, a significação é sugerida antes de tudo pela escolha de um *título* capaz de dar uma certa *direção* ao jogo livre da imaginação, levando o ouvinte a fazer certas associações entre os sons e certos fenômenos. *As estações* e *a Criação*, de Haydn, ou *a Pastoral*, de Beethoven, para citar os exemplos mencionados por Schopenhauer, em contraste com Mozart e Rossini (Schopenhauer, 1988a, MBE, p. 378), *não* são casos de degeneração da linguagem musical em “pintura das coisas”, quando ela já “não expressa a essência íntima, a Vontade mesma, mas apenas imita de maneira inadequada o seu fenômeno” (Schopenhauer, 2005, MVR I, 311, p. 346), como julgava Schopenhauer, e sim música autêntica e legítima, capaz de falar para além e independentemente de tais associações, sugeridas pelos seus títulos. O momento significativo encontra aqui a resistência do momento expressivo, cuja força é tanto maior quanto mais o jogo das formas sonoras em movimento persiste em sua imanência, que é também a da pura forma dos sentimentos. Pois tudo se passa como se a música desviasse os

seus olhos daquilo “sobre o que” ela fala e seguisse falando com os olhos cravados no ouvinte.

Conceitualmente, nada pode ser dito sobre a Vontade, “nem mesmo o que Schopenhauer diz em sua teoria da música”, como bem observa Scruton. “Supor qualquer relação entre essa vontade e os fenômenos concretos da emoção humana é inerentemente absurdo” (Scruton, 1997, p. 365). O vocabulário kantiano torna-se assim num manancial de metáforas.

No entanto, a metáfora de Schopenhauer permite-lhe transmitir dois fatos importantes sobre a música. Primeiro, mostra que a perspectiva em primeira pessoa é central para a experiência da música: nossa compreensão da música é expressamente comparada ao nosso conhecimento da vida interior, quando a conhecemos não por descrição, mas por familiaridade (Scruton, 1997, p. 365).

Justamente *por isso*, como creio poder acrescentar, a música é capaz de criar um ambiente tão favorável à interpretação dos nossos desejos e carecimentos, seja fazendo emergir intuições latentes, seja suscitando *insights* pelos quais reunimos, como que numa figura plena de sentido, elementos então dispersos das nossas experiências e reflexões.

Em segundo lugar, a teoria, despojada de suas suposições metafísicas, nos diz que, quando ouvimos movimento na música, é um movimento que é autopropelido, motivado, intencional, à maneira da intenção humana. Ouvimos o movimento musical como ação, e não apenas como movimento (Scruton, 1997, p. 365).

Não fosse por isso, a música não *falaria* conosco, pois nada teria a nos *dizer*. Para o sujeito capaz de ouvi-la, ela não se afigura como um simples objeto, e sim à maneira de um outro sujeito. Como um falante ao levantar a voz, a música ergue consigo uma pretensão de validade específica, uma pretensão de validade *estética*, articulada num *medium* próprio. À dialética dos momentos significativos e expressivos de sua linguagem, pela qual se comunica conosco, respondemos com o nosso silêncio. Sua pretensão de validade estética, posta à prova a cada performance, é resgatada a cada vez que a aplaudimos.

VI

A metafísica da música é o clímax da metafísica do belo, da qual Schopenhauer distinguiu a estética, como lemos já na abertura de suas preleções berlinenses.

O que exporei aqui não é *estética*, mas metafísica do belo; por conseguinte, peço que não se espere regras de técnica das artes isoladas. (...) A estética ensina o caminho pelo qual o efeito do belo é atingido, dá regras às artes, segundo as quais elas devem criar o belo. A metafísica do belo, entretanto,

investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona (Schopenhauer, 2003, MB, p. 24).

É evidente que o que Schopenhauer chama aqui de *estética* mal corresponde ao que se entendia por isso em sua época. No entanto, o que nos interessa agora são os efeitos dessa distinção entre estética e metafísica do belo no caso da música. Antes de tudo, ela desonera Schopenhauer do trato com os problemas concretos da composição (materiais, técnicas, formas etc.), da análise de peças e da história mesma da linguagem musical, cuja evolução é ignorada. Assim, a música homofônica é de tal modo absolutizada, que não resta espaço algum para uma consideração sobre os modos antigos, os modos eclesiásticos, sua dissolução nos modos maior e menor, o advento da grande arte da polifonia, coisas que certamente causariam problemas (ou talvez não...) às “analogias” e “paralelos” traçados por Schopenhauer entre a música e o mundo e a vontade. Essa absolutização torna sua metafísica da música ainda mais abstrata, na medida em que *elementos* como a consonância e a dissonância, os modos maior e menor, os andamentos e a divisão, a harmonia e a melodia etc. tornam-se como que em si mesmos “significativos”, dispensando o filósofo da necessidade de compreendê-los em suas origens e transformações, bem como de apresentar e analisar exemplos. Além disso, seu interesse pelo Oriente não se estendeu à música oriental, às suas escalas, instrumentos e usos. Indiferente a tudo isso, Schopenhauer persistiu em sua enfática defesa da autonomia e da autossuficiência do que ele reconhecia como música, de sua superioridade e independência em relação ao texto no canto, do primado da melodia face à harmonia e do poder de expressão e significação da música, em nome do qual condena a música imitativa ou descritiva como um mal-entendido inteiramente lesivo à autonomia da linguagem musical. Schopenhauer se alinhava entre aqueles que desde o Iluminismo negaram à música o *status* de uma arte imitativa ou descritiva, capaz de “pintar” com os sons (Barbosa, 2021).

Fosse um pouco mais radical em suas reflexões, levando ao extremo sua crença na singularidade e na superioridade metafísica da música, já não mais teria de tomá-la como uma *arte*, pois a música seria outra coisa, ou seja, simplesmente ela mesma, e não parte de um gênero maior. Ela então se destacaria das artes assim como a filosofia se destaca das ciências. Uma e outra, a música e a filosofia, formando um todo único na irredutibilidade mesma de uma à outra, seriam assim a verdadeira *Weltweisheit*.

Além disso, já não mais caberia entender a música como uma *linguagem*, pela qual teria uma relação mimética de *significação* com o seu objeto. Por mais que se assemelhe à linguagem,

especialmente sob o aspecto sintático e até mesmo sob o semântico, a música – vale dizer: a música autêntica – seria pura expressão; pois a música é tanto mais autêntica quanto mais *é* o que ela expressa e mais *expressa* o que ela é. Assim como a angústia estampada num rosto nada “significa”, sendo antes pura expressão de um estado afetivo, a música é antes expressão que significação. As formas sonoras em movimento, seu jogo no tempo, conferem a uma peça musical um certo semblante, uma certa fisionomia, cujas variações e transformações se deixam perceber como o seu *caráter*. Tais coisas nos remetem diretamente aos problemas de notação, da interpretação e execução das partituras – enfim, ao *fazer* música pura e simplesmente, em todos os sentidos. Para isso, porém, Schopenhauer teria de ter renunciado à sua distinção entre estética e metafísica do belo, ou pelo menos cruzado pontualmente essa fronteira um tanto arbitrária entre uma e outra, como, aliás, fizera ao tratar da arte poética.

Embora a “letra” do texto de Schopenhauer seja ambígua, ora oscilando entre a significação e a expressão, ora tomando uma pela outra, seu “espírito” pende à expressão. Günter Zöllner restituiu com clareza essa posição de Schopenhauer.

Naturalmente, Schopenhauer tem em conta que a música não é capaz de simplesmente ou propriamente reproduzir (*abbilden*) algo tão não objetivo (*Ungegenständliches*) e indisponível como a vontade mesma e como tal. Por isso, Schopenhauer modifica a descrição genérica da arte como imitação, alegando que, no caso especial da música e de sua relação apresentativa (*darstellerischen*) com a vontade, não se trata de uma imitação intencional, e sim de uma relação de manifestação – a manifestação da vontade na música e como música (Zöllner, 2014, p. 131).

Dá as *analogias* ou os *paralelos* “entre a pequena relação de manifestação musical da vontade na música e como música e a grande relação de manifestação cósmica da vontade no mundo e como mundo” (Zöllner, 2014, p. 131). Mas isso também nos leva de volta à *aporia* da semântica da música. Zöllner menciona a “dupla referência da música como arte”, isto é, sua referência à Vontade, por um lado, e ao mundo, por outro.

A música tem seu “objeto” ou seu tema (*Gegenstand*) na vontade, que se manifesta nela, de modo que ela pode ser considerada sua “imagem” (*Abbild*) imediata (cf. W I/1, 331 e W I/1, 330). Mas, além dessa referência direta à vontade, ela tem uma referência indireta, mediatizada, ao mundo, na medida em que a música, assim como o mundo, é um fenômeno (*Erscheinung*) ou manifestação da vontade (Zöllner, 2014, p. 132).

Por isso, a Vontade é aquele “ponto de comparação” entre a música e o mundo – um ponto, aliás, de tal modo oculto, que só resta a Schopenhauer contar com a benevolência do seu leitor ao traçar seus paralelos e analogias, supostamente desvendando o enigma da significação da música. Zöllner também encontra aqui algo “exorbitante”, que não é outra

coisa senão o próprio *status* metafísico da música. Como disse, Schopenhauer trata a música de tal modo que talvez fosse mais consequente já não mais tomá-la como uma arte. Mais próximo à “letra”, Zöllner argumenta o seguinte:

Se, para Schopenhauer, toda arte já representa a “atividade metafísica propriamente dita” do homem, então a música, como arte excepcional, é ao mesmo tempo a arte *par excellence* ou a arte metafísica propriamente dita. Pois, diferentemente das demais artes, ela não está imitativamente subordinada ao mundo no meio mimético das Ideias, e sim equiparada a ele como fenômeno igualmente original da vontade, como mundo da música e música do mundo (*als Musik-Welt und Welt-Musik*), como se poderia chamá-la à luz da concepção e da apresentação de Schopenhauer (Zöllner, 2014, p. 132).

Que seja; mas o que se espelha na tensão mal resolvida entre significação e expressão, mimese e epifania da Vontade na metafísica da música de Schopenhauer é a tensão da própria música como representação e como Vontade; uma tensão inevitável e insustentável, à qual a metafísica sucumbe, sendo, porém, capaz de arrastar consigo a música.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ricardo. Linguagem e expressão na música. *Viso*, v. 15, n° 29, 2021, p. 375-412.
- BLOCH, Ernst. *Attraktion und Nachwirkung Schopenhauers. Vorlesungen in Tübingen, Wintersemester 1965*. In: BLOCH, Ernst. *Abschied von der Utopie? Vorträge*. Hrsg. v. Hanna Gekle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 11-39.
- CARNAP, Rudolf. *Die Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*. In: CARNAP, Rudolf. *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*. Hamburgo: Felix Meiner, 2004, p. 81-109.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo P. de Aranda. Madrid: Alianza, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Antonio Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KLEIN, Richard. *Musikphilosophie zur Einführung*. 2ª ed. Hamburgo: Junius, 2019.
- MANN, Thomas. Schopenhauer. In: MANN, Thomas. *Pensadores modernos. Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Trad. Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 83-146.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer und die wilden Jahren der Philosophie. Eine Biographie*. Munique: Carl Hanser, 1988.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação. 1º tomo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação. 2º tomo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik*. In: *Parerga und Paralipomena II*. Zurique: Haffmans, 1988a.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aphorismen zur Lebensweisheit*. In: *Parerga und Paralipomena I*. Zurique: Haffmans, 1988b.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Fragments para a história da filosofia*. Trad. Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2024.

SCRUTON, Roger. *Music as an Art*. Londres: Bloomsbury, 2018.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

WELLMER, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. Munique, Hanser, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Giovane Rodrigues e Tiago Tranjan. São Paulo: Fósforo, 2022.

ZÖLLER, Günter. Schopenhauer. In: SORGNER, Stefan L. e FÜRBEETH, Oliver (ed.). *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2003, p. 99-114.

ZÖLLER, Günter. A música como vontade e representação. *Cadernos de filosofia alemã*. São Paulo, 16, p. 55-80, jul.-dez., 2010.

ZÖLLER, Günter. Ästhetische Welt- und Willenserkenntnis. Schopenhauers Kunst- und Musikphilosophie im dritten Buch der Welt als Wille und Vorstellung (W I, §§ 43–52). In: KOBLER, Matthias e HALLICH, Oliver (ed.). *Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Klassiker Auslegen*. Berlin: de Gruyter, 2014, p. 119-136.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Prociência/Uerj e do CNPq.

Ricardo Barbosa

Professor Titular do Departamento de Filosofia da Uerj e bolsista em Produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutor em Filosofia pela PUC/RJ (1992), com estágio na Universidade de Konstanz como bolsista da CAPES/DAAD (1989-91).

Os textos deste artigo foram revisados por terceiros e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação