

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Câmpus de Marília

Ricardo Farias Martins Lopes

**A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA COMO IDEAL
DO NIRVANA BÚDICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual Paulista (Unesp - Campus Marília), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Márcio Benchimol Barros

Marília- SP- Brasil

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Câmpus de Marília

Ricardo Farias Martins Lopes

**A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA COMO IDEAL
DO NIRVANA BÚDICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual Paulista (Unesp - Campus Marília), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Márcio Benchimol Barros

Marília- SP- Brasil

2012

L864c Lopes, Ricardo Farias Martins.
A contemplação estética como ideal do nirvana búdico /
Ricardo Farias Martins Lopes. – Marília, 2012.
183 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2012.
Bibliografia: f. 74-76
Orientador: Márcio Benchimol Barros.

1. Filosofia alemã. 2. Pessimismo. 3. Vontade. 4. Ética
budista. 5. Budismo. 6. Opera. I. Autor. II. Título.

CDD 294.3

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
Câmpus de Marília

Ricardo Farias Martins Lopes

**A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA COMO IDEAL
DO NIRVANA BÚDICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual Paulista (Unesp - Campus Marília), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Márcio Benchimol Barros

Comissão Examinadora

Marcio Benchimol Barros

Flamarion Caldeira Ramos

Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola

Marília/S, 24 de setembro de 2012

Ao meu amado pai, que pagou seu tributo de sofrimento à vida, dedico este trabalho.

“O que é noite para todos os sêres, é o momento de despertar para a alma disciplinada; e o que é o momento de despertar para todos os sêres, é a noite para o sábio que vê.”

Bhagavad- Gita

Agradecimentos

Uma vez me disseram que o trabalho intelectual é uma atividade essencialmente solitária...de fato, ao longo destes anos que marcaram minha atual existência física neste mundo, a solidão foi, é e continuará sendo, sempre, a doce Musa que me acompanha e estimula, com seu meigo sorriso triste, em minha trajetória de evolução intelectual. Não obstante, às vezes, mesmo na vida dos mais solitários seres, Deus - em sua infinita e misericordiosa bondade -, coloca algumas pessoas para cruzarem o nosso caminho e que, ou melhor nos guiam e nos mostram certos aspectos mais belos e valiosos, que haviam nos passado despercebido à nossa vista e que ainda não conhecíamos ao longo do caminho, ou retificam o rumo de nossos passos à outras direções, mais concordes com os desígnios e a vontade de Deus para nossas vidas. Embora tenha desenvolvido esse trabalho essencialmente sozinho e tendo tido sempre que contar fundamentalmente comigo mesmo em tudo o que se refere à minha própria vida, devo aqui expressar meus agradecimentos a algumas pessoas, sem as quais esse momento certamente não teria acontecido: ao professor **Marco Aurélio Werle**, o ter me iniciado nos meandros e nos formalismos metódico-conceituais da pesquisa científica e ao prof. **Márcio Benchimol Barros**, meu orientador, sem o qual a concretização factual desta etapa de minha trajetória intelectual não teria sido possível. Humilde e sinceramente, agradeço a todos estes que aqui estão citados.

Resumo

Essa dissertação pretende realizar um estudo que estabelece as possíveis relações existentes entre a Metafísica do Belo e a ética, presentes na obra capital do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788- 1860). Para este propósito são abordados, de um lado, o livro terceiro de *O mundo como vontade e representação* (1819), no qual Schopenhauer estabelece a sua famosa teoria da arte; e de outro, o livro quarto, onde o filósofo disserta sobre o problema da afirmação e negação do querer-viver pela Vontade, chegada à consciência de si. Ao relacionar-se estes dois livros, pretende-se enfatizar o modo como o indivíduo, através do ato da contemplação estética alcança, ainda que temporariamente, o estado de completa renúncia ao querer-viver, representado pelo que a filosofia oriental denomina de Nirvana. Dentro deste contexto, passamos a investigação dos desdobramentos deste fenômeno estético-ascético como forma de manifestação artística no século XIX, no caso, o drama musical wagneriano, bem como as raízes ascéticas e niilistas presentes na ética de Schopenhauer, por meio da influência do Budismo indiano antigo, responsáveis ambas pela presença de uma visão oriental da existência, fundamentalmente pessimista, presente e atuante na obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883).

Palavras-chave

Filosofia alemã - pessimismo - Vontade - ética - orientalismo - Budismo - ópera - drama-musical.

Abstract

This dissertation intend to fulfil one study that establish the ones possibles relations existents between the Metaphysics of beauty and the ethics, that are contained in the principal Schopenhauers work, *The World as Will and Representation* (1819). For this purpose are boarding, on the one hand, the third book of *The World as Will and Representation*, where Schopenhauer establish the famous theory of the art; on the other hand, the fourth book, where the philosophy to discourse on about the problem of the affirmation and negation of the Will to live. At to make connections these two books, to intend detach to way that the person, through the act of the aesthetics contemplation, to reach, yet that temporary, the condition that complete renunciation of the Will to live, to represent that the oriental philosophys to call Nirvana. Inside of the context, to go over investigate this consequences that phenomenon aesthetic-ascetic like form of the artistic manifestation in the nineteen century, in the event of the Wagners musical-drama, as well this roots ascetics and nihilists presents in the Schopenhauers ethics, through of the influence the older indien Buddhim, responsible boths of the presence the pessimistic oriental vision of the existence and that are contained in the work of the german composer Richard Wagner (1813-1883)

Key-words

German philosophy - pessimism - Will - ethic - orientalism - Buddhism - opera - musical-drama.

Abreviações utilizadas

- SW - Schopenhauers Sämtliche Werke, 7 Bände, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, Edição de Arthur Hübscher, 1972;
- HN - Der Handschriftliche Nachlass, 5 Bände, München, Deutscher Taschenbuch, Edição de Arthur Hübscher, 1985;
- M1 - O mundo como vontade e como representação, tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barbosa, Editora Unesp, 2005;
- AR - A Arte e a Revolução. Tradução de José M. Justo, Lisboa, Editorial Antígona, 1990;
- GC - A Gaia Ciência. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Guimarães, 2000;
- CW - O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1999;
- W - Wagner: um compêndio. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1995;
- PH - O pensamento hindu. Tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Editora Agir, 1996;
- VW - Vida de Wagner. Tradução de Maria Ricardina Mendes de Almeida, São Paulo, Editora Cultura Brasileira, s. d.;
- PB - O pensamento vivo de Buda. Tradução de Ary Vasconcelos, São Paulo, Martins Fontes Editora, s. d.;

- DM - Dores do mundo. Tradução de José Souza de Oliveira, São Paulo, Brasil Editora S. A., 1960, 4. Ed.
- PP - Parerga und Paralipomena: kleine philosophie schriften (erster und zweiter band), Zürich, Haffmans Verlag, 1988.
- M2 - O mundo como vontade e representação (III parte); Crítica da filosofia kantiana, Parerga e Paralipomena (capítulos V, VIII, XII, XIV), In: Coleção Os pensadores, trad. de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, São Paulo, Nova Cultural, 1997;
- VA - A vontade de amar. Tradução de Aurélio de Oliveira, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.;
- CS - A cidade e as Serras, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Ltda, 1960;
- VS - Vida de Schopenhauer, Belo Horizonte, Editora Itatiaia limitada, 1980;
- O - Otelo. Tradução de Beatriz Viégas Faria, Porto Alegre, L&PM Pocket, 1999;
- NWP - Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994;

Sumário

Introdução	12
Capítulo primeiro	15
As raízes védico-brahmânicas do pensamento de Schopenhauer	15
1. O orientalismo de Majer e a gênese da visão oriental de Schopenhauer.....	15
2. Algumas considerações históricas e doutrinárias sobre o Brahmanismo e o Budismo	21
3. Relações viscerais entre o Brahmanismo e a Metafísica da Vontade.....	38
4. Impulso volitivo por vida e as concepções de Vontade nos sistemas filosóficos védicos.....	44
5. O pensamento de Schopenhauer e o Budismo antigo.....	53
6. Karma e princípio de individuação	58
7. Fenomenologia budista da afirmação e da negação da vontade de viver	62
8. Consciência da dor universal e negação do querer-viver	66
9. O “arhat” schopenhaueriano e a negação imanente da Vontade.....	69
10. Redenção da Vontade e ética da salvação em Buda e Schopenhauer	85
Capítulo segundo	89
O fenômeno do Nirvana estético: a arte como instrumento de negação da Vontade	89
1. A contemplação estética como forma de superação da Vontade	89
2. A fruição artística como sucedâneo ocidental do Nirvana búdico	101
3. Genialidade e ascetismo.....	108
Capítulo terceiro	114
A influência da estética de Schopenhauer no drama musical wagneriano ..	114
1. Wagner como leitor de Schopenhauer.....	114
2. Wagner e o contexto histórico-político alemão na primeira metade do século XIX	118
3. Influências filosóficas do gênio artístico de Wagner	122

4. Feuerbach, Wagner e a filosofia do pessimismo.....	126
5. A teoria da tragédia de Schopenhauer e a revolução dramático-musical de Wagner	135
6. Um pensamento filosófico em linguagem musical	140
7. O papel da música nas concepções de drama em Wagner e Schopenhauer	147
8. A concepção budista da existência na arte total de Wagner.....	154
9. A arte como via de acesso ao Nada - O Nirvana estético e o drama musical wagneriano	165
Considerações finais	179
Bibliografia fundamental	180

Introdução

No que se refere às relações culturais existentes entre o Ocidente e o Oriente, seguramente Schopenhauer foi o primeiro pensador a exaltar entusiasticamente o pensamento oriental na Europa, numa época em que pouco ou nada se sabia sobre o seu valor. Graças à admiração que Schopenhauer nutria pelo pensamento de Shakya Muny, o Budismo passou a ser conhecido não só na Alemanha, como também em toda a Europa, principalmente após 1850. No que concerne às demais correntes do pensamento indiano (Brahmanismo, Hinduísmo), elas passaram a ser estudadas seriamente por muitos dos discípulos e admiradores do filósofo (Mainländer, Julius Bahnsen, Paul Deussen, entre outros). Pelo seu pessimismo e irracionalismo, Schopenhauer sempre foi considerado um pensador à margem das grandes correntes oficiais de pensamento; essa leitura superficial sempre prejudicou muito o estudo da obra do filósofo. O que ainda hoje muitos não entendem é que debaixo dos clichês demasiadamente gastos que muitos leitores superficiais impingem aos escritos de Schopenhauer, está uma verdadeira filosofia da redenção magnífica e sublime. Tanto o pessimismo quanto a atitude de renegar à vida e o mundo _realizadas através do ideal ascético_, são os caminhos que já, séculos antes, os orientais nos mostravam para nos conduzir à felicidade, à verdade, à autêntica felicidade: a felicidade do repouso, da serenidade, da paz absoluta e imperturbável dos grandes santos do Cristianismo e dos grandes ascetas do Oriente. Nas belíssimas palavras de Leopardi:

*“Enfim repousas sempre
Meu lasso coração. Findo é o engano
Que perpétuo julguei.” (*)*

Acredito que ainda não entendemos suficientemente bem a essência do pensamento de Schopenhauer. Pode-se dizer que apesar dos inúmeros trabalhos e estudos que surgem todos os anos em nosso país nos meios acadêmicos, ainda há muita coisa a ser compreendida em Schopenhauer. No que se refere à sua relação com o pensamento oriental, a situação é mais grave, dado a nossa crassa

(*) Leopardi, Giacomo_ Poesia e Prosa. Traduções de Affonso Félix de Sousa, Alexei Bueno, Álvaro Antunes e Ana Thereza Vieira, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996, pág. 268

limitação ao acesso e a compreensão, livre de preconceitos, bem como a escassez e ausência de fontes completas dos escritos filosóficos da Índia Antiga. Apesar das diversas abordagens, que muito aclararam a compreensão da visão filosófica de Schopenhauer, o viés estético ainda é pouco explorado, privilegiando a abordagem metafísica, ética e epistemológica de seu pensamento. Esta outra via de abordagem (estética) pode levar uma nova luz à compreensão do pensamento do filósofo, dada a ligação visceral que o próprio Schopenhauer estabelece entre estética, ética e metafísica. O papel de destaque e preponderância que Schopenhauer dá à música, considerada a mais alta forma de manifestação artística, marcou de uma maneira profunda o gênio musical de Richard Wagner, bem como uma de suas mais belas obras, a ópera *Tristão e Isolda*, que foi diretamente influenciada pelo pensamento de Schopenhauer. No que se refere a Wagner, embora muitos críticos tenham questionado a compreensão que o músico possuía do pensamento do filósofo, acreditamos que sua “arte total” é o produto, na arte, através da mais alta de suas manifestações (a música), das concepções filosóficas de Schopenhauer, notadamente nos campos da ética e da estética. A ópera wagneriana pode ser considerada o desdobramento artístico da metafísica da música schopenhaueriana, inclusive apontando o caminho daquilo que o filósofo considerava como sendo o fenômeno da redenção na arte (e que nós denominamos aqui de “Nirvana estético”) e que Wagner tornou possível através não só de seu gênio artístico, como também por sua atitude de dar à sua arte um forte cunho ascético, que expressa-se no teor ideológico de suas produções, cujas fontes foram buscadas pelo músico nas lendas orientais e nas histórias medievais de cavalaria.

Ao considerarmos a arte wagneriana como uma arte de redenção, passamos a melhor entender a influência de Schopenhauer na obra deste grande compositor, passando a considerá-la não mais como uma mera forma de recreação ou fruição estético-musical, mas sim como uma nova e grandiosa forma de arte que em sua essência mais íntima é extremamente transfiguradora, não no sentido positivo de afirmação da vida, mas sim de negação. Foi o que Nietzsche já havia entendido, buscando realizar uma análise brilhante das questões profundas que esta interpretação suscitava, em sua obra *O caso Wagner_ Um problema para músicos*. Embora eu não tenha aqui a pretensão de ter estabelecido uma abordagem definitiva, tanto das questões que são suscitadas pela leitura schopenhaueriana de Wagner, quanto da relação ética/estética/ orientalismo no pensamento de

Schopenhauer, deixo aqui uma pequena contribuição ao estudo destes dois grandes mestres que, certamente, ainda inspirarão muitos outros espíritos a maravilharem-se ou pelas melodias do compositor, ou pelos textos do filósofo.

Capítulo primeiro

As raízes védico-brahmânicas do pensamento de Schopenhauer

1. O orientalismo de Majer e a gênese da visão oriental de Schopenhauer

O interesse apaixonado pelo estudo da cultura indiana na Alemanha dos séculos XVIII e XIX tem suas raízes profundas no Romantismo. Durante este período, alguns intelectuais alemães levaram o interesse pela Índia ao nível de uma verdadeira mania e o motivo essencial desta obsessão seria a atitude romântica de busca das origens e que remonta ainda aos tempos da *Aufklärung*. Pode-se dizer que, dentro deste contexto, o mais inspirado divulgador, na Alemanha do tempo, deste mito romântico das origens culturais do Ocidente na cultura indiana foi o escritor e orientalista alemão Friedrich Schlegel (1772 a 1829) e Schopenhauer pode ser considerado como sendo um dos grandes entusiastas da teoria romântica das origens orientais da cultura ocidental-européia. Pode-se dizer que o interesse de Schopenhauer pela Índia Antiga foi despertado precocemente pelos trabalhos do orientalista alemão Friedrich Mayer (1771 a 1818), uma das grandes sumidades alemães sobre orientalismo da época. Ao longo de toda a sua vida, Schopenhauer sempre dedicou-se ao estudo e a leitura apaixonadas dos textos e dos trabalhos investigativos sobre o Budismo e o Brahmanismo, acompanhando muito atentamente todos os trabalhos científicos sobre o tema, desenvolvidos nas línguas européias. Não obstante, a ocupação com a sabedoria indiana é, para Schopenhauer (diferentemente do que foi para os demais românticos), uma ocupação no sentido filosófico-metafísico, ou seja, como algo de incipiente, primordial e não no sentido romântico de uma transfiguração da infância e anseio, ou de nostalgia por uma pátria perdida, ou ainda no sentido de realizar uma retrospectiva de uma fase não desenvolvida dos primórdios do pensamento humano. Para Schopenhauer, não há nem um paraíso perdido, nem uma direção histórica a ser tomada, tanto que contra esta concepção histórica de tipo hegeliano e a concepção linear de tempo, Schopenhauer enaltece a concepção místico-oriental

dos períodos ou ciclos repetitivos do mundo (mais tarde adotada com entusiasmo por Nietzsche em sua teoria do eterno retorno do mesmo), que encontra nas doutrinas indianas as teorias dos “mil Budas” e a da disponibilidade de salvação não limitada a um único acontecimento. Seja como for, a todo aquele que se dedica seriamente a leitura dos textos de Schopenhauer, é notória a ligação visceral deste com os escritos sagrados da Índia Antiga. Desde os seus anos como estudante universitário em Berlim, Schopenhauer sempre sentiu uma estranha afinidade de sentimento e de pensamento com as doutrinas do Budismo e do Brahmanismo. Segundo importantes estudos biográficos realizados recentemente, a primeira menção de Schopenhauer no que diz respeito ao pensamento oriental ocorreu durante as aulas do célebre professor Gottlob Ernest Schultze (1761-1833), que desempenhou um importante papel na orientação da formação intelectual do jovem Schopenhauer: foi Shultze quem aconselhou Schopenhauer, ainda no período de Göttingen (1809 a 1811) a trocar o estudo da Medicina pelo da Filosofia, que chamou a atenção do futuro filósofo para o estudo sério das filosofias de Kant e de Platão (que, mais tarde, serviriam de base à construção de seu próprio edifício filosófico) e que, finalmente, o incitou a continuar a leitura dos clássicos gregos e latinos (sobretudo Heródoto, Lucrécio e Tácito), além dos modernos (Schelling, Tenemann, além da *Crítica da filosofia teórica*, de autoria do próprio Schultze). Estes estudos recentes comprovaram que, além deste importante papel de “tutor” na formação intelectual do jovem Schopenhauer, Schultze foi o primeiro a despertar, no futuro filósofo, a curiosidade pelo mundo oriental; curiosidade esta que seria mais tarde ampliada e aprofundada através da amizade de Schopenhauer com o célebre orientalista alemão Friedrich Mayer, já durante o período de Weimar (1813 a 1814).

Assim sendo, após esta iniciação, Schopenhauer lança-se, avidamente, à leitura e ao estudo dos escritos orientais. Anotações extraídas dos fragmentos póstumos revelam que Schopenhauer participou de um curso de etnografia ministrado por uma das maiores autoridades alemãs em assuntos orientais da época, o célebre prof. Arnold Heeren (1760 a 1842) e que atestam claramente este interesse prematuro do filósofo pela cultura indiana (na época, Schopenhauer tinha 23 anos e ainda cursava a faculdade de Medicina em Göttingen). Igualmente, estes mesmos estudos e investigações histórico-biográficas apontam que, entre os anos de 1813 e 1814 (portanto já no período de Weimar, quando havia concluído seu curso de Filosofia e obtido recentemente seu título de

doutor), Schopenhauer fez vários empréstimos, na Biblioteca de Weimar, de livros orientais; entre eles os dois volumes do *Asiatisches Magazin* (de 1802 a 1811), contendo importantes artigos de dois grandes nomes do orientalismo na Alemanha: Julius Klaproth (1783 a 1835) e o próprio Friedrich Majer que, além de colaborador era também editor dos *Asiatisches Magazin*. Klaproth e Majer são dois dos principais responsáveis pelos cerca de sessenta artigos que compõem os dois volumes dos *Asiatisches Magazin*, tanto que ao juntar-se os artigos escritos por ambos, tem-se quase a metade de tudo o que foi escrito nestes dois volumes supracitados. Na verdade, trata-se de doze artigos escritos por Klaproth e doze por Majer e que versam sobre os mais variados assuntos, desde economia, política, história e geografia e até filosofia e religião. Em alguns textos (notadamente os de Majer), são realizadas algumas interpretações do *Bhagavad Gita*, famoso poema hindu que narra o célebre diálogo entre Krishna, um dos avatares (formas humanas) de Vishnu e o príncipe Arjuna. Reverenciado pela quase totalidade dos hindus, constitui-se numa das bases ou fundamentos de sua fé. Schopenhauer somente teve acesso direto, sem o auxílio de comentadores intermediários, ao texto do *Bhagavad Gita*, em 1823, com a leitura da tradução feita por August Wilhelm von Schlegel (1767 a 1845), já que nesse tempo Schopenhauer não dominava o sânscrito e não conhecia a tradução do *Gita* feita no idioma inglês, em 1785, por sir Charles Wilkins. Portanto, pode-se dizer que Majer também foi o responsável por ter introduzido Schopenhauer no conhecimento desta importante obra da literatura indiana. Apesar de se constituírem meras reflexões de autor do próprio Majer e não uma tradução integral do *Bhagavad Gita*, é um fato notório que o impacto destas reflexões e artigos na gênese da própria filosofia schopenhaueriana não foi menos intenso. É o que nos dizem alguns estudiosos que se debruçaram sobre o assunto, como Urs App e que se referem aos artigos de Majer nestes termos:

“Eles [Majer e Klaproth], entrelaçam um número de temas que já foram - ou que em breve se tornaram - crucialmente importantes para a gênese da metafísica da vontade de Schopenhauer.”⁽¹⁾

Assim, podemos dizer que a visão do pensamento oriental apresentada por Majer nos *Asiatisches Magazin* acabou se tornando inicialmente o

(1) App, Urs- *Schopenhauer's initial encounter with Indian thought, in Schopenhauer Jahrbuch, 2006, pág. 6.*

principal ponto de referência de Schopenhauer sobre o Oriente nesta fase inicial que caracteriza a gênese do processo de elaboração de sua própria visão filosófico-especulativa; daí o fundamento da afirmação feita pelo próprio Schopenhauer, numa carta datada do ano de 1851, quando ele nos diz que Majer foi o seu grande iniciador nos estudos da antiguidade indiana:

“Em 1813, conheci Goethe em Weimar e o orientalista Friedrich Majer, que me introduziu - sem solicitação - na Antiguidade indiana e esta teve uma influência essencial sobre mim.” (GM, p. 261)

Portanto, estes indícios histórico-biográficos contestam suficientemente a tese de que o pensamento de Schopenhauer, nesta fase inicial, teria tido seu desenvolvimento independentemente da influência das doutrinas indianas, defendida por alguns autores como, por exemplo, Max Hecker (na obra *Schopenhauer und die indische Philosophie*, 1897, capítulos 5 e 6) e vai de encontro à hipótese de que a filosofia schopenhaueriana, nesta fase inicial de sua gênese, teria sido influenciada, em sua essência, pelas reflexões e estudos de Majer sobre a Antiguidade oriental. Todas estas evidências asseguram que a leitura realizada por Schopenhauer dos textos orientais, a partir de 1813-1814, foi preponderante na gênese de seu próprio pensamento que, embora possuísse suas idiossincrasias próprias que o tornaram “afim” com o pensamento indiano, não obstante recebeu, em maior ou menor grau, um certo tipo de influência ou norteammento mais acentuado, afora o testemunho *ipsis litteris* de Schopenhauer numa de suas cartas e que comprova a influência de Majer na gênese de seu próprio pensamento. Outra contribuição importante de Majer foi a de ter iniciado Schopenhauer na leitura dos *Oupnek’hat*, como bem nos coloca o comentarista francês Roger Pol Droit, em sua obra *L’oubli de L’Inde*:

“O filósofo [Schopenhauer] leu, desde 1811, sobre o conselho deste ativo propagandista do pensamento oriental, que foi Friedrich Majer, os Oupnek’hat de Anquetil-Duperron, publicados em 1801, feitos de uma tradução latina de uma versão persa e contendo mais ou menos cinquenta dos Upanishads. Schopenhauer se ligou de uma forma passional a esta obra importante (...)” (2)

(2) Droit, Roger-Pol-*L’oubli de L’Inde, une amnésie philosophique*, Éditions Du Seuil, Paris, 2004, p.171;

Pode-se igualmente asseverar outra importante contribuição de Majer na formação do norteamento geral das idéias do jovem Schopenhauer nesse tempo: o pressuposto de que a Antiguidade indiana teria sido a grande responsável pela formação cultural da humanidade. Essa idéia da Índia como fonte da civilização ocidental esta fortemente presente no pensamento de Schopenhauer e a gênese desta idéia pode ser buscada nas pesquisas de Majer que, nesse tempo, acreditava que a instrução e o desenvolvimento da civilização ocidental, tiveram suas fontes numa antiqüíssima forma de religiosidade oriunda do Oriente. Esta idéia de que o Oriente, ou melhor, a Índia constituiria-se na origem histórica, étnica e religiosa de toda a humanidade (vide *Brahman ou A religião dos indianos como brahmanismo*, Majer, 1818), teve suas origens no trabalho do prof. Johann Gottfried Herder (1744 a 1803), mestre de Majer e que estava fortemente empenhado em fundamentar cientificamente uma interessante teoria sobre o nascimento de todas as religiões. Embora falecido antes de concluí-la, seu posterior desenvolvimento e conclusão ficaram a cargo do discípulo Majer que buscou, através de exaustivos estudos e pesquisas, encontrar uma religião que fosse apontada como sendo a origem de toda a humanidade e que tivesse raízes no Oriente. Esta idéia já vigorava no espírito de Majer por ocasião de seu encontro com Schopenhauer e é possível que o célebre orientalista alemão tenha iniciado o jovem e recém formado doutor em Filosofia em sua idéia geral, bem como no norteamento básico de suas pesquisas. Portanto, Schopenhauer sempre foi um grande admirador entusiasta do pensamento indiano e permaneceu assim até o fim de sua vida. Esta admiração repercutiu intensamente na elaboração de seu próprio pensamento, a ponto de sua filosofia ter se tornado uma quase transcrição dos principais conceitos do pensamento indiano na linguagem ocidental. É evidente que com esta afirmação não pretendemos aqui, de maneira alguma, desqualificar o mérito do pensamento de Schopenhauer, qualificando-o de plágio ou de falta de originalidade em relação ao pensamento indiano. Em Schopenhauer, a leitura dos *Upanishads* se apresenta como uma das muitas condições (ao lado das leituras de Platão e de Kant) que fundamentariam a elaboração e a compreensão de seu próprio pensamento dotado, não obstante, de uma feição única e própria que o diferenciaria de suas fontes ou bases.

A célebre afirmação schopenhaueriana segundo a qual sua doutrina jamais poderia ter sido concebida sem primeiro um cérebro humano ter sido iluminado simultaneamente pelos *Upanishads*, por Platão e por Kant, encerra muito

de astuta estratégia, no sentido de que o filósofo tenta com isso obter um forte apoio e um valioso instrumento, nestas doutrinas, ao melhor entendimento de seus próprios conceitos filosóficos, que ainda não eram bem compreendidos pelos seus contemporâneos (como, por exemplo, os conceitos de Vontade, de sujeito puro do conhecimento, de princípio de individuação, de negação do querer-viver, entre outros) e que buscaremos analisar a luz das doutrinas indianas do Brahmanismo e, posteriormente do Budismo.

2. Algumas considerações históricas e doutrinárias sobre o Brahmanismo e o Budismo

Ao se analisar a história da civilização da Índia Antiga, apercebemo-nos de que toda a sua cultura surgiu da fusão das tradições de dois povos distintos: os **ários** e os **drávidas**. Os primeiros chegaram à Índia por volta do segundo milênio a. C. em vagas sucessivas e se fixaram principalmente à Noroeste, próximo do Punjab. Ária significa “nobre” e provavelmente atraídos pela riqueza da planície gangética, desceram das regiões montanhosas em que primitivamente habitavam e fundaram uma civilização de caráter essencialmente patriarcal, fixando-se inicialmente nos arredores do que hoje é a cidade de Delhi. Daí a civilização ariana expandiu-se para Leste da Índia, até o golfo de Bengala; para o Sul, até os montes Vindya e para Oeste, até o oceano Índico. Esse povo conquistou e subjuguou os antigos drávidas que, segundo antropólogos e historiadores, teriam sido o grupo étnico primitivo da Índia Antiga. Sediados sobretudo nas planícies próximas ao rio Ganges, o povo drávida teria sido formado pela fusão de sucessivos povos de etnia proto-australiana que, vindos do Khyber Pass, região entre o atual Afeganistão e o Punjab, à Noroeste da Índia, teriam se miscigenado com os primitivos grupos étnicos já existentes na planície do Ganges. Pouco se sabe sobre o modo de vida e a cultura dos povos drávidas, exceto que eram uma civilização essencialmente agrária, que conhecia os metais (exceto o ferro) e que tinham como elemento principal de sua cultura, o matriarcado. Parece-nos que do ponto de vista civilizatório (bem como militar) os arianos conseguiram facilmente se impor e sobrepujar o povo e a cultura dravidiana, sendo inclusive considerados como os verdadeiros criadores da civilização na Índia. Não obstante, foi do encontro destas duas culturas, dravidiana e ariana, que nasceu a antiga cultura indiana “clássica”, cujos elementos mais característicos são, na Literatura, na religião e na Filosofia, o *Mahabharata*, os *Vedas*, os *Brahmanas* e os *Upanishads*. A tradição ariana, que tinha sobre os drávidas a superioridade de uma cultura e de uma linguagem muito mais rica e desenvolvida, gerou uma literatura que, após séculos de tradição oral, foi compilada em livros que, no que se refere à produção religiosa, chegaram até nós sob o nome de *Vedas*. Os *Vedas* (que em sânscrito significa “conhecimento”) são os mais antigos escritos da Índia, básicos para o Brahmanismo e posteriormente, séculos

depois, para o Hinduísmo. Foi em torno dos *Vedas* que se formou a primitiva literatura religiosa e filosófica da Índia. A tradição fixa geralmente em 4 o número dos *Vedas* genuínos (ou *Samhitas*, coleções de mantras): o *Rig-Veda*, *Yajur*, *Sama* e *Atharva-Veda*. O *Rig-Veda* é o mais antigo, datado em cerca de 1.500 a. C., contém uma coleção de aproximadamente 1.028 hinos litúrgicos; o *Yajur* e o *Sama-Veda* são essencialmente manuais de orações e de sacrifícios e o último deles, o *Atharva-Veda* é, basicamente, um livro de magia, com imprecizações, sortilégios, preparações e fórmulas mágicas e ritualísticas, etc. Sendo em seus primórdios um tipo de sabedoria essencialmente religiosa, os antigos sacerdotes brâhmanes sentiram a necessidade de desenvolver um trabalho de exegese sobre o conteúdo daqueles quatro livros (em especial, o *Rig-Veda*). Este trabalho exegético fez com que surgisse (graças ao espírito essencialmente especulativo dos antigos brâhmanes) em torno dos *Vedas* várias outras obras de caráter hermenêutico e especulativo, que constituem as obras filosóficas propriamente ditas da literatura védica: os *Brâhmanas*, os *Sutras*, os *Aranyakas* e, finalmente, os *Upanishads*. Foi com base nestas obras que surgiu e se desenvolveu a filosofia hindu propriamente dita, com o Brahmanismo sendo a sua principal corrente de pensamento, originando mais tarde todas as demais vertentes posteriores, tanto ortodoxas (*Mimansa*, *Samkhya*, *Yoga*, *Nyaya* e *Vaisheshika*), quanto heterodoxas (*Jainismo* e *Budismo*).

Os chamados *Brâhmanas* constituem-se na parte exegética mais antiga e mais rica da literatura védico-hindú. Escritos durante o período denominado de “brahmânico” (século X ao século VII a. C.), são constituídos de textos que se referem essencialmente à doutrina do sacrifício. Além de comentários ritualísticos e de explicações litúrgicas dos hinos védicos, a coleção *Bhâhmana* encerra os primeiros germens de especulação filosófica que se desenvolverão plenamente nas obras dos filósofos posteriores (Gaiimini, Badarayana, Nyasa, Kapila, etc.). Os chamados *Sutras* constituem-se num gênero muito característico da literatura védico-hindú. Compostos essencialmente por um conjunto de preceitos, tratados e comentários de natureza religiosa e filosófica, os *Sutras* tiveram um papel muito importante no posterior desenvolvimento do Hinduísmo e do Budismo. Escritos por volta dos anos de 500 à 200 a. C., alguns *Sutras* versam sobre Arte, Religião, Ciência e Filosofia. Nestes últimos, já encontramos elementos que estarão presentes nos sistemas expostos nos *Upanishads*.

Os *Aranyakas* são obras que, muitas vezes são consideradas pelos estudiosos como sendo meros apêndices dos *Brâhmanas* e teriam sido escritos para o estudo e a meditação dos ascetas que viviam nas selvas e nas florestas indianas (em sânscrito, “aranya”). Os *Aranyakas* podem ser considerados como sendo obras de caráter religioso e filosófico e apresentam muitas analogias com os *Upanishads*. Os *Upanishads* que constituem, na tradição védico-hindu, a doutrina esotérica dos antigos brâhmanes, são considerados os escritos mais filosóficos da literatura védica. Escritos provavelmente entre os anos de 1000 a. C. a 600 a. C., representam os primeiros esforços por parte dos pensadores indianos, no sentido de resolver, em termos racionais, os problemas fundamentais da natureza do Universo, da origem e dos destinos do homem, além de também conter comentários especulativos sobre a teologia védico-brahmânica. Em geral, os *Upanishads* são definidos como sendo os primeiros e mais importantes fundamentos do pensamento filosófico hindu, as verdadeiras fontes do Hinduísmo. Até o advento dos *Upanishads*, a Filosofia, em sua forma teórico-especulativa, somente aparecerá de forma esporádica e apenas em alguns hinos dos *Vedas*. Os *Upanishads* se apresentam sob formas bastante diversas: uns são escritos em prosa, outros em verso. As várias partes que o constituem tem, cada uma, sua própria denominação: a *Chandogya* e a *Brihadaranyaka*, por exemplo, são as obras mais antigas e mais importantes do conjunto, sendo o número dos *Upanishads* algo entre 108 a 250 obras. Entretanto, para o estudo das fontes do pensamento brahmânico e hinduísta, basta apenas o estudo e o conhecimento dos doze ou treze primeiros volumes. Entre as principais questões filosóficas contidas e desenvolvidas pelos *Upanishads*, as principais, esquemática e sinteticamente expostas, podem ser assim resumidas:

- a. *Identidade inicial e final de todas as coisas*: Nos *Upanishads*, Brahman é considerado o fundamento único e último de todos os seres, bem como da diversidade do mundo. Neste aspecto, merece também destaque o conceito de Brahman- Atman (ou seja, do Eu divino e do nosso eu individual). Para os *Upanishads*, conhecer a nossa identidade última, juntamente com a realidade suprema, seria a única coisa necessária, o único objetivo verdadeiramente nobre da vida, já que o nosso ego fenomênico esconderia o Eu divino existente em nós mesmos. Essas noções gerais do pensamento dos *Upanishads* nos conduziria a doutrina da identidade inicial e final de todas as coisas. Ainda segundo essa doutrina, a realidade única seria Brahman, ente

supremo, indivisível, incriado e eterno⁽³⁾. Dele, considerado uma espécie de alma universal do mundo (Atman) surgiram, como seres individuais, as almas dos indivíduos (âtman), como prolongamentos ou derivações desta alma divina, cósmica e absoluta. Nas *Upanishads*, Brahman é considerado a realidade última das coisas, a essência última e primordial, o Eu universal ou o Ser, o único princípio da realidade fora do qual nada existe e tudo não passaria de uma mera ilusão.

- b. *O mundo fenomenal é uma ilusão*: Tudo o que não é Brahman não existe; logo, toda a multiplicidade, variedade e fluxo contínuo dos seres e das coisas do mundo nada mais é do que uma grande fantasmagoria, uma criação ilusória dos sentidos (teoria da Maya= ilusão).
- c. *Existência da dor universal*: Se, segundo os textos dos Upanishads, em Brahma se resumiria toda a realidade, ele seria o bem único e, fora dele, não poderia haver senão a dor e o sofrimento. A vida, a existência fenomênica, o mundo todo seria um grande mal.
- d. *União com Âtman como meio de libertação da dor*: Dentro do contexto estabelecido pelo preceito anterior, a meta final de toda a aspiração humana deveria ser a perda da própria individualidade, a imersão absoluta de nosso próprio ser em Âtman. Segundo os *Upanishads*, somente por meio deste retorno da multiplicidade em direção à unidade seria possível se alcançar a tão almejada emancipação da dor. A sabedoria seria a única via que poderia nos conduzir à libertação salvadora. As almas que ainda não conseguiram elevar-se ao conhecimento destas verdades, ainda enredadas pela ignorância da causa primeira do sofrimento e, por extensão, da existência, estariam condenadas a transmigrarem, de corpo em corpo, até alcançarem a

(3) Em época posterior, personificando-se os efeitos exteriores da divindade, a noção de Brahman único deu lugar ao conceito de *Trimurti* ou trindade, composta por Brahma, princípio criador, Shiva, princípio destruidor e Vishnú, princípio conservador. Nesta transformação influenciou também, ao que parece, uma certa intenção de caráter político e religioso a que mirava o Brahmanismo ortodoxo, no sentido de buscar reunir, através de um princípio conciliante, os adoradores de diversas crenças, já que Shiva e Vishnú já eram há muito adorados como deuses independentes. Ainda assim, apesar dos esforços no sentido de promover, com a fusão dos cultos, a reconciliação entre os povos vencidos e os vencedores, continuaram os vishnaístas e os shivaístas a tributarem, respectivamente, a Vishnú e a Shiva, as honras de divindade suprema, subalternando-lhes as outras. O próprio número ternário não é constante; em alguns textos, figuram só dois deuses, Shiva e Vishnú; em outros, com a adição de Krishna, elevam-se a quatro. (N. A.)

purificação derradeira. Daí a necessidade de se realizar uma séria de práticas de caráter religioso e ascético, destinadas a acelerar o momento supremo da identificação e da bem-aventurança finais.

Assim sendo, foi em torno destes conceitos básicos do Brahmanismo que gravitaram os primeiros sistemas filosóficos que surgiram e se desenvolveram na Índia Antiga, alguns dos quais se conservaram mais fiéis aos ensinamentos sagrados (os chamados “sistemas ortodoxos”), já outros pouco a pouco deles se desvincularam, preparando assim o advento do Budismo e do Jainismo. No que se refere aos chamados sistemas ortodoxos, estes se reduzem basicamente a seis: os dois Mimansa (Purva e Uttara), o Samkhya, o Yoga, o Nyaya e o Vaisheshyka. Os heterodoxos se reduzem a dois: Budismo e Jainismo.

O Mimansa Purva (investigação antiga ou anterior) não tem por objetivo principal apresentar um sistema filosófico, mas sim uma exegese dos textos sagrados que dizem respeito ao sacrifício, já que dentre todos os sistemas ortodoxos, o Purva Mimansa é o que segue mais fielmente os *Vedas*. Esta escola filosófica também é chamada de Karma Mimansa, ou seja, investigação do ato sacrificial por excelência. Segundo as diversas fontes históricas, esta escola filosófica teria florescido por volta dos anos de 300 a. C. a 300 d. C. Jaimini, o autor tradicional dos aforismos (*Sutras*), esperava por um fim às controvérsias nascidas das dificuldades ao se interpretar os textos sagrados.

O Mimansa Uttara (investigação posterior) é também com conhecido como Vedanta, que em sânscrito, é um termo genérico dado ao conjunto dos mais importantes sistemas de filosofia hindu, que podem ser qualificados de monistas. Os Vedanta Sutras vão tentar promover a conciliação entre as diversas tendências manifestadas nos *Vedas* e nos *Upanishads* em particular. Tão bem o fizeram que é possível considerá-lo o seu coroamento. Sua autoria é controversa; às vezes identificado com Nyasa (autor do poema épico *Mahabharata*), às vezes com Badarayana, seu autor mais provável teria sido o sábio indiano Samkara (788-820 d. C.). Natural da região de Malabar, ao sul da Índia, a lenda nos diz que Samkara⁽⁴⁾ foi

 (4) O exemplo clássico que ele [Samkara] toma emprestado aos que o precederam é o da corda e da serpente. “A corda é a realidade; a serpente que vemos no escuro, quando tomamos a corda por um réptil, não é uma realidade ontológica; ela age em nós, nos causa susto, no faz pedir socorro. Enquanto ilusão persiste, enquanto não tomamos conhecimento da natureza real da corda, vivemos transidos de medo, sofremos, temos pavor. A luz destruirá a ilusão: essa ilusão irreal-real. Isso é Avidya, a ignorância. Mas enquanto que nesse caso, da corda-serpente, a ilusão é apenas pessoal, no caso do mundo ela é uma ilusão cósmica. ()”

um avatar do deus Shiva e teria feito um grande número de milagres. Tendo terminado muito cedo sua educação, empreendeu uma vasta campanha contra o Budismo mantendo, por onde quer que andasse, longas discussões com os sábios locais, refutando-lhes as doutrinas e conseguindo a adesão deles às suas. Por muitos historiadores, Samkara foi considerado um grande gênio filosófico, comparado a Platão, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes e Hegel. Considerado também o grande reformador dos ascetas hindus, Samkara uma metafísica que se tornou capaz de superar muitos dos principais obstáculos levantados por seus adversários com, Samkara parte em seu sistema da concepção da unicidade de um Absoluto, identificado por Samkara como uma espécie de energia criadora advinda de um princípio impessoal. Em seu panteísmo idealista, Samkara identifica a verdade com esta unicidade do Ser (que é o Brahman). Por conseqüência, toda dualidade e multiplicidade dos seres é resultado da ignorância e da ilusão. Samkara é também o sistematizador, dentro dos textos védicos antigos, da teoria da Maya hindu, identificada tanto à ignorância quanto a real natureza do mundo, quanto a própria natureza do indivíduo, sua individualidade. Dentro deste contexto, o mundo da multiplicidade seria um produto de Maya, um resultado de nossa ignorância.

Assim como os demais pensadores hindus, Samkara utiliza-se de um exemplo clássico para nos ilustrar a natureza aparente deste mundo ilusório: o da corda que se assemelharia à uma serpente. Cabe aqui ressaltarmos que Schopenhauer também se utiliza de um exemplo semelhante em sua obra magna (*O mundo como vontade e representação*) para nos explicar a natureza ilusória do mundo, também identificado por ele como produto de uma ilusão. Ouçamos o historiador e estudioso francês do pensamento hindu Émile Gauthier:

Para Samkara, somente o conhecimento poderia por fim a este sonho mau que constitui-se na nossa personalidade e multiplicidade. Ele (o conhecimento) poria em fuga a nossa ignorância. Não obstante, para Samkara, não seria apenas um conhecimento de ordem puramente intelectual que nos conduziria para fora do mundo dos renascimentos, mas sim um tipo de conhecimento advindo de uma experiência especial, que faria fundamentalmente “tombar” esse espesso véu e nos conduzir ao transcendente.

Ainda segundo Samkara:

“Como uma gota de água muito pura em um vaso de água muito pura perde seus limites e se funde com o resto, assim será ele quando tiver a experiência inefável.” ()

Ao rejeitarmos a ignorância, nos tornaríamos aptos a contemplar aquilo que é eternamente. Almas privilegiadas poriam conhecer sua identidade com Brahman através desta experiência inefável de que nos fala Samkara. Elas teriam sido confirmadas, como diriam os antigos místicos cristãos, pela Graça Divina. Após este processo, os atos praticados pelo indivíduo não mais produzem qualquer fruto para os renascimentos futuros. Da mesma forma, Samkara admite, da mesma forma que certos sábios hindus, que para estes há uma progressiva libertação no Além: estas almas subirão até o Brahman impessoal e, depois de um difícil período de sofrimento no mundo, mergulharão neste oceano de indiferenciação que é o Absoluto. Pode-se dizer que, no contexto filosófico que caracteriza a literatura védico-hindú, os dois Mimansa (Purva e Uttara) são os mais ortodoxos dos sistemas de filosofia hindu. Já no sistema Samkhya, de autoria do sábio Kapila, há a negação da possibilidade da existência de um espírito de natureza divina, de caráter pessoal, entendido como uma espécie de regulador supremo (o que os exegetas indianos denominam de *Iswara*) e, em seu lugar, proclama a eternidade da matéria ou Natureza (*prakriti*), da qual tudo provém, inclusive uma espécie de inteligência ou razão universal. No que se refere ao sistema Vedanta, pode-se dizer que Kapila promove uma substituição do panteísmo idealista de Samkara, por um tipo de panteísmo de caráter mais materialista e mecanicista. Em linhas gerais, pode-se dizer que o sistema Samkhya pode ser entendido como uma espécie de sistema de natureza dualista (matéria e espírito) e atéia o qual, através do panorama do mundo, deseja conduzir o homem à sua libertação, fazendo com que ele se conscientize, ao longo deste processo, de sua heterogeneidade absoluta em relação a matéria. Entre estas duas realidades (matéria e espírito), Kapila admite que não há qualquer união real, mas apenas uma união ilusória. Quando a inteligência (*buddhi*) atinge o máximo de pureza (*sattva*), através das provas das existências sucessivas e dos atos virtuosos praticados, ela recebe em abundância a luz do espírito divino ou inteligência suprema (*purusa*). Neste momento supremo, o indivíduo terá consciência então de ser diferente da *prakrti*. Segundo uma expressão

() Gathier, Émile- *O pensamento hindu*. Tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Agir Editora, 1996, pág. 69=70;

indiana, neste momento “a luz demonstrará ser diferente do espelho que ela ilumina”. Quando o espírito se distinguir absolutamente do espelho, teremos o *kaivalya* ou isolamento, ate-sala do fenômeno da supressão da individualidade empírico-fenômenica, que no Budismo denomina-se *Nirvana*. No Samkhya, neste momento supremo de anulação libertadora, o *purusa*, diferenciado em uma inteligência individual e pessoal, se encontra então tal como sempre foi em seu primitivo estado transcendente: sem sofrimento, assim como sem felicidade; pura e indiferenciada luz. Dentro do sistema Samkhya, o dinamismo inerente a Natureza (*prakrti*), bem como o conceito de *karma*, entendido como sendo o fruto dos atos, parecem explicar suficientemente bem para Kapila o *samsara*, a metempsicose, bem como a ordem existente no mundo.

Já no que se refere à filosofia Yoga, cujo principal representante foi o sábio asceta Pantagali, ela aceita muitos dos elementos presentes no sistema de Kapila, dele se desprendendo no que se refere à possibilidade de demonstrar racionalmente a existência de *Iswara*, desembocando por fim numa espécie de misticismo filosófico.

Ao lançarmos um olhar sobre a história social e cultural da Índia Antiga, apercebemo-nos de que sempre houve a existência da figura do asceta. Em suas origens, ela pertencia primitivamente aos grupos de cultura pré-drauidiana, cujos descendentes vivem hoje, em geral, no Sul da Índia e que buscavam na magia poderes e habilidades especiais não só sobre si mesmos, como também sobre o mundo. Fala-se com freqüência dos míticos “faquires” hindus, mas o termo não é exato: o faquir é um personagem exclusivamente muçulmano. Na cultura e na civilização indianas “clássicas” a personagem de que se fala é o **iogue**, aquele que pratica a Yoga.

O termo “yoga” tem muitos significados; os mais relevantes são: união, controle, esforço, disciplina. Entretanto, em seus primórdios, a Yoga não era propriamente uma doutrina filosófica. Ela se constituía num método de controle das energias físicas e intelectuais, com o objetivo de se alcançar a libertação, o isolamento completo da matéria, a supressão da atividade da consciência, da percepção. Não obstante, o quadro em que esse esforço e essas práticas se desenvolvem são fundamentadas nas doutrinas do sistema Samkhya, com a diferença de que na Yoga, a salvação não se resume apenas num ato de conhecimento transcendente, no qual o Eu do Universo (*purusa*) atinge a

consciência de sua diferenciação em relação a *prakrti*, sem que nada lhe indique o caminho: a Yoga tem a clara intenção de oferecer métodos e procedimentos de caráter prático para se alcançar esse objetivo supremo. Portanto, as doutrinas da Yoga não se constituem propriamente num sistema metafísico, mas sim e fundamentalmente numa renúncia ao mundo, numa extinção da vida da consciência e dos sentidos. Este desapego e esta austeridade que caracterizará a figura do monge mendicante e do sábio asceta imporão um respeito e exercerão um enorme fascínio até mesmo em relação à casta brâhmane. Para estes anacoretas, o ascetismo assumirá maior importância para a salvação do que a especulação metafísica e moral que caracterizava a postura dos sábios brâhmanes. Ao longo dos séculos, esta influência do ascetismo iogue passou a influenciar na elaboração dos textos dos *Upanishads*, bem como dos *Aranyakas*. Destinados fundamentalmente à instrução espiritual e a meditação dos eremitas que vivam nas florestas, estes textos representavam um fenômeno novo em relação à antiga concepção brahmânica, que de metafísico-especulativa tornou-se, fundamentalmente, ascética. Graças a simpatia cada vez mais acentuada que os textos dos *Upanishads* passaram a demonstrar em relação aquele tipo de sabedoria ascética presente na Yoga, seus princípios filosóficos passaram a provocar, no contexto cultural e intelectual da Índia Antiga, uma verdadeira febre de renúncia, enaltecendo uma moral ascética que demonstrava, em seus princípios, um desprezo cada vez maior aos bens e as ambições do mundo, considerados ilusórios e vãos. Não há mais o medo da morte, mas sim o pavor à vida; não mais um medo do fim, mas sim um medo de continuar a existência numa nova vida, conforme nos ensina a doutrina da metempsicose. Enquanto que para o pensamento védico-brahmânico clássico, o *karma* era entendido como sendo, essencialmente, um ato sacrificial, nos *Upanishads*, o *karma* era visto como sendo uma atividade geradora da existência e, portanto, portadora de uma natureza maléfica, já que segundo esses princípios, a existência é entendida como sendo uma forma de escravidão. A ação, toda e qualquer ação, é julgada desfavoravelmente porque contamina a alma de corporeidade. Segundo os *Upanishads*, regressam ao reino transcendente as almas que se abstiveram da ação; não obstante, aqueles indivíduos que agiram- bem ou mal- tem que renascer no mundo empírico, em condições diferentes, segundo as ações que praticaram em suas vidas anteriores. Portanto, o único modo de se salvar e libertar-se da vida dolorosa do mundo, seria a inação. Assim, graças a enorme influência exercida pela

Yoga sobre o pensamento e a *práxis* na Índia, o grande ideal que será buscado incansavelmente será o de fugir à transmigração, ao renascimento, à vida física.

Não obstante, no que se refere ao problema moral, entendido como sendo fundamentalmente um problema de libertação, seriam dadas dois tipos de solução: na Yoga, a solução deste problema é entendido como sendo uma *práxis* cujo ideal consistiria em viver sem agir, renunciando à vida, violentando perpetuamente as condições normais da existência, entendida como sendo um sonho vão e doloroso do qual é preciso libertar-se. Após esta libertação, o indivíduo dormira um sono sem sonhos. Já segundo os *Upanishads*, a salvação e a libertação adviriam também do conhecimento, que dissiparia a ilusão do mundo, nos conduzindo à realidade absoluta do Brahman impessoal e transcendente, onde cessaria o turbilhão da vida e da morte (*samsara*) e se alcança a paz.

No que se refere aos dois últimos sistemas que constituem o contexto filosófico indiano considerado “ortodoxo”, resta citarmos o Nyaya e o Vaisheshika.

Por volta do século I d. C. hindus, em luta com sofistas e heréticos, sentiram a necessidade de elaborar regras para o bom uso do pensamento criando, pouco a pouco, uma lógica que se opunha à orgia das discussões sem freio, surgindo assim o sistema Nyaya, que em sânscrito significa “o que conduz”, “a regra”, “a argumentação”, enfim, “a lógica”. Assim, entre todos os sistemas de filosofia indianos, o Nyaya foi o que mais desenvolveu os elementos lógicos da Filosofia. Entre as formas de argumentação que nele se encontram há uma certa analogia, ainda que remota, com o silogismo aristotélico.

O autor dos sutras ou aforismos do sistema Nyaya é Gautama Aksapada que, no debate contra heréticos, materialistas, jains e budistas, foi elaborando um sistema lógico de argumentação racional que foi não só se impondo no confronto contra os adversários da ortodoxia védica e brahmânica, como também foi se tornando uma via capaz de conduzir, aquele que dela tomasse conhecimento, à salvação. Assim, a filosofia Nyaya não deve ser considerada apenas como sendo um sistema que buscava apenas construir um sistema de lógica ordinária; ele pretende também conduzir o homem, pela demonstração correta, para além do domínio da metempsicose, evitando o erro, causa do sofrimento. Uma vez ultrapassada as fronteiras do erro, a mônada espiritual (*Atman*) encontraria-se num estado de pura existência, sem conexão com o mundo material.

Já a filosofia Vaisheshika, de autoria do sábio Kanada, que codificou os aforismos da escola nos primeiros anos da era cristã, assemelha-se em vários pontos, com a filosofia Nyaya, defendendo um dualismo inconciliável entre espírito e matéria que assemelha-se muito a um atomismo que evoca também a teoria dos quatro elementos ou “raízes”, do pensador grego Empédocles de Agrigento (c. 495-435 a. C.).

Embora cada um destes respectivos sistemas discordem em questões de relevância fundamental, concordam todos eles em reconhecer e respeitar a autoridade dos textos védicos sagrados, que cada um deles se esforça por interpretar segundo sua própria visão. Daí serem considerados “ortodoxos”. Pode-se dizer ainda que tanto o sistema Samkhya quanto o Vaisheshika são os que se mostram mais independentes da autoridade dos Vedas e, sob este aspecto, podem ser considerados como sendo precursores tanto do Jainismo quanto do Budismo.

No que se refere aos chamados “sistemas heréticos” ou “heterodoxos”, a sua característica principal é a de recusar a autoridade divina dos textos sagrados, permanecendo fora ou contra a tradição védica. Os principais representantes desta vertente do pensamento indiano são o Jainismo e o Budismo. Estes dois sistemas filosóficos, quase contemporâneos e conterrâneos, propagados na mesma língua e afins por conteúdo e finalidade, tiveram uma vasta e longa fortuna na Índia, especialmente o Budismo, que exerceu grande influência não só sobre todo o Oriente, como também sobre o ocidente, principalmente nos últimos 160 anos.

Pode-se dizer que esta afinidade recíproca entre estes dois sistemas vem sobretudo de uma raiz brahmânica comum, que seria os sistemas Samkhya e Yoga, que influenciou ambos os sistemas heréticos na independência do liame de casta, no horror à todo o sacrifício cruento, pelo repúdio aos cultos rituais, pelo desejo de se alcançar a libertação mediante as práticas do conhecimento e da ascese e, acima de tudo, por um ateísmo radical. Outro aspecto importante que deve ser ressaltado aqui é que tanto o Jaina Vardhamana quanto Siddharta Gautama **não** são deuses, mas guias. Chegaram à libertação mediante a força de seu pensamento e a energia de sua vontade, afirmando e ensinando a ascese, bem como a absoluta autonomia do sábio, que torna-se uma espécie de legislador de si mesmo. Segundo ambos, a causa do sofrimento e da escravidão do desejo é o ato,

o *karma*, o qual se deve, portanto renunciar. Não obstante, um dos principais aspectos que poderiam ser destacados no sentido de se estabelecer um traço de distinção entre ambos, seria o fato de que o Jainismo recorre a uma *práxis* rígida e radicalmente ascética para obter a libertação do espírito em relação à matéria; já no caso do Budismo, o conhecimento tem um papel mais preponderante, embora não esclua a prática do ascetismo, não tão radical quanto o do Jainismo.

Segundo a tradição indiana, o Jainismo teria sido revelado aos homens por uma sucessão de mestres, os chamados *Tirtakharas* ou santos que conseguiram passar, como que a vau, o rio das reencarnações. Jaina Vardhamana (também conhecido como Mahavira) teria sido o vigésimo quarto e último destes *Tirtakharas*. A ele atribui-se a fundação da seita na sua forma atual. A seita da qual o Jainismo de Mahavira deriva seria, ainda segundo a tradição, a dos *nirgranthas* (em sânscrito, “sem apego ao mundo”) e que teria sido fundada pelo penúltimo jaina, Parçva, entre os séculos IX e VIII a. C. Segundo alguns historiadores, esses *nirgranthas* pregavam a absoluta autonomia moral da alma, praticavam uma severa ascese e chegavam até ao suicídio voluntário como solução radical para se obter a libertação deste mundo. Ainda segundo a tradição, Mahavira viveu de 599 a 527 a. C., perto de Vaiçâli, ao norte de Pâtaliputra (atual Patna). De família nobre, provavelmente da casta kshatriya, Mahavira teria renunciado ao mundo com a idade de 18 anos. Após vinte anos de penitências e de práticas ascéticas, Mahavira atingiu a iluminação e se tornou *jaina* (em sânscrito, “vitorioso”, “vencedor”). A partir daí, Mahavira passou a pregar os seus ensinamentos e organizar os quadros de sua seita. Seus monges e suas religiosas são, antes de tudo, ascetas os quais, através de penitências as mais diversas, encaminham-se gradualmente para aquela que é considerada a penitência suprema: a morte ou, mais exatamente, o suicídio por inanição, que os poria de posse da libertação. Ateus e anapsiquistas, a comunidade jainista espalhou-se pela Índia rapidamente e por ocasião da morte de seu fundador, contava com 14.000 monges, 36.000 monjas, 160.000 leigos e 318.000 leigas. Entre os principais aspectos de sua doutrina, destaca-se a prática da *ahimsa*, ou seja, a não violência, bem como a pobreza voluntária e a ascese rigorosa e radical. No que se refere à *ahimsa*, era levada pelos jains ao extremo: o véu que levavam no rosto tinha como objetivo filtrar um eventual inseto, ou seja, tinha como objetivo não causar dano tanto à estes insetos, quanto aos seres microscópicos que se encontram no ar. Embora tenham conhecido dias de triunfo, levantando mosteiros

até o extremo sul da Índia, os jains foram gradualmente sendo eliminados pelos hindus, que travaram contra eles uma verdadeira guerra de extermínio: o paredão oriental do grande templo de Madura conservou a lembrança desses horrores. Os jains são aí representados como vítimas de torturas desumanas, tendo sido empalados, cortados em pedaços. Cerca de oito mil deles morreram nos arredores da cidade. Atéia, dualista e panpsiquista, a metafísica jainista fundamenta a ética dos seguidores de Mahavira. Segundo o Jainismo, nossos atos, bem como nossa atividade mundana, são essencialmente culpados e repletos de dor e sofrimento.

Dentro deste contexto, é nosso dever expiar essa nossa atividade mundana não só nesta vida em que vivemos, mas também em outras vidas sucessivas que virão, como triste espólio de nossos atos, assim como esta nossa vida presente é a expiação de vidas anteriores. Tudo em conformidade com algumas tendências clássicas do pensamento indiano, como por exemplo, as noções de metempsicose (*samsara*) e de *Karma* (segundo a qual, cada ato por nós praticado deve ter a sua expiação no mundo até o final). Ainda segundo a concepção jainista, o *karma* é concebido em termos de materialidade, ou seja, ela provocaria uma espécie de irrupção da matéria obscura, na luminosidade natural do espírito. É o *karma* que levaria a formação e constituição de nosso corpo, que escravizaria, nesta constituição, nosso espírito. Daí a razão da necessidade de se recorrer à prática de um ascetismo rigoroso que, em estágios mais adiantados de desenvolvimento, culminaria num jejum que se estenderia até à morte, após a qual começaria a vida verdadeira. Para o Jainismo, tal ascetismo deveria ser praticado no intuito de libertar o espírito da matéria, da vida empírica, da reencarnação e do sofrimento, afim de poder adentrar no que Buda chama de *Nirvana*, concepção esta que parece ter sido também compartilhada por Mahavira e considerada, por ambos estes mestres, como sendo a vida verdadeira⁽⁵⁾. Devido a essa doutrina da metempsicose, entre os preceitos da moral jainista é rigorosamente proibido matar todo ser vivo, diversamente do Brahmanismo que impunha, em seus primórdios, o sacrifícios de animais.

(5) Nas palavras de Buda: “É um lugar que está perto, mas difícil de alcançar. Neste lugar não há velhice, morte, sofrimento, doenças. Libertação da morte ou perfeição, é o que chamamos de Nirvana. É este um lugar feliz, pacífico, que alcançam os grandes sábios. É um lugar eterno, mas difícil de alcançar. Os sábios que aí chegarem estão livres das penas; no Nirvana, os sábios chegaram ao termo do curso de sua existência.” (N. A.)

Assim como o Jainismo, o Budismo surgiu numa região localizada à Noroeste da Índia. Tal região não havia sido propícia ao predomínio do Brahmanismo. Estendia-se precisamente das encostas do Himalaia nepálico, à Nordeste de Benares, até o Ganges do Sul e contava com cerca de um milhão de habitantes. Rica em produtos agrícolas e florescente comércio, a sua forma de governo era uma república democrática independente. O Budismo foi fundado por Siddharta Gautama que passará, após a sua iluminação, a ser chamado de *Çâkya Muni* (em sânscrito, o sábio dos Çâkyas) e *Buda* (o iluminado). Nascido de família abastada e nobre, por volta do ano 560 a.C., perto de Kapilavastu, capital do Estado.

Apesar da vida voluptuosa de que era rodeado, aos trinta anos Siddharta experimentou uma desilusão profunda em relação ao mundo e à vida, pois constatou que aos prazeres efêmeros se sucedem sofrimentos contínuos; à mocidade, à saúde e à vida, seguem-se inexoravelmente a velhice, a doença e a morte. Após uma dura luta interior, fugiu certa noite do palácio paterno, abandonando a família e os prazeres, para consagrar-se à vida de asceta mendicante e encontrar um meio para de se alcançar a libertação da dor da existência. Numa noite, após sete anos consagrados à procura da verdade, meditando sob uma árvore localizada na região de Boudgaya, Siddharta alcançou a iluminação, ao mesmo tempo que os princípios que deveria, pouco depois, revelar ao mundo. Após a pregação do célebre “sermão de Benares”, onde revelou ao mundo as chamadas “quatro nobre verdades”, Buda reuniu seus primeiros discípulos e começou a organizar as primeiras associações monásticas, cujas regras foram aumentando no curso dos séculos. Desde então, até o advento de sua morte, ocorrida por volta do ano de 480 a.C., Buda peregrinou por diversas regiões da Índia, ensinando aos homens a via da salvação eterna, que consistia na renúncia quietista ao mundo e a todas as suas solicitações.

Em linhas gerais, o Budismo nega a realidade substancial do eu e do não-eu, dissolvendo ambos em elementos de ordem fenomênica. Assim, o indivíduo humano não tem realidade estável, nem como espírito, nem como corpo, os quais podem ser resumidos como sendo complexos mutáveis de elementos fenomênicos. Não é real o ser, mas sim o ato; este determinaria aquela agregação de elementos fenomênicos, que constituem a nossa personalidade empírica, através do desejo e da vontade de viver. Essa vontade de viver, para Buda, procederia de nossa inconsciente ignorância da vaidade do mundo e da vida. Seria, portanto, loucura

apegar-se à vida e seria sábio libertar-se dela. Portanto, para o Budismo a libertação depende radicalmente do conhecimento, do mesmo modo que a escravidão procederia da ignorância. No entanto, apesar de seu “intelectualismo”, o Budismo é, ao mesmo tempo, profundamente agnóstico, uma vez que Buda jamais indagava a respeito de questões metafísicas, interessando-se somente pela libertação deste mundo efêmero, bem como pela dissolução da vida empírica.

Buda sintetiza a sua doutrina nas chamadas “quatro nobre verdades” (em sânscrito, *Cattari Ariyasaccani*) que consistem, basicamente na:

- A verdade acerca da existência do sofrimento (*Dukkha Satya*);
- A verdade acerca da causa ou origem do sofrimento (*Mamudaya Satya*);
- A verdade acerca da cessação do sofrimento (*Mirodha Satya*);
- O caminho que conduz à extinção do sofrimento (*Magga Satya*)

Esta última verdade pregada por Buda também é conhecida como *Nobre Senda Óctupla* ou *Caminho do Meio*.

No que se refere à primeira verdade (a vida é sofrimento), pode-se dizer que a vida em que vivemos é, seguramente, envenenada pela presença da doença, da velhice e da morte que, cedo ou tarde, nos atinge e, infalivelmente, triunfa. Mas qual seria a causa essencial deste sofrimento? Este é o problema resolvido por Buda em sua segunda verdade (a verdade acerca da causa ou origem do sofrimento). Buda não realiza, em seus escritos, uma investigação teórica, especulativa, metafísica, sobre a essência do sofrimento, mas uma investigação no âmbito do mundo fenomênico, para resolver imediata e praticamente, o problema da vida, que é fundamentalmente, o problema do sofrimento. A dor, para Buda, é conseqüência necessária do desejo, da vontade de viver. Desejo e vontade de viver são, por sua vez, fruto do desconhecimento da vaidade do mundo. Esse desejo, essa ignorância, não são concebidos como limitação ou atividade atual de uma inteligência; são radicalmente fruto, herança de ações realizadas em vidas precedentes, cujas conseqüências repercutirão infalivelmente nas vidas sucessivas, a não ser que nós, conhecedores da vaidade do mundo, com a conseqüente renúncia a este, não nos libertemos de uma vez para sempre do desejo, gerador da atividade e, conseqüentemente, do nosso ser fenomênico. Na verdade, da mesma forma que, na existência atual, as ações realizadas nas existências anteriores, produzirão seus efeitos na vida presente e futuras. No entanto, Buda nunca chegou a admitir em seus escritos a existência de uma substância ou princípio de ordem

espiritual, ou seja, uma alma, que explique a existência desta continuidade, deste nexos causal existente entre as ações. No Budismo, a continuidade existente entre as várias vidas pode ser comparada à chama de uma lâmpada acendida por uma outra lâmpada: a segunda não é idêntica à primeira, ainda que da primeira se origine. A segunda verdade ensina, pois, que a raiz do sofrimento está no desejo, produto da ignorância.

A terceira nobre verdade (acerca da cessação do sofrimento) decorre diretamente da precedente: para suprimir o sofrimento, não há outra via a não ser a de suprimir o desejo, produto da ignorância. Esse desejo nos apega a um mundo que é, essencial e fundamentalmente, vão e doloroso e que gera esse nosso ser fictício (individualidade fenomênica) que quer, inconsideravelmente, a vida. ⁽⁶⁾

Para Buda, não se trata apenas de renunciar aos desejos irracionais, mas ao desejo em si mesmo, até ao desejo de uma vida futura. E nem sequer se trata de renunciar ao desejo, ao mundo, ao prazer através da mortificação do ser, cujo princípio espiritual não existe, através da expiação ou do auto-exterminio, mas sim de renunciar ao desejo, fazendo cessar assim a maldição de nossa existência fenomênica, bem como de seu inerente apego a um mundo que é, em sua essência, ilusório, doloroso e vão.

A quarta verdade (acerca do caminho que conduz à extinção do sofrimento) constitui um conjunto de preceitos destinados a realizar esse aniquilamento do desejo. Fundamentalmente para Buda, a libertação do desejo realizar-se-ia mediante o conhecimento que nos revelaria a vaidade do desejo.

Entretanto, também a ação, a virtude, a moral, a ascética possui também uma parte importante nessa libertação: remover os obstáculos que podem dificultar o conhecimento libertador. É preciso exercitar constantemente determinadas virtudes práticas, uma vez que favorecem a aquisição do conhecimento, pois a salvação exige que se acabe com as circunstâncias do erro. Assim, o intelectualismo inerente à doutrina búdica necessita de uma disciplina moral como complemento ⁽⁷⁾. Essa moral, em si, tem sem dúvida um valor racional e ético mas, para Buda, ela tem importância especialmente como meio para se alcançar o aniquilamento do desejo, da ação, da vida e do sofrimento.

(6) O Budismo pretende que se evite, especialmente, o amor à mulher, daí derivando a conservação da espécie humana, sendo considerado a extrema expressão do desejo, da vontade de vida e, portanto, o extremo do sofrimento humano. (N. A.)

A via da libertação é exposta na quarta verdade e consta de oito mandamentos (a chamada *Nobre Senda Óctupla* ou *Caminho do Meio*): crer retamente, querer retamente, falar retamente, fazer retamente, viver retamente, esforçar-se retamente, pensar retamente, meditar retamente. Após ter percorrido esta via, o indivíduo se torna santo (em sânscrito, *arhat*), desfrutando de poderes extraordinários. Após chegar ao fim deste processo, o santo usufrui desde logo de uma imensa bem-aventurança eterna, que Buda chama de *Nirvana*, isto é, a extinção da consciência de si mesmo, bem como da vida empírica. Essa bem-aventurança suprema, no entanto, somente é realizada inteiramente após a morte, ingressando o santo definitivamente no Nirvana. Após o término de toda atividade vital, realizar-se-á o Nirvana absoluto, a morte absoluta.

(7) Para que sejam realizáveis as virtudes, para que seja possível dedicar a vida ao conhecimento que liberta o homem, faz-se mister o estabelecimento de uma organização de caráter comunal. À ela cabe providenciar às necessidades materiais e físicas de seus membros, bem como à sua instrução espiritual. O que de fato foi realizado pelo monaquismo budista. (N. A.)

3. Relações viscerais entre o Brahmanismo e a Metafísica da Vontade

Como dissemos anteriormente, o interesse apaixonado pela sabedoria da Índia Antiga é, em Schopenhauer, algo de primordial, de essencial em relação ao pensamento do próprio filósofo, já que para ele o estudo e o conhecimento profundos do pensamento oriental (considerado entusiasticamente pelo filósofo como sendo “fruto do mais alto conhecimento e sabedoria humanos”) representam uma das condições (ao lado da leitura das obras de Kant e de Platão) que apóiam a elaboração de seu próprio pensamento. O mergulho profundo no pensamento indiano antigo representa uma importante condição que, segundo Schopenhauer, seria indispensável à melhor compreensão de sua própria filosofia, já que muitos conceitos e intuições presentes no pensamento indiano (tais como *maya*, *brahman*, *jiva*, *prakrti*, *purusha*, *karman*, *upadana*, *samsara* e *nirvana*) encontram uma expressão mais completa na própria intuição filosófica fundadora de seu pensamento. É o que o próprio Schopenhauer nos diz no prefácio a primeira edição de sua obra magna:

“Mas se, além disso, recebeu e assimilou o espírito da milenar sabedoria indiana, então estará preparado, da melhor maneira possível, para ouvir o que tenho a dizer. Não lhe soará, como a muitos, estranho ou mesmo hostil. Gostaria até de afirmar, caso não soe muito orgulhoso, que cada aforismo isolado e disperso que constitui os Upanishads pode ser deduzido como consequência do pensamento comunicado por mim, embora este, inversamente, não esteja lá de modo algum já contido.” (M, p. 23)

O que ocorre com a filosofia de Schopenhauer (e que talvez explique, em parte, o grande silêncio que se fez durante décadas ao redor de suas doutrinas e da enorme indiferença e incompreensão de seus contemporâneos) é o caráter radicalmente inovador e original de seu pensamento, o que fez Schopenhauer buscar em outros sistemas uma expressão mais inteligível de sua própria intuição filosófica e, neste contexto, o pensamento oriental representa um valioso instrumento de compreensão e entendimento do próprio pensamento do filósofo. Esta visão analítico-interpretativa de seu pensamento também pode ser aplicada às doutrinas do Budismo, embora neste encontremos um Schopenhauer essencialmente ético, enquanto que no Brahmanismo, encontramos o Schopenhauer metafísico (estas afirmações serão melhor elucidadas ao longo deste

nosso trabalho). No que concerne ao pensamento védico-brahmânico, quando nos fala dos *Vedas* (referindo-se sobretudo aos *Upanishads*), Schopenhauer os chama de “fruto do mais alto conhecimento e sabedoria humanos”, “concepções quase sobre-humanas”, etc. e está convencido de que embora os *Upanishads* não tenham uma forma científica, nem uma exposição sistemática de seu conteúdo, quem possuir um conhecimento verdadeiro de sua metafísica da Vontade seria capaz de deduzir todas aquelas antiqüíssimas fórmulas e expressões a uma linguagem mais clara e inteligível, tornando-se capaz assim de conhecer e comunicar todo aquele conhecimento que era considerado pelo próprio Schopenhauer como sendo a expressão da autêntica verdade, pois para o filósofo da Vontade, tudo aquilo que ele havia vislumbrado e reconhecido pessoalmente como sendo a expressão do autêntico conhecimento, já havia sido reconhecido e expresso pelos pensadores indianos há milênios, embora de uma maneira pouco clara na sua unidade e totalidade e possivelmente este foi um dos aspectos que despertaram tanto entusiasmo em Schopenhauer ao tomar conhecimento dos primeiros textos indianos. Pode-se dizer então que, dentro deste contexto analítico-investigativo, a partir do conhecimento de trechos isolados e fragmentários dos *Upanishads*, poderíamos esclarecer a profunda significação de algumas das idéias centrais de *O mundo como vontade e representação* e vice-versa. Daí o fato do pensamento de Schopenhauer não sofrer nenhum prejuízo através da referência à autoridade das fontes indianas, pois apresentar-se-ia, na história da evolução do pensamento humano, como medida ou escalão (e porque não dizer aperfeiçoamento) daquilo que na Índia Antiga já havia apresentado e insatisfatoriamente intuído; daí o fato de que o conhecimento prévio do pensamento indiano facilitaria sobremaneira a compreensão do próprio pensamento de Schopenhauer. Pode-se dizer ainda que a filosofia védico-brahmânica (assim como as doutrinas do Budismo antigo) significaria, para Schopenhauer, não tanto uma fonte de inspiração ou de revelação, mas sim um espelho e um meio de auto-representação e auto-afirmação. Seja como for, ao longo de quase toda a sua obra magna, Schopenhauer faz diversas citações à cultura indiana: cita os sábios da Índia, o *Marabharatha* e utiliza diversas expressões tipicamente orientais para descrever concepções de seu próprio pensamento (tais como “véu de Maya”, Nirvana, entre outros). Aliás, conceitos como *maya*, *brahman*, *jiva*, *prakrti*, *purusha*, *karman*, *upadana*, *sansara* e *nirvana* acabam por se tornar familiares a qualquer leitor sério dos escritos de Schopenhauer. O uso

destes conceitos, por parte do leitor, pode evidentemente contribuir para a boa compreensão de seus significados indianos primordiais mas, por outro lado, acabam por se tornar muito mais úteis no esclarecimento e melhor compreensão do mundo das idéias do próprio Schopenhauer. Além do mais, pode-se afirmar que o sistema de Schopenhauer apresenta uma clareza de exposição e um rigor de sistematização completamente ausentes nos sistemas orientais. Tomemos como exemplo a doutrina da idealidade transcendental do mundo fenomênico, expressa no livro I de *O mundo como vontade e representação*. Para Schopenhauer, a verdade mais imediata e suscetível de ser afirmada *a priori* é que “o mundo é a minha representação”⁽⁵⁾, pois tudo o que existe, existe apenas para o próprio pensamento.

Segundo esta doutrina, o Universo em sua totalidade seria reduzido a um mero objeto que existiria unicamente para o sujeito e não passaria de mera representação. Ouçamos Schopenhauer:

“Nenhuma verdade é, pois, mais certa, mais absoluta, mais evidente do que esta: tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o Universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe, numa palavra, é pura representação” (M, p. 7)

E ainda:

“Todo o mundo objetivo é e permanece representação e, por esta razão, é absoluta e eternamente condicionado pelo sujeito; por outras palavras, o Universo tem uma idealidade transcendental.” (M, p. 24)

(5) “(...) o passado e o futuro, abstração feita das conseqüências possíveis daquilo que eles contém, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos e o mesmo se pode dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois. Ora, nós encontramos este mesmo nada em todas as outras formas do princípio de razão; reconhecemos que o espaço, tal como o tempo e tudo o que existe ao mesmo tempo no espaço e no tempo, numa palavra, tudo o que tem uma causa ou um fim, tudo isso apenas possui uma realidade puramente relativa: a coisa, com efeito, apenas existe em virtude ou em vista de uma outra da mesma natureza que ela e submetida, em seguida, à mesma relatividade. (...) Enfim, a antiga sabedoria da Índia exprime a mesma idéia sob esta forma: ‘É Maya, é o véu da ilusão que, ao cobrir os olhos dos mortais lhes faz ver um mundo que não se pode dizer se existe ou não existe, um mundo que se assemelha ao sonho, à radiação do Sol sobre a areia onde, de longe, o viajante crê aperceber uma toalha d’água ou ainda a uma corda atirada por terra que ele toma por uma serpente.’ (...) A concepção expressa comumente por todos estes filósofos não é outra senão a que nos ocupa neste momento: o mundo como representação, submetido ao princípio de razão.” (M, p. 14)

Embora já no primeiro parágrafo de sua obra principal, Schopenhauer faça referência direta ao idealismo transcendental inerente à doutrina vedanta, cuja autoria é atribuída ao grande criador da epopéia indiana *Mahabharata*, o filósofo indiano Vyasa, pode-se estabelecer um paralelo entre seu próprio idealismo transcendental “neo-kantiano” com a doutrina do vazio, da autoria do célebre monge budista Nagarjuna (século I- II d. C.). Segundo Nagarjuna, toda e qualquer experiência no mundo fenomenal é como a de um monge míope que vê moscas na sua malga quando não as há. Ainda segundo esta doutrina, todos os seres se esforçariam, sob o efeito da constante ilusão de apreender, por perceber coisas onde na verdade existe apenas o vazio e este vazio seria tudo o que verdadeiramente existe. Dentro desta visão, o mundo ou a realidade empírico-fenomênica seria composto por uma série de eventos de natureza transitória e estes, não sendo permanentes, não teriam nenhuma realidade em si. O vazio (ou o Nada) seria, portanto, a única coisa imutável, a única verdade absoluta ou o único Ser absoluto. Schopenhauer explica essa ilusão através das teorias do princípio de individuação e do véu de Maya, que atestam a realidade ilusória dos fenômenos empíricos do mundo. Ouçamos Schopenhauer.

Assim, Schopenhauer encontra afinidade entre a sua célebre fórmula “o mundo é a minha representação” com um dogma essencial da escola vedanta: o de que a matéria não teria uma realidade independente da percepção do espírito, sendo existência e perceptibilidade dois termos equivalentes, presente tanto da doutrina de Nagarjuna, quanto no sistema de outro grande filósofo indianos do século VIII d. C., Samkara (788 a 820 d. C.), na chamada “teoria do não-dualismo” (ou Advaita). Ouçamos o grande pesquisador e orientalista francês Émile Gauthier sobre a teoria do não-dualismo de Samkara e observem suas similitudes com o idealismo transcendental de Schopenhauer:

“O mundo da multiplicidade é, como já o sabem, um produto de Maya, a ilusão, um resultado da ignorância. Sem ter outro argumento além dos textos dos Upanishads, que interpreta como uma negação de toda multiplicidade, Samkara, como os demais hindus, nos oferece imagens para ajudar-nos a compreender a aparência deste mundo ilusório. E o exemplo clássico que ele toma de empréstimo aos que o precederam é o da corda e da serpente. A corda é a realidade; a serpente que vemos no escuro, quando tomamos a corda por um réptil, não é uma realidade ontológica. (...) ela age em nós, nos causa susto, nos faz pedir socorro. Enquanto a ilusão persiste, enquanto não tomamos conhecimento da natureza real da

corda, vivemos transidos de medo, sofremos, temos pavor. A luz destrói a ilusão: essa ilusão irreal-real: não se pode dizer, a rigor, que a corda seja nada, porque operou sobre nós. Isso é Avidya, a ignorância. Mas enquanto que nesse caso da corda-serpente, a ilusão é apenas pessoal, no caso do mundo ele é uma ilusão cósmica.” (PH, p. 56)

No idealismo transcendental de Schopenhauer, a realidade empírica não é somente condicionada materialmente pelo sujeito (ou seja, enquanto representação), mas também formalmente (enquanto relacionada às formas originárias do intelecto: espaço, tempo e causalidade) e é justamente este idealismo que vai de encontro ao idealismo presente nas filosofias orientais e dentro destas duas formas de idealismo (que na essência são iguais), o mundo do devir não passa de um “aparecer” suspenso ao tênue fio da consciência. Na verdade, o que é enfatizado tanto no idealismo transcendental de Schopenhauer, quanto nas doutrinas de Samkara, Vyasa e Nagarjuna, é o caráter superficial da representação, sua fenomenalidade, que desemboca na conclusão irrevogável de que o mundo dos fenômenos, ou seja, das coisas materiais, que apreendemos e experienciamos por meio dos sentidos e do intelecto, tem de ser deixado à margem como desprovido de valor genuíno, em comparação com a visão intemporal que se abre aos artistas e aos santos. A doutrina da Maya hindu, extraída dos antigos textos védico-brahmânicos e adotada entusiasticamente por Schopenhauer, relaciona-se diretamente com esta questão da “não-realidade em si” do mundo empírico-fenomenico. O desvelar do véu de Maya vem nos mostrar que o nosso mundo material, a realidade empírica de nossa experiência, não é uma coisa eterna, nem algo em que devemos depositar cegamente nossa confiança (assim como no caso do princípio de individuação) e o que tanto Schopenhauer quanto os filósofos hindus buscam demonstrar é que o modo como se dá a nossa compreensão do mundo material (assim como do eu) poderia ser transformada, na medida em que o sujeito abandona sua consciência empírica e perde o sentido de si mesmo como indivíduo distinto, separado da realidade circundante. A suspensão ou negação da completa diferenciação entre nós e o resto do mundo (personificado no célebre dito sânscrito *Tat tvam asi* (tu és isto)) é uma característica central dessa visão intemporal que, no sistema ético de Schopenhauer, se constitui no mais importante passo capaz de conduzir o homem à sua salvação (que consiste na libertação e posterior renúncia e anulação da vontade de viver). Esta negação ou anulação da vontade não consiste

num mero ato de aniquilação de uma substância, mas sim num ato de natureza subjetiva, que pode ser interpretado como sendo um acontecimento de autotransformação e de retirada do mundo da experiência. Ouçamos Schopenhauer:

“[a negação da vontade] é um simples ato de não-querer: o mesmo que até agora foi desejado, já não o é. E como nós conhecemos esta essência, esta vontade, apenas como coisa em si e através dos atos do querer, nós somos incapacitados de dizer ou conceber, depois de abandonar este ato, o que é que há mais para lá: daí a negação para nós, que somos o fenômeno do querer, ser uma transição para o Nada.” (SW, V, Kap. 14, p. 161)

Mas falaremos mais detidamente do fenômeno da supressão do querer-viver em nosso estudo sobre a influência do Budismo antigo no pensamento de Schopenhauer, onde trataremos com mais detalhes de sua ética da salvação e de suas raízes nas doutrinas ascéticas do Budismo Hinayana.

4. Impulso volitivo por vida e as concepções de Vontade nos sistemas filosóficos védicos

Ao analisarmos o pensamento ético de Schopenhauer, bem como sua filosofia em geral, nota-se a presença constante de uma certa “disposição” místico-religiosa, principalmente em seus momentos mais dramáticos, em que o filósofo reconhece os limites da razão. Ascese e santidade podem ser consideradas (principalmente no seu pensamento ético) como fases naturais no caminho que conduz à negação da vontade (objetivo último e principal de seu sistema ético) e, neste sentido, marcam uma presença significativa em sua obra. Não obstante, dentro do universo teórico-conceitual que caracteriza e constitui o pensamento schopenhaueriano, nenhum outro conceito é mais apropriado às perspectivas em que se coloca o problema das influências védico-brahmânicas em seu pensamento do que o conceito de Vontade, tão fundamental quanto problemático. Entretanto, a análise deste importante conceito suscita muitas dificuldades: a pretensão de que ele designa a coisa em si kantiana, sua misteriosa possibilidade de negação, ou seja, o fenômeno da autonegação da vontade, o qual os críticos e estudiosos do pensamento de Schopenhauer tem, há muito, dedicado exaustivas análises e estudos, são algumas das dificuldades inevitáveis que o estudioso sério encontra ao adentrar nas sendas de seu pensamento. Parece-nos que Schopenhauer busca derivar o mundo de uma causa transcendente, identificada por ele em sua especificidade. Ouçamos Schopenhauer:

“Ela [a vontade] nos ensina o que é o fenômeno e o que é a coisa em si. Esta, porém, é uma coisa em si apenas relativa, isto é, em sua relação com o fenômeno (...), mas o que é a coisa em si fora daquela relação eu nunca o disse, porque não o sei: na mesma, porém, está a vontade de viver.”(MR, vol. 1, p. 13)

Portanto, embora circunscrita ao reino do transcendente e, portanto, inacessível ao nosso conhecimento, pois encontra-se além dos limites impostos a nossa cognição (como bem nos ensinou Kant em sua teoria crítica do conhecimento), a vontade se mostra à nós de uma forma mais acessível justamente nesta sua relação com o fenômeno: esta é, segundo Schopenhauer, a chave que nos daria a tão desejada decifração do enigma do mundo. É através desta relação

com o fenômeno (no caso, o fenômeno humano) que conseguiríamos auscultar superficial e parcialmente a natureza inescrutável da coisa em si.

Assim sendo, a Vontade, definida neste sentido, não é um absoluto transcendente estabelecido dogmaticamente, mas a essência do mundo experienciada em nós próprios, no mundo em que vivemos, se constituindo no princípio imanente não só do mundo dos objetos, como também do mundo da representação. Pode-se dizer que o conceito de vontade em Schopenhauer se constitui numa nova interpretação das idéias kantianas não só sobre a coisa em si, como também das condições da possibilidade da experiência e é justamente nisso que se constitui a originalidade de seu pensamento. Portanto, cada um de nós seríamos manifestações desta mesma Vontade única, todo poderosa e de caráter metafísico, que se oculta e se manifesta em todas as formas de vida, desde a mais simples planta ou animal, até as complexas ações do homem.

Quanto a sua relação com o orientalismo, mais especificamente o pensamento védico-brahmânico, pode-se associar o conceito schopenhaueriano de Vontade ao conceito védico de *asu*, assim como ao de *prayatna*, isto é, *esforço* ou *iniciativa* e que são utilizados nos sistemas Nyaya e Vaisheshika. Nestes dois sistemas de pensamento oriental (assim como em Schopenhauer) esses importantes conceitos estão relacionados à idéia de um “querer”, associado ao de uma força motriz capaz de se manifestar na Natureza, como também nos conscientes e inconscientes processos psicológicos e nos involuntários processos fisiológicos, embora possamos também estabelecer uma similitude ou correspondência com o conceito schopenhaueriano de vontade de viver e o conceito budista de *upadana*. Iguamente o conceito de *karma* assemelha-se ao de vontade individual sem intelecto que mais ou menos corresponde, na metafísica schopenhaueriana, ao de caráter inteligível. Existe também o uso do conceito da Maya hindu (poder mágico, poder de ilusão), extraído da filosofia Vedanta e presente, principalmente, em sua teoria do conhecimento, embora em algumas passagens de seu pensamento (capítulo IV de *Parerga e Paralipomena - Algumas considerações sobre a oposição entre a coisa em si e o fenômeno*, 64, págs. 92, 93 e 94), Schopenhauer o associe ao conceito de objetividade da vontade.

Outra importante referência advinda do pensamento hindu e utilizada por Schopenhauer em sua metafísica, é a do conceito mítico-filosófico de *Brahman*, compreendido no sentido etimológico de “vontade”, “desejo”, ou mais corretamente

como vontade ou desejo propulsivo de criação. Pode-se dizer que este é o conceito oriental que melhor ilustra não só o conceito metafísico de vontade schopenhaueriana, como também o de afirmação ou objetividade da vontade e que compreende também o da natureza ilusória do princípio de individuação e o conseqüente anelo pela negação e libertação do querer-viver. Como todos nós somos vontade, volição, desejo, também somos, nós próprios, brahman. Este, em sua sede de objetivar-se, desdobra-se no mundo físico, não sendo o verdadeiro, o autêntico Brahman. Segundo a doutrina dos Vedas (*Rig Veda*, livro X, 90, p. 4), apenas $\frac{1}{4}$ do Brahman absoluto e metafísico permanece encarnado no mundo, sendo que $\frac{3}{4}$ dele permanece livre, como Brahman psíquico. Em outras passagens (*Brihad Upanishad*, 4, 8 a 17), ele nos diz que a distinção entre brahman e Brahman, entre *Pramatman* e *Jivatman* são apenas ficções mitológicas, fazendo uma tentativa de articular estes conceitos, com o evidente intuito de alcançar alguma compreensão final neste domínio, embora não pretenda demonstrar uma clareza e sistematização rigorosas. Seja como for, a multiplicidade de conceitos indianos com que Schopenhauer associa freqüentemente o seu conceito de Vontade, em algumas passagens do seu pensamento, ilustra claramente não só a extensão de seu conhecimento dos escritos védico-brahmânicos, como também a presença dos mesmos dentro de seu próprio sistema metafísico.

Em uma célebre passagem de um dos mais antigos e importantes livros que compõem os *Upanishads* (*Chandogya Upanishad*, VII, 1 a 26), existe a apresentação da chamada “hierarquia de interdependência”; nela Schopenhauer poderia ter encontrado fragmentada e dispersa, a unidade indivisível da essência da vontade, partindo da simples nomeação e atravessando as 25 etapas (intenção, pensamento, conhecimento, esperança, fé, ação, etc.), associando ao já elaborado “Eu”, o misterioso *atman*, que permanece invariavelmente preso na sua relação com o Brahman absoluto e metafísico.

Assim como em sua metafísica, encontramos também fortemente presente elementos do pensamento oriental em diversas passagens de sua ética. O conhecimento do sofrimento universal presente em todos os seres do mundo e que age como quietivo de toda e qualquer vontade, como fonte de resignação, de serenidade e completa ausência do querer-viver, pode ser encontrado, igualmente, em alguns escritos da tradição religioso-filosófica da Índia Antiga, como, por exemplo, no *Samkhya Karika*. Tanto em Schopenhauer quanto no sistema *Samkhya*,

nota-se uma clara similitude entre o indivíduo que nega livremente a vontade de viver e o asceta ou *sannyāsi*, que busca libertar-se dos grilhões da roda de renascimentos do Samsara. Em ambos, a morte não só coloca um termo as manifestações físicas do nascimento-morte e renascimento, mas também a própria essência é suprimida, já que a última réstia de existência que ainda havia liga-se a esta derradeira manifestação empírico-fenômênica (que é a própria individualidade do sujeito) de uma maneira tão visceral e íntima que a morte acaba por quebrar, definitivamente, este frágil elo e para o indivíduo que encontra um fim desta forma, todo o Universo finda ao mesmo tempo que advém a morte do seu corpo físico.

Assim, tanto Schopenhauer quanto os filósofos hindus, nos trazem um tipo de sabedoria que não se apresenta pela simples via filosófica, mas sim pela experiência mística, pela ascese ou pela santidade e é essa “nova” sabedoria que Schopenhauer busca apresentar, pela primeira vez, ao Ocidente, mostrando-a através de seus escritos, em sua essência profunda, sem nenhum auxílio haurido no mito ou na alegoria, como no caso das religiões orientais. Infelizmente, sabemos qual foi o triste resultado de seus esforços, que se traduziu num silêncio e numa indiferença, por parte de seus contemporâneos, de mais de 30 anos em torno de suas obras. Este triste episódio da trajetória intelectual e filosófica de Schopenhauer, nos faz lembrar as palavras de Nietzsche, no prólogo de *Ecce Homo*, quando nos diz:

*“Mas a desproporção entre a grandeza de minha tarefa e a **pequenez** de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram” (EH, p. 53)*

E em sua afirmação, quando nos diz que “alguns homens nascem póstumos.” Seja como for, em face das múltiplas abordagens (encontramos, por exemplo, similaridades presentes na metafísica de Schopenhauer e nos escritos védico-brahmânicos entre os conceitos de *abhinivesha* (com o de vontade de viver), *cetana* (com o de volição), *jiva* e *samkalpa* (com os de intenção e querer) e *vasana* (com o de desejo latente), parece-nos prudente, em face da necessidade de atender a impreteríveis e imprescindíveis critérios de objetividade analítico-científica, nos limitarmos, em nossa análise, a dois conceitos somente: o de *prakriti* e o de *purusha* e que são, segundo o próprio Schopenhauer, os que mais se coadunam com os conceitos presentes em sua própria filosofia. Fundamentaremos as conclusões e

afirmações aqui contidas, nas teses e conceitos presentes no sistema *Samkhya Karikah*.

Filosoficamente falando, o *Samkhya Karikah* pode ser definido como sendo um sistema dualista (matéria e espírito), de tendência atéia e que, através de um olhar intuitivo sobre a realidade empírico-fenomênica, busca conduzir o homem à sua libertação. Sua sistematização data de meados do século IV d.C. e condensa todos os elementos hauridos em outros sistemas de pensamento oriental (Nyaya, Mimansa, Vaisesika, além dos sistemas de Samkara e de Ramanuja, cuja completude forma os chamados *Vedanta-sutras*) e, fundamentalmente, trabalha, em suas teses, a relação entre vontade (*prakriti*) e sujeito da cognição (*purusha*).

Em sua forma clássica, o sistema Samkhya admite a existência da pluralidade das “almas” individuais e, ao mesmo tempo, a existência da matéria substancial como una, eterna e onipresente. Originariamente, esse princípio absoluto (*prakriti*) se apresenta numa condição indiferenciada, permanecendo num estado de repouso ou equilíbrio perfeito. Este princípio supremo ou *prakriti*, é composto por três elementos (as chamadas *gunas* ou “qualidades”): *sattva* (pureza), *rajas* (força, atividade) e *tamas* (inércia). Num dado instante indeterminado do tempo, ela é posta em atividade, modificando-se a cada instante e retornando, ao fim e por meio de uma ação misteriosa, a *prakriti* primordial põe-se em movimento, modificando-se a cada instante e formando assim o mundo. Tudo o que existe no mundo, mesmo ao nível mental, seria então o resultado deste movimento, desta modificação da *prakriti* original e indiferenciada, em diversos graus e das diferentes *gunas* que formam a *prakriti* primeva. Nesta evolução, o mundo vai se tornando cada vez mais impuro e material. A resposta à questão do Ser ou da substância nos orientais e em Schopenhauer, é bem semelhante aquela adotada por Spinoza em sua *Ética*: Em Spinoza, Deus é identificado com a própria realidade, que é considerada como sendo a única substância verdadeiramente existente, segundo o sentido da famosa fórmula *Deus sive natura* (Deus, isto é, a Natureza). Tanto em Schopenhauer quanto nos orientais, a concepção de Deus (em Schopenhauer, Vontade e no sistema Samkhya, *prakriti* ou *Brahman* em Samkara) não é a de um ser absoluto de caráter pessoal, nem mesmo religioso, mas sim de caráter metafísico e compreendido não como transcendente, mas como imanente à realidade natural (embora tanto em Schopenhauer quanto nos orientais, esse princípio absoluto possua estas duas faces ou naturezas: transcendente e

imane). Em Spinoza, os seres do Universo são modos ou modificações finitas dos atributos desta substância infinita. No sistema Samkhya, as *gunas* ou substâncias incompletas, são os elementos constitutivos dos seres finitos. Em Schopenhauer, sabemos que a Vontade é um princípio absoluto, de caráter metafísico que objetiva-se no mundo físico, nos reinos mineral, vegetal e animal, chegando, no ápice da escala hierárquica, aos seres humanos. Ao objetivar-se, ao tornar-se “manifesta” perante a percepção sensível, surge o chamado “grande princípio” ou Inteligência (em Schopenhauer, a racionalidade, o intelecto, também somente surge quando a Vontade se objetiva no universo físico, sob a forma humana): é a chamada *buddhi* ou inteligência-vontade, que é constituída em diferentes níveis de *sattva*, *rajas* e *tamas*. A medida em que vai se modificando, nos diferencia seres e coisas; a *buddhi* tem seus elementos constitutivos desigualmente dosados: em alguns seres, a *sattva* diminui, enquanto as outras *gunas* aumentam em importância: surge então as diferentes formações de individuações (os chamados “Eus”) e, com elas, a *ahamkara* ou o egoísmo.

Dentro deste contexto, surgem os *purusas* ou espíritos, que opõem-se tanto ao manifesto quanto ao não-manifesto. O Não-manifesto é objeto da experiência através do Manifesto (Schopenhauer coloca que somente podemos conhecer a Vontade por meio de sua manifestação no fenômeno); já o Espírito está separado, diferenciando-se dos dois devido a sua consciência, sendo capaz de experimentar prazer, dor ou imobilidade. Sua luz permite o conhecimento na *buddhi*; de natureza puramente contemplativa, o espírito permanece impassível, simples espectador da Natureza, contemplador do mundo ou, como nos diz Schopenhauer, *cabeça de anjo com asas* (pode-se estabelecer um paralelismo entre este espírito ou *purusa* e o puro sujeito do conhecimento, presente na estética de Schopenhauer). Este espírito deixa-se impressionar pela beleza do mundo, pelos incidentes de seu drama e, o que é mais impressionante, ele esquece (*avidhya*) quem ele é, vibrando em uníssono com os seus atores (pode-se vislumbrar aqui a grande chave que explicaria a gênese do fenômeno da negação da vontade de viver, no sujeito puro cognoscente; trataremos disso com mais detalhes quando nos debruçarmos sobre a ética e a estética de Schopenhauer). Neste esquecimento, o espírito se acredita ator, sofre e se rejubila com as manifestações físicas às quais está ligado

Entre estas duas realidades (os objetos do mundo e o *purusa*) não há qualquer união real, mas sim uma união ilusória entre duas realidades

essencialmente diferentes. Vejamos o que nos fala sobre isso o célebre orientalista francês Émile Gauthier:

“Uma comparação mostrará, de maneira imperfeita, a posição do purusa: se alguém em sonhos se imagina preso ou espancado, sofre com isso todas as angústias, todas as dores. Ao despertar, porém, o cárcere ou as torturas desaparecem.”(PH, p. 109)

A libertação (e aqui chegamos muito próximos de desvendar a fisiologia do fenômeno da negação schopenhaueriana da vontade) se daria quando a *buddhi* atinge sua máxima de *sattva*, através das provas da existência e dos atos virtuosos (daí em sua ética, Schopenhauer insistir tanto na prática da compaixão e do amor desinteressado pela sorte e pelo sofrimento de todos os seres do mundo), ela recebe em abundância a luz advinda do *purusa*. Neste momento, ocorre o que os escritos Samkhya chama de “tendência do purusa ao isolamento libertador”: é o momento em que o espírito toma consciência de sua diferença em relação a *buddhi* produzida pela *prakrti*; a *kavalya* ou isolamento (ante-sala do Nirvana búdico) é quando o espírito passa a se distinguir completamente de seu espelho, a *buddhi*; se desfazendo de sua ligação imaginária com a mesma. A libertação nirvânica advém do fato de que o espírito não só se reconhece como distinto do Manifesto e do Não-manifesto, como também que ele não é agente de nenhuma ação, que ele é uma simples testemunha sem ação no grande drama do mundo. Este novo saber intrínseco o livra do sonho enganador que o ligava ao mundo e produzia o seu apego às dores, aos sofrimentos e as ilusões e o conduz à libertação. Após atingir este conhecimento, o sábio abandona o corpo e torna-se livre. O *purusa* se encontra, então, tal como sempre foi: sem sofrimento, mas também sem felicidade: pura luz. (*)

Este seria, em linhas gerais, segundo o pensamento oriental, o processo que conduz, aquele que negou o mundo do desejo e da vontade, aos átrios gélidos e resplandecentes do Nirvana e que pode ser melhor entendido ao lançarmos os olhos ao pensamento védico-brahmânico, já que Schopenhauer, embora tendo feito do Nirvana o ápice de seu sistema ético, não se deteve em detalhes sobre o assunto em seus escritos, já que para o filósofo existe um limite até

(*) Aqui nos vem à mente, de uma forma muito incisiva e veemente, a célebre definição do Nirvana búdico dada a nós por grandes orientalistas europeus, tais como Burnouf, Wassilieff, Lassen, Dahlmann,

onde pode penetrar a reflexão e querer ir mais longe significaria elevar-se para fora dos limites da experiência. Ouçamos suas palavras:

“Como nós conhecemos este ser, a vontade, como coisa em si, somente em e por meio do ato do querer, somos incapacitados a afirmar ou apreender o que persiste sendo ou fazendo após o abandono deste ato: por isto, a negação constitui-se para nós, que somos a manifestação do querer, uma transição ao Nada.”(PP, p.227)

É evidente que, como bom herdeiro da tradição kantiana, Schopenhauer busca fundamentar sua filosofia na experiência e jamais ultrapassar seus limites, para evitar o erro crasso cometido pelos demais idealistas alemães pós-kantianos (Fichte e Schelling) e construir uma metafísica que se desvincule do terreno firme da experiência:

“Alguma coisa de nuclear existe no fenômeno que é diversa dele. Ora, isso jamais poderá se destacar do dito fenômeno, considerar-se à parte, como um ens extramundanum. Isso só será conhecido relativamente, indiretamente e vale dizer, em função do próprio fenômeno (...). Foi pelo menos nessa direção que eu, Arthur Schopenhauer, procurei resolver o problema da Metafísica, jamais perdendo de vista aqueles limites que Kant fixou, para todo o sempre, ao conhecimento humano (...). Na realidade, a Metafísica não ultrapassa a experiência. Apenas patenteia-nos a verdadeira intuição do mundo, que através da experiência se nos revela (...). Metafísica é um saber que tem suas fons et origo na intuição do mundo exterior real e nos esclarecimentos que a seu propósito nos presta aquilo que há de mais profundo em nossa consciência- saber este que depois vem a ser decantado e acrisolado em conceitos precisos.”(N, p.97)

Daí a necessidade de recorrermos à metafísica dos orientais para compreendermos a explicação íntima de certos conceitos schopenhauerianos que, embora não tenham sido explicitamente demonstrados, tem seu equivalente em concepções mais antigas que se fizeram explícitas, claramente, nos orientais, onde não há a presença dos critérios epistemológicos estabelecidos por Kant.

Seja como for, o fenômeno de anulação da vontade de viver em Schopenhauer é um dos mais instigantes e seu mecanismo íntimo pode ser melhor auscultado e compreendido se lançarmos um olhar sobre a metafísica presente nos sistemas orientais, mais especificamente no Samkhya Karika onde a atividade da *prakrti*, de natureza inconsciente, acaba por realizar o objetivo do *purusha*; tal como

uma atriz, a *prakrti* atua e depois de concluir o seu papel retira-se; *purusha*, o espectador, a certa altura, desinteressa-se do espetáculo e recolhe-se ao seu isolamento. É mais ou menos o que ocorre na metafísica e na ética da vontade de Schopenhauer: nelas, a vontade de viver desempenha o seu papel de dançarina e de espectadora de si própria: aquilo que consegue vislumbrar de sua própria atuação é muito pouco, mas é o suficiente para negar-se a si própria, negando a sua própria atuação e, depois, como diria Hamlet: “o resto é silêncio.”

(*) “(...) que, embora diverjam em alguns pontos, são unânimes em afirmar que o estado do Nirvana, para os orientais, seria caracterizado por uma total e completa ausência de sensação, sejam elas boas ou más”. (N.A.)

5. O pensamento de Schopenhauer e o Budismo antigo

No que se refere especificamente ao Budismo, as concordâncias entre as doutrinas de Sakya Muni e a metafísica da Vontade são ainda mais profundas, principalmente no que diz respeito à moral. As concepções éticas presentes no pensamento de Schopenhauer já estão, em gérmen, reconhecidas e expressas por Sakya Muni, embora em Buda seus preceitos éticos não se encontram formulados através de uma exposição sistemática ou científica, como é o caso de Schopenhauer, sendo muitos de seus principais pontos pouco inteligíveis. Não obstante, poder-se-ia esclarecer e compreender melhor o significado profundo dos ensinamentos de Siddartha Gautama, através do conhecimento das idéias centrais presentes na ética de Schopenhauer (como, por exemplo, a questão da capacidade da Vontade em negar-se a si própria, que somente é adequadamente compreendida em Schopenhauer, embora seja necessário um conhecimento prévio da doutrina budista, que prega a necessidade do aniquilamento dos desejos). As relações entre o pensamento oriental (seja o Brahmanismo, seja o Budismo) e a metafísica da Vontade são tão viscerais que a referência à autoridade das fontes indianas antigas, no estudo do próprio pensamento schopenhaueriano, não só não diminui o seu valor e força, enquanto magistral construção de pensamento, como também apresenta-o como medida ou escalão de aperfeiçoamento de toda aquela antiquíssima construção conceitual que, na Índia Antiga, fora apenas intuído obscuramente. A leitura do pensamento de Schopenhauer facilitaria, sobremaneira, a compreensão do próprio pensamento indiano, aclarando muitos de seus pontos incompreensíveis para nós, ocidentais. Pode-se dizer que a filosofia indiana proporcionou, ao pensamento de Schopenhauer, não uma fonte de inspiração ou de revelação (como muitos poderiam erroneamente pensar), mas sim um espelho e um meio de auto-representação e auto-afirmação; tanto que muitos dos conceitos principais presentes no pensamento indiano não só são familiares a qualquer leitor sério do pensamento de Schopenhauer, como também a aplicação de muitas das principais noções filosóficas presentes na metafísica da Vontade contribuem para esclarecer, sobremaneira, alguns aspectos obscuros do pensamento indiano. Ao melhor se compreender este, melhor se compreenderá a concepção de mundo e de idéias do próprio Schopenhauer e vive-versa, pois ambas estas formas de

pensamento apresentam uma interação visceral perfeita, embora em Schopenhauer estes conceitos estejam expressos de uma forma mais clara e mais rigorosamente sistematizada, estando mais “palatáveis” ao gosto ocidental.

Seja como for, é inquestionável e fora de qualquer dúvida que a causa do apreço entusiasta e incontido de Schopenhauer pelas formas de pensamento orientais, em especial pelo Budismo e pelo Hinduísmo, são as verdades e coincidências ou concordâncias com a sua própria filosofia. Busquemos analisar estas concordâncias mais de perto.

Tanto em Buda, quanto em Schopenhauer, o conceito de Vontade torna-se central e fundamental na construção de seus respectivos sistemas de moral. Em ambos, a vontade torna-se a essência não só de nosso mundo físico, como também de nós próprios, de nosso próprio ser; ela é vista como sendo o princípio imanente do mundo objetivo-representacional. Ambos estes sistemas morais constituem-se em construções de natureza imanente e não-transcendente. É o que Schopenhauer afirma em relação à sua própria filosofia quando nos diz:

“Ela [a doutrina da Vontade] ensina o que é o fenômeno e o que é a coisa em si. Esta, porém, é uma coisa em si apenas relativa, isto é, na sua relação com o fenômeno (...), mas o que é a coisa em si fora daquela relação, eu nunca o disse, porque não o sei: na mesma, porém, está a vontade de viver.” (S. W., V, Kap. 14, 161)

Em ambos estes sistemas (Budismo e metafísica da Vontade), o fenômeno da negação da essência em si do mundo, núcleo central de ambos os sistemas éticos, não consiste, devido ao seu próprio imanentismo, na aniquilação de uma substância, como muitos podem pensar, mas num simples ato subjetivo, num fenômeno de auto-transformação e de retirada definitiva do mundo da experiência (Samsara hindu), num simples ato de “não-querer”, onde o que até agora foi com veemência e ardor constantemente desejado, já não mais é. Nas palavras de Schopenhauer:

“E como nós somente conhecemos esta essência, esta vontade, apenas como coisa em si em nós e através de nossos atos do querer, somos incapazes de dizer ou conceber, depois de abandonar este ato, o que é que há para além disso: daí a negação para nós que somos o fenômeno do querer, ser uma transição para o Nada.” (M, p. 320)

Ao analisarmos os meandros do pensamento de Schopenhauer e sua relação com a ética budista, a questão da conscientização da identificação universal da essência em si do mundo nas inúmeras individualidades empírico-fenomênicas e a posterior auto-anulação da vontade de viver surge como ponto central na busca do homem para alcançar sua própria felicidade e bem-aventurança eternas que, tanto em Schopenhauer quanto no Budismo antigo, é alcançada ao nível da conduta ética para se atingir a libertação e superar, assim, as dores do mundo torna-se fundamental para todo aquele que busca a felicidade e a salvação.

A conscientização da natureza única e universal da Vontade é o que possibilitaria a ascensão ao nível da conduta ética, descerrando perante os olhos do homem o “véu de Maya” da individualidade empírico-fenomênica, que faz com que a ilusão da existência de vontades independentes e individuais, egoisticamente empenhadas em afirmar seus próprios ímpetos, se mostre perante a consciência do homem. Este descerrar do véu de Maya, atingido na ascensão ética, mostra esse fenômeno como sendo uma mera ilusão do princípio de individuação. Como consequência deste processo, ocorre o desaparecimento da noção de individualidade. Quando esta noção desaparece, a conduta egoística perde o sentido e o homem, imbuído do mais genuíno espírito de solidariedade e caridade, torna-se bom, pois ele passa a entender que o mal e a miséria que afligem um outro ser (seja ele homem ou animal) não é um quinhão exclusivo daquele ser em especial; aquela mesma dor, miséria e sofrimento que assolam aquele ser também lhe pertencem, pois a essência que constitui o cerne daquele outro ser é a mesma que palpita dentro de seu peito. Este sentimento de conscientização da identificação universal do eu com todos os demais seres e coisas do Universo, presente tanto no Budismo quanto no Brahmanismo, bem como em Schopenhauer e que é o cerne de toda a conduta genuinamente ética, é descrito de forma literária pelo grande escritor português Eça de Queiroz (1845 a 1900) numa passagem de sua obra *A cidade e as serras*, quando um de seus personagens nos diz:

“Mas que nos importa que aquele astro além se chamasse Sírio e aquele outro Aldebarã? Que lhes importava a eles que um de nós fosse Jacinto, outro Zé? Eles são imensos, nós tão pequeninos, somos a obra da mesma vontade. E todos, Uranos ou Lorenas de Noronha e Sande, constituímos modos diversos de um ser único e as nossas individualidades esparsas somam na mesma compacta unidade. Moléculas do mesmo todo, governadas pela mesma lei,

rolando para o mesmo fim... Do astro ao homem, do homem à flor do trevo, da flor do trevo ao mar sonoro - tudo é o mesmo corpo, onde circula, como um sangue, o mesmo Deus. E nenhum frêmito de vida, por menor que seja, passa numa fibra desse sublime corpo, que não repercute em todas, até as mais humildes, até as que parecem inertes e inviais. Quando um Sol que não avisto, nunca avistarei, morre de inanição nas profundidades, esse esguio galho de limoeiro, embaixo na horta, sente um arrepio de morte; e quando eu bato uma patada no soalho de Tormes, além o monstruoso Saturno estremece e esse estremecimento percorre o Universo inteiro!" (CS, p. 112)

É unicamente através desta consciência da identificação e união universais de todos os seres numa essência em si única, que a grossa muralha da individualidade empírico-fenomenológica, que tornava o homem egoísta e mau, desaparece e esta conscientização de sua natureza "irmã" em relação a tudo o que vive, inspira-lhe um enorme sentimento de simpatia e solidariedade para com todos os seres e coisas: é um sentimento muito próximo àquele expresso numa célebre passagem dos *Upanishads*, frequentemente citada por Schopenhauer em seus escritos:

"Hae omnes creaturae intotum ego sum, et praeter me aliud ens non est." ()*

Também sabemos que outra grande importância da etapa ética no sistema moral tanto de Schopenhauer, quanto no do Budismo é o fenômeno do Nirvana e que se constitui no objetivo final buscado pela doutrina ética de Schopenhauer e que, neste aspecto, mostra-se fundamental e essencialmente oriental. O Nirvana é, para esses sistemas filosóficos (Budismo, Hinduísmo e Metafísica da Vontade), o símbolo da felicidade, da bem-aventurança e da redenção às quais todos os homens devem invariavelmente buscar para se verem livres, para sempre, dos tormentos e misérias da vontade de viver. É esta consciência da identificação do homem com todos os seres que possibilita o tão surpreendente e belo fenômeno da universalização do sofrimento e da dor, pois o homem vê que toda a dor que atinge cada ser em especial é também a sua dor, pois ele se vê em cada ser que sofre e este sentimento de solidarização possibilita que a sua vontade objetivada em fenômeno se conscientize de que a sua individualização não pode,

(*) "Sou todas estas criaturas em conjunto e, fora de mim, não há nenhum outro ser."

em hipótese alguma, protegê-la da dor, que é impossível escapar do sofrimento do mundo e que a felicidade é uma quimera inalcançável, uma ilusão que os homens criaram para iludirem a si próprios e que a única forma de se subtrair à dor e ao sofrimento, tristes apanágios de tudo o que vive, é a extinção de si próprio, única saída do espetáculo tragicômico das misérias deste mundo. Isso somente poderá ser alcançado através de um longo processo, que inicia-se com a renúncia quietista ao mundo e aos prazeres e solicitações, passando pela mortificação dos instintos e terminando na auto-supressão da Vontade e na apoteótica fuga para o Nada; mas tudo isso somente se torna possível com a anterior ascensão à etapa ética ou moral. Não obstante, um dos grandes empecilhos para se atingir a libertação das dores do mundo, para se alcançar a salvação e redenção através da renúncia definitiva, total e completa de todo o querer-viver, é a individualidade empírico-fenomenica ou, utilizando-nos do termo usado por Schopenhauer em sua filosofia, o *princípio de individuação*.

6. Karma e princípio de individuação

Mas qual seria o mistério, o enigma insondável que se esconde por detrás do fenômeno da individualidade dos seres? Como explicar todo o conjunto de diferenças de ordem intrínseca e extrínseca existentes entre cada um dos diferentes seres e que caracterizam o fenômeno da individuação? Schopenhauer, em seus escritos, define o fenômeno da individualidade como um enigma. Ouçamo-lo:

“As profundidades exatas das raízes da personalidade constituem um enigma que não me coube decifrar. É o problema mais difícil que ainda nos resta a resolver.” (VS, p. 108)

Não obstante, talvez nós possamos nos aproximar da resposta a este enigma e que nos pode ser dada através dos textos budistas. Ainda dentro da nossa tese, segundo a qual os escritos, bem como o próprio pensamento filosófico em Schopenhauer, nada mais são do que uma re-tradução, em linguagem ocidental, do modo de pensar, sentir e ver o mundo, caros a certos sistemas de pensamento orientais, como o Hinduísmo e o Budismo, acreditamos que certas respostas a alguns enigmas, próprios do pensamento de Schopenhauer, podem ser encontradas, respondidas e compreendidas por meio das respostas propostas pelos textos budistas e hinduístas.

No que concerne ao fenômeno da individualidade, parece-nos que há em Buda uma íntima conexão entre o ser individual, enquanto manifestação fenomênico-objetiva e o conceito que os orientais chamam de “karma” (*)

Desta forma, acreditamos que a resposta que nos conduziria à solução do problema da individualidade empírico-fenomênica dos seres, expressada por Schopenhauer através da célebre expressão latina *principium individuationis* (princípio de individuação) está nesta conexão, de ordem metafísico-transcendente, existente entre o ato e o carma, também presente nos escritos sagrados do Budismo. Num dos trechos de suas inúmeras prédicas, Buda nos diz:

(*) O carma (em sânscrito, *karma*), literalmente “obras” seria o ato, ou melhor, o fruto, as conseqüências do ato que, através de um princípio de causa e efeito, acorrentariam o homem ao Samsara que, na filosofia hindu e budista seria o ciclo das reencarnações; o carma também pode ser considerado a expressão metafísico-transcendente de uma lei universal e eterna de ação e reação: é um modo de expressão de um tipo de justiça, de natureza imanente. (N. A.)

“Os seres tem como patrimônio o seu carma; são os herdeiros, os descendentes, os pais, os vassalos do seu carma. É o carma que divide os homens em superiores e inferiores.” (PB, p. 52)

Sabemos que o Budismo possui uma visão muito própria, uma concepção deveras singular da realidade empírico-fenomênica, do mundo objetivo enquanto tal; em linguagem ocidental, poderíamos dizer que o Budismo professa uma espécie de idealismo fenomenista em sua visão da natureza íntimo-constitutiva dos fenômenos empíricos. Nesta sua visão, o Budismo nega, radicalmente, a realidade do ser; recusa-se a admitir a realidade substancial dos seres; nas palavras de Buda:

“As coisas não existem da maneira que pensam os homens comuns e ignorantes da verdade: elas existem no sentido de que não tem realidade própria e, desde que elas não existem na realidade, são uma ilusão que é decorrente da ignorância; é a essa ilusão que se apegam os homens ignorantes da verdade: eles consideram todas as coisas como reais quando, na verdade, nenhuma é real.” (PB, p. 59)

O Budismo, em sua cosmologia místico-filosófico-religiosa, reduz o caráter substancial dos seres e das coisas, à categoria de meras projeções fenomênicas, destituídas de realidade substancial; dentro deste contexto, o indivíduo humano passa a não ter uma realidade estável, nem como espírito, nem como corpo, os quais são reduzidos e considerados como uma espécie de complexos mutáveis de elementos de ordem fenomênica; mas em que consiste o “real” para o Budismo? É o ato em si; ele (o ato) é a única coisa verdadeiramente constituída de realidade dentro da cosmologia budista; é através da força do ato que ocorre esta agregação de elementos fenomênicos que constituiriam a nossa personalidade empírica.

Segundo o Budismo, após a morte de um indivíduo, sua vida cessa de existir; suas moléculas, células, bem como os demais elementos orgânico-constitutivos de seu corpo desintegram-se e ele se transforma em “pó”; pois bem, para o Budismo, mesmo após a extinção de uma individualidade empírico-fenomênica, os atos e as ações que esta mesma individualidade praticou nesta existência, ou melhor, o fruto destes atos e ações, suas conseqüências, não terminam com a morte do indivíduo; elas continuam a errar no vácuo, a persistir e a perdurar através do devir até que, pela própria força da justiça transcendente, que

obriga ao resgate destas conseqüências e faltas anteriormente praticadas, ocorre a agregação de novos átomos; estes agregar-se-iam aos elementos constitutivos da matéria orgânica (água, carbono, hidrogênio, etc.) e, finalmente, à constituição de um novo ser que, após ser gerado e concebido, deverá voltar a esta existência e resgatar o débito de suas antigas ações que, fatalmente, o acompanham ao longo dos séculos, como a “sombra ao seu dono”, para nos utilizarmos de uma expressão tipicamente budista. Este processo de continuidade, existente entre as várias vidas, pode ser comparado, no Budismo, à chama de uma vela acendida por uma outra: a segunda não é idêntica à primeira, ainda que da primeira se origine; a individualidade empírico-fenomênica, com todas as suas idiossincracias não somente físicas, como também de caráter moral, são originadas através deste processo, onde a necessidade de se promover este resgate cármico não só ocasionaria a materialização ou “objetivação” da força vital na matéria, como também determinaria a forma, a constituição, a posição e o destino que este novo ser ocupará no mundo dos fenômenos, sempre tendo em conta as conseqüências boas ou ruins de seus atos passados. É o que Buda procura nos dizer por meio de sua conhecida metáfora do oleiro, presente em um de seus sermões:

“Todos os seres e todas as coisas são constituídos de uma mesma essência, embora pareçam diferentes, segundo as formas que tomam, em conseqüência das influências que recebem; como se formam, agem e como agem, são. Imaginemos um oleiro que fabrique vasilhas diferentes com o mesmo barro; cada uma dessas vasilhas terá seu destino, pois uma servirá para arroz, outra para manteiga, outra para leite e algumas serão usadas para depósito de impurezas. Não há diferenças no barro empregado: a diferença está no modelo dado ao oleiro, segundo os diversos usos requeridos pelas circunstâncias.” (PB, p. 68)

Mas, sem dúvida alguma, a melhor forma de entendermos os processos recônditos que atuam nas causas particulares que determinam os diferentes modos pelos quais a Vontade se objetiva, através de uma individualidade humana, está na análise da chamada “teoria das dozes causas” e, da mesma forma, é através da conscientização plena das chamadas “quatro nobres verdades” (em sânscrito, *Cattari Ariyasaccani*) que a força vital que anima o indivíduo e encontra-se encarcerada na matéria, liberta-se do ciclo das reencarnações e de seu triste e lúgubre legado cármico, adentrando triunfalmente no Nirvana. A chamada “teoria das dozes causas” consiste num conjunto de proposições dotadas de um duplo

sentido. Quando, ao longo de sua análise, se percorre uma rota ou sentido de ordem crescente, indo da primeira à décima segunda causa, vislumbramos perante nosso olhar perscrutador, ao fenômeno do nascimento progressivo de uma existência; mas quando, inversamente, se descende da décima segunda em direção à primeira causa, observa-se então a supressão gradual e progressiva de cada uma das causas da existência, acabando-se por atingir, no zênite deste processo, a tão almejada libertação.

7. Fenomenologia budista da afirmação e da negação da vontade de viver

Na primeira parte do processo (afirmação), encontra-se o indivíduo que não atingiu ainda o conhecimento das quatro nobres verdades; na segunda (negação), encontra-se o indivíduo plenamente convicto e consciente de todo o seu conteúdo. Sabemos que, para Buda, a causa da existência repousa no desejo e na vontade de viver (assim como para Schopenhauer); esse desejo e vontade de viver procedem, por sua vez, da ignorância do caráter e da verdadeira natureza do mundo e da vida; pois bem, quando o indivíduo ainda não atingiu a iluminação e ainda não está consciente desta natureza maléfica do mundo e da vida, ele tem sede de satisfação em relação ao seu desejo e anelo por vida. Sabemos que na esfera do transcendente, a Vontade (que é a essência íntimo-constitutiva de todos os seres e do mundo) é essencialmente cega e inconsciente: é um querer em seu estado mais primitivo e puro, sem mescla alguma de conhecimento. Neste estágio, a Vontade somente pode querer e suas ações, que são a gênese do seu processo de objetivação, são guiadas pela ignorância maior, que nela reina soberana. Em seu estado metafísico-transcendente, a Vontade mostra-se totalmente destituída de qualquer tipo ou espécie de conhecimento que possibilite com que ela faça qualquer tipo de pré-julgamento sobre o valor objetivo da existência; ela se entrega totalmente aos seus mais abissais instintos, que expressam sua insaciável sede e anelo de vida. Quando finalmente a Vontade se objetiva no mundo, através de diferentes modos ou formas de existência, somente no homem, com o advento do conhecimento racional e da consciência reflexiva, é que a Vontade passa não só a adquirir uma consciência de si, como também do mundo, da realidade em que ela vive. Somente neste estágio (segunda das doze causas) é que a Vontade pode adquirir o conhecimento de suas próprias ações, do peso e das conseqüências morais de seus atos; no terceiro estágio surgem, como conseqüência, uma nova gênese de fenômenos de ordem material e psíquica, originados do maior ou menor grau que a Vontade adquiriu da importância e das conseqüências de suas ações. É do modo como a Vontade passa a conceber ou considerar os tipos específicos e distintos de fenômenos mentais e físicos que se dá o maior ou menor aprimoramento de suas relações com os chamados “seis domínios”. No Budismo,

estes domínios seriam o que vulgarmente conhecemos como os órgãos dos sentidos ou nossas seis faculdades sensitivo-perceptivas; são elas: a faculdade visual, auditiva, olfativa, palatal, tátil e, finalmente, a nossa mente propriamente dita, pois para os orientais, a mente ou nossa faculdade psíquico-aperceptiva, constitui-se numa sexta e última faculdade, ao lado dos cinco sentidos tradicionais.

Se a Vontade, em suas relações com os diversos tipos de fenômenos físicos e psíquicos, se deixa arrastar em direção a uma conduta viciosa e permissiva com certas formas ou espécies de acontecimentos relacionados essencialmente à satisfação de suas tendências mais torpes, ligadas à satisfação de desejos ou apetites, maior então será o domínio dos sentidos sobre a Vontade, tornando-a então mais escrava dos desejos e apetites e, portanto, se tornando cada vez mais acorrentada ao ciclo de vida-morte-renascimento do Samsara cármico. É o que Buda nos procura transmitir através de sua célebre parábola do cavalo, que foi proferida aos seus discípulos por ocasião de seu último sermão, horas antes de sua morte, no bosque de Kusinara, onde ele nos alerta sobre o perigo de se entregar ao domínio dos cinco sentidos:

“Assim como um pastor domina o rebanho com o seu cajado, não permitindo que os animais invadam as plantações, deveis guardar a máxima vigilância; abandonar os cinco sentidos ao sabor dos caprichos é como deixar um cavalo indômito sem rédeas. Tal cavalo arrasta as pessoas e as derruba dentro de buracos. O prejuízo causado por um cavalo indômito atinge apenas o presente, mas o causado pelos cinco sentidos atinge inclusive o futuro. Por isso, deveis evitá-lo; o sábio vigia seus cinco sentidos como o ladrão: jamais se descuida deles.” (PB, p. 14)

Inversamente, se a relação da Vontade com estes acontecimentos é pura e desinteressada, consciente de suas respectivas naturezas permissivas e caracterizada pelo signo do desprendimento e do desapego em face dos apetites e dos desejos, menor então será o seu vínculo com o ciclo de renascimentos e maior será igualmente sua possibilidade de purificação e redenção; da mesma forma, da relação da Vontade com estes seis domínios, cuja natureza já especificamos mais acima, surgem a forma ou espécie de contato, tanto de ordem sensitiva quanto de ordem mental, que a Vontade assume em face das diferentes solicitações do mundo e da vida; do tipo de contato sensitivo e mental, provém o tipo ou espécie de sensação; do tipo ou espécie de sensação, provém o tipo ou espécie de desejo,

vicioso ou inexistente, de acordo com as tendências que são determinadas por esta relação da Vontade com os cinco sentidos: pura e desinteressada quando esta relação é igualmente destituída de desejo; viciosa e permissiva quando a mesma é repleta de desejo. É do maior ou menor desejo e anelo de vida que provém o maior ou menor apego à existência; do maior ou menor apego, provém a existência ou o fenômeno da objetivação da Vontade propriamente dita (o chamado “princípio de individuação”); da existência provém o nascimento; do nascimento, a velhice, a morte, o sofrimento e o desespero. Este é o processo descrito através da teoria das doze causas, que nos dá a gênese do processo de objetivação do querer-viver ou da individualidade empírico-fenomênica, que culmina com o advento do império da dor e do sofrimento, que nada mais é do que o reino da vida e da existência, pois para o Budismo a vida, a existência, são sinônimos de dor e sofrimento, assim como tão bem nos ensina Schopenhauer em sua filosofia, quando este nos diz:

“Se a nossa existência não tem por fim imediato a dor, pode-se dizer que não tem razão alguma de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, seja apenas um puro acidente e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra.” (DM, p. 5)

Esta é uma verdade metafísica que não está circunscrita somente aos âmbitos da Filosofia, mas também da Literatura, pois foi vislumbrada por um dos maiores romancistas da língua portuguesa, Eça de Queiroz, quando ele nos diz, em uma de suas obras imortais:

“Sofrer, portanto, era inseparável de viver. Sofrimentos diferentes nos destinos diferentes da vida. Na turba dos humanos é a angustiada luta pelo pão, pelo teto, pelo lume; numa casta, agitada por necessidades mais altas, é a amargura das decepções, o mal da imaginação insatisfeita, o orgulho chocando contra o obstáculo; (...) Miséria do corpo, tormento da vontade, fastio da inteligência - eis a vida!” (CS, p. 79)

Desta forma, apercebemo-nos, através da análise da origem do processo cármico-ontológico, que a raiz do fenômeno da objetivação dos seres repousa na relação consciente e esclarecida (ou inconsciente e viciosa) que a essência vital possui com os seus próprios desejos e tendências. Se essas relações são conduzidas em direção à sua satisfação, maior é o seu apego à existência e daí

a geração de uma vida, sob a forma de um fenômeno físico-químico de ordem individual e material; se esta relação caracteriza-se por um progressivo desprendimento e aversão, por uma verdadeira auto-mortificação destas tendências epicuristas e hedonistas de nossa própria natureza íntimo-constitutiva, menor é o apego à existência e, conseqüentemente, há a possibilidade de se alcançar a redenção, salvação e libertação, que se dá através da negação do processo de objetivação, onde a hipótese do advento da geração e da concepção de uma nova existência de ordem individual é taxativa e sistematicamente rejeitada. É justamente nesta relação que o nosso espírito possui com todo o conteúdo dos quatro ensinamentos legados a nós por Buda sobre a natureza e o caráter da vida, que determinaria esta inversão positiva de nosso querer, não mais em direção ao anelo de vida, mas sim ao desapego das solicitações do mundo e da vida e a conseqüente mortificação de nossa própria vontade de viver. Vejamos mais de perto este fenômeno presente tanto no pensamento de Schopenhauer, quanto nos escritos sagrados do Budismo e do Brahmanismo.

8. Consciência da dor universal e negação do querer-viver

Sendo assim, de posse de todo o sublime conteúdo da primeira verdade (“a vida é essencialmente sofrimento” - *Dakkha Satya*), a Vontade reconhece, por meio da experiência comum, que a vida em que vivemos é, sem dúvida, envenenada em suas mais profundas, íntima e constitutivas fontes, pelo império dos três males visualizados por Buda em sua juventude e que o levaram ao progressivo despertar sobre a real natureza da vida: a doença, a velhice e a morte que, cedo ou tarde, chegam e infalivelmente triunfam sobre todos os seres. Nas palavras de Schopenhauer:

“Conduz-nos a este profundo pensamento que viemos ao mundo já viciados, como os filhos de pais gastos pelos desregramentos, é que a nossa existência é de tal modo miserável e tem por desenlace a morte, é porque temos continuamente essa culpa a expiar. De um modo geral, não há nada mais certo: é a pesada culpa do mundo que causa os grandes e inúmeros sofrimentos a que somos votados. (...) Porque a nossa existência assemelha-se perfeitamente à conseqüência de uma falta e de um desejo culpado...” (DM, p. 121)

Ou então, quando ele nos diz, no capítulo XIV dos *Paralipomena*, parágrafo 164:

“Aquele que pensa profundamente, torna-se capaz de ver que as cobiças humanas não podem principiar por serem pecaminosas, no ponto onde elas casualmente se cruzam em suas direções individuais, originando, reciprocamente, males de um e perversidades de outro lado; mas que, assim sendo, elas também já precisam ser, em sua essência, originariamente pecaminosas e condenáveis; por conseqüência, toda a vontade de viver é, ela mesma, uma condenação. Que a nossa própria existência implica uma culpa, demonstra a morte.” (PP, p. 280)

Sendo assim, é através da conscientização da segunda verdade (“a dor é conseqüência necessária do desejo e da vontade de viver” - *Mamudaya Satya*), a Vontade então passa a renunciar, através de seus atos e ações, a esta mesma vida e desejo que nela outrora tão forte e intensamente pulsaram e se afirmaram; a única coisa que ela passa a desejar então, após o conhecimento da primeira e da segunda verdades, é alcançar não só a libertação final e definitiva deste mundo e desta vida, mas também deste desejo e sede de existência que mostraram serem as próprias causas de todo o sofrimento e dor, pois são eles os

geradores de toda a atividade e, conseqüentemente, de nosso próprio ser fenomênico, pois não devemos nos esquecer - como deixamos bem claro anteriormente ao explicarmos a gênese do processo que leva à objetivação da Vontade do transcendente à esfera do mundo dos fenômenos - , que são os atos que geram a nossa herança cármica e que repercutirão infalivelmente ao longo de nossas sucessivas existências, nos prendendo no interminável ciclo efetivado pela roda dos renascimentos ou Samsara. É devido aos efeitos destas ações, realizadas em existências anteriores, que se produz a necessidade de se objetivar em fenômeno, tão característica da natureza de nossa essência íntimo-constitutiva: é a sua culpa e ignorância que a prende ao ciclo dos renascimentos perpétuos, daí a necessidade não só de uma postura fundamentalmente pautada no ascetismo e na renúncia, como também o quietismo e a auto-mortificação dos instintos, apregoados com tanta ênfase e insistência não só pelo próprio Buda em seus sermões, como também por Schopenhauer em seus escritos filosóficos, já que estas atitudes e posturas são encaradas como eficientes meios ou formas de se alcançar a libertação de toda a dor e de todo o sofrimento, sinistros apanágios deste nosso mundo e existência e também a necessidade e importância do conhecimento como meio, fonte ou instrumento de libertação pois, na verdade, o que a segunda verdade nos ensina é que a raiz do sofrimento reside no desejo que deriva, por sua vez, da ignorância.

Já no que concerne à terceira verdade (acerca da cessação do sofrimento - *Miradha Sattya*), esta nada mais é do que um corolário das duas outras precedentes. Para suprimir o sofrimento, não há outra via a não ser a de promover a supressão do desejo, que nada mais é do que o fruto de nossa própria ignorância sobre a real natureza do mundo e da vida.

Este desejo condenável que nos mantém irremediavelmente presos a um mundo que, em sua real natureza é essencialmente vão e doloroso, responsável direto pela geração de nossa individualidade empírico-fenomênica (que é, em si, essencialmente fictícia e falaz) e que deseja inconsideravelmente a vida. Para Buda (como também para Schopenhauer) não se trata apenas de promover a renúncia aos desejos de natureza irracional-apetitiva, mas também e principalmente ao próprio Desejo em si mesmo (identificado intrinsecamente com a Vontade), raiz empírico-metafísica de todo o ser, estendendo-se esta renúncia até alcançar a negação do próprio desejo de uma vida futura, já que não há nenhum ser inteligente

que a deseje lúcida e conscientemente. Neste momento, como não nos lembrarmos das célebres palavras do personagem Rodrigo, pronunciadas a Iago, na célebre obra de Shakespeare, *Othelo*:

“Tolo seria viver quando viver é um tormento.”

Neste momento de nossa análise sobre as relações entre o pensamento ético de Schopenhauer e as prédicas morais do Budismo antigo, uma pergunta se faz mister: Se a inteligência e a consciência, que possibilitam este conhecimento do caráter e da natureza da vida e do mundo e que nos conduzem também a redenção e a salvação do homem (através da renúncia a todo o querer-viver), é um apanágio da Vontade enquanto objetivada numa individualidade empírico-fenômeno, após a supressão desta mesma individualidade, com a morte e subsequente desintegração física do indivíduo, com a volta da essência vital ao reino do metafísico-transcendente (e a conseqüente extinção da consciência racional-reflexiva) perguntamo-nos: como a Vontade poderá negar, ainda na esfera do transcendente, este seu desejo de vida, se a consciência reflexivo-intelectual que ela possui enquanto fenômeno (e que possibilita a negação deste mesmo querer-viver, através da conscientização da real natureza e caráter da vida e do mundo) não mais existem? Parece-nos que a chave que nos dará a compreensão plena e o total desvendamento desta importante questão metafísica de ordem moral, repousa numa análise metódica e sistemática do fenômeno do “Arhat” ou do santo que, na filosofia de Schopenhauer, tem o seu mais glorioso sucedâneo na figura do artista ou do gênio.

9. O “arhat” schopenhaueriano e a negação imanente da Vontade

Em suas considerações sobre as ciências, Schopenhauer passa em revista alguns dos diversos ramos do saber humano, no intuito de buscar a “atemporalidade” de seus respectivos conhecimentos. De uma maneira muito próxima à visão de Platão, Schopenhauer acredita que o verdadeiro conhecimento deve ser eterno, deve pairar acima do fluxo incessante dos acontecimentos que caracterizam o devir ou a passagem do tempo, a mudança e a perene transformação não devem tocar a esfera circunscrita ao verdadeiro conhecimento. E o que seria este conhecimento em si, atemporal, eterno e imutável? Seria a contemplação pura das Idéias, única fonte donde emanaria o real, o verdadeiro conhecimento. Ora, o intelecto somente possui acesso ao universo do transcendente ou noumênico das Idéias por meio da contemplação estética do belo, logo, um tal tipo de conhecimento não pode ser buscado ou haurido em nenhuma das demais formas de ciência, que possuem seu fio condutor em alguma das formas que caracterizam o princípio de razão suficiente, princípio este que é o grande responsável pela estrutura aperceptivo-fenomênica do mundo, tal como o conhecemos por meio dos sentidos.

Assim, a História, a Matemática e a Biologia teriam, como princípio fundamental de sua marcha investigativa, alguma das formas concernentes ao princípio de razão em suas mais diversas e distintas configurações (tempo, espaço, causalidade, motivação, inferência lógico-dedutiva, etc.), permanecendo seus respectivos campos de estudo sempre circunscritos às formas gerais concernentes ao fenômeno, às suas leis, suas conexões e suas relações. As Idéias, como elementos fundamentais de todo o fazer artístico, permanecem eternamente fora da jurisdição do princípio de razão, já que para que o intelecto tenha acesso ao reino do noumeno deve haver uma completa transformação de indivíduo volitivo, sujeito às necessidades e interesses da perniciosa vontade de viver, em sujeito puro do conhecimento, claro espelho do mundo, cabeça alada de anjo sem corpo, onde o intelecto emanciparia-se de sua relação de servidão com a vontade, fazendo com que nesta transformação as formas de apercepção espaço-temporais, imanentes ao intelecto, transformem-se totalmente, captando apenas o que há de mais puro em um objeto, sua apreensão fica totalmente livre das formas de apercepção baseadas

na relação sujeito-objeto-Vontade, que são determinadas, única e exclusivamente, pelo princípio de razão suficiente, o grande provedor de elementos de satisfação dos desejos e interesses da vontade no conhecimento. Se o conhecimento das Idéias deve se dar de uma forma pura, limpa, isenta de relações não só entre os objetos em si, mas também destes com a vontade, uma tal forma de conhecimento verdadeiro - porque eterno - sempre se dará fora dos cânones estabelecidos pelo princípio de razão suficiente; desta forma, um tal tipo de conhecimento somente poderá ser haurido nas artes, já que a ciência nos daria uma forma de conhecimento totalmente parcial e transitória e, portanto, aparente, já que relacionado ao mundo do fenômeno e, portanto, insatisfatório em termos da teoria do conhecimento platônico-schopenhaueriana. Ouçamos Schopenhauer:

“Tudo isto, que em comum recebe o nome de ciência, obedece portanto ao princípio de razão em suas diversas configurações e seu tema permanece sempre o fenômeno, suas leis, sua conexão e as relações assim organizadas. Mas que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda a relação, única propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e, por isto, conhecido com igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as Idéias, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da Vontade? É a arte, a obra do gênio. Ela reproduz as Idéias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo (...). Enquanto a ciência, perseguindo a torrente incessante e instável das causas e dos efeitos, em suas quatro formas, em cada meta atingida é continuamente forçada adiante, sem poder atingir um objetivo último, uma satisfação plena (...), ao contrário, a arte sempre está em seu objetivo. Pois ela arranca do curso dos acontecimentos do mundo o objeto de sua contemplação, isolando-o frente a si e este algo individual, que era uma parte intensamente pequena naquela torrente, torna-se seu representante do todo, um equivalente do infinitamente numeroso no espaço e no tempo; ela permanece, portanto, neste individual, detém a roda do tempo, as relações desaparecem para ela; somente o essencial, a Idéia, é seu objeto (...). O primeiro [o conhecimento científico] é igual às gotas inumeráveis e agitadas da cachoeira que, em permanente renovação, não repousam um só instante; o segundo [o conhecimento estético ou das Idéias] ao tranqüilo arco-íris em repouso sobre essa fúria tumultuosa.” (M2, págs. 17-18)

Assim sendo, o verdadeiro conhecimento seria aquele haurido diretamente na contemplação de uma Idéia e, portanto, numa obra de arte. Mas quem poderia ter acesso a este universo da Idéia, ao qual a obra de arte expressa, por meio das mais diferentes formas de produção artística (artes plásticas, poesia e

música)? Seria o **gênio**, já que ele nos transmitiria, por meio de uma produção artística, as Idéias eternas apreendidas por meio da pura contemplação estética. Procuremos então dedicar uma maior atenção à análise deste que é o responsável pela geração das obras de arte, que nada mais são do que janelas que nos permitiriam contemplar estas formas perfeitas, modelos ideais do mundo, através de sua produção artística. A essência do gênio artístico schopenhaueriano consistiria na sua objetividade, ou seja, na plena disposição objetiva do espírito, na sua capacidade inerente em contemplar pura e desinteressadamente um objeto. Na estética de Schopenhauer, quando uma tal contemplação é realizada em função dos interesses da vontade ela é subjetiva; quando pura, desinteressada, “ascética”, enfim, ela é objetiva. Ouçamos Schopenhauer:

“(...) Assim, a genialidade nada mais é do que a mais perfeita objetividade, i. e., orientação objetiva do espírito, contraposta à subjetiva, dirigida à própria pessoa, i. e., à Vontade. Desta forma, a genialidade e a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da Vontade, i. e., abstrair por completo de seu interesse, de seu querer, de seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como sujeito puro do conhecimento, límpida vista do mundo; e isto não por instantes, mas durante o tempo necessário e com tal circunspeção, para produzir o apreendido mediante uma arte estudada e, assim, o que paira em imagens oscilantes, ser firmada em pensamentos permanentes.”
(M2, pág. 18)

Assim sendo, do que podemos vislumbrar até agora, é que existiria uma íntima relação entre o gênio e o chamado *sujeito puro do conhecimento* (em alemão, *das Willensreine Subjekt des Erkennens*), uma relação tão íntima a ponto de tornarem-se quase sinônimos. Acreditamos que a única diferença que existiria entre o conceito de gênio e o de sujeito puro do conhecimento seria a sua natureza eminentemente produtiva, já que o indivíduo, enquanto puro sujeito do conhecimento, apenas se dispõe a contemplação pura de um objeto, sob a forma de Idéia, sendo uma tal contemplação constantemente interrompida pelos apelos incessantes da vontade de viver, já o gênio abstrairia-se inteiramente de sua natureza volicional, pois o seu intelecto seria portador de um excedente de poder cognitivo muito potente, que o tornaria capaz de ignorar por completo suas tendências volitivas e permanecer o tempo desejado para a completa absorção das

Idéias, a ponto até de perder-se, abismar-se inteiramente em sua contemplação, por meio de uma técnica ou forma de produção artística previamente apreendida. Ouçamos Schopenhauer:

“Tudo se passa como se, para o gênio se mostrar num indivíduo, a este deve ter correspondido uma medida de força intelectual bem superior à necessária ao serviço de uma vontade individual; excedente livre de conhecimento, constituindo agora um sujeito isento de vontade, espelho luminoso da essência do mundo.” (M2, pág. 18)

Mas o que vem a ser, na filosofia de Schopenhauer, este “excedente livre de conhecimento” que caracteriza, de uma forma tão plena, o gênio?

De acordo com as concepções presentes no livro II de *O mundo como vontade e representação* (a filosofia da Natureza), não só o intelecto, mas também o sistema nervoso como um todo, é um produto da Vontade, que o criou para atender as necessidades e exigências de manutenção de uma das mais complexas e excelsas formas de objetivação, ou seja, o homem. Ao intelecto cabe prover as necessidades e satisfazer os apelos que a vontade constantemente faz no sentido de saciar a sua sanha, sua avidez constante. O intelecto então é portador de um potencial, de uma carga cognitiva destinada unicamente para este fim: a manutenção e satisfação das necessidades de seu organismo; entretanto, em alguns homens, este potencial se mostra maior do que o normalmente encontrado nos demais seres humanos; o intelecto então passa a direcionar este excedente de carga cognitiva em direção ao conhecimento, o que faz com que pouco a pouco ele se desvincule de suas ocupações naturais e que seriam a manutenção de um organismo onde a Vontade, individualizada em fenômeno, satisfaz suas necessidades e desejos. Este excedente de poder cognitivo é o apanágio do gênio por excelência; é ele que, aliado a imaginação, proporciona a construção, projetada e antecipada, de uma Idéia num fenômeno individual, purificando assim a representação de um objeto na imagem de um quadro, onde o que vemos não é mais o objeto, mas sim algo que transcendeu os limites e as imperfeições inerentes ao mesmo e que serve de referencial a contemplação de uma forma ideal. Ouçamos o próprio Schopenhauer na caracterização deste que é um dos grandes atributos ou faculdades inerentes ao gênio: a poderosa associação entre a imaginação e seu potencial cognitivo:

“(...) o conhecimento do gênio seria limitado às Idéias dos objetos verdadeiramente presentes à sua pessoa e dependente do encadeamento das circunstâncias que estas lhe apresentassem, não ampliaria a fantasia o seu horizonte bem acima da realidade de sua experiência pessoal, situando-o numa posição tal a construir, a partir do pouco introduzido em sua verdadeira apreensão, todo o restante desfilando, por assim dizer, quase todos os quadros possíveis da vida. Além disso, os objetos verdadeiros quase sempre são apenas exemplares bem lacunosos da Idéia que neles se apresenta; por isto o gênio necessita da fantasia para enxergar nas coisas não somente aquilo que a Natureza realmente formou, porém, o que pretendia formar, mas sem sucesso, dada a luta de suas formas entre si, (...). A fantasia, portanto, amplia a visão do gênio sobre as coisas apresentadas na realidade a sua pessoa, tanto com respeito à qualidade, como à quantidade. Por isto a força excepcional da fantasia é companheira e mesmo condição da genialidade.” (M2, págs. 18 e 19)

Devemos nos lembrar também que é este excedente de poder cognitivo que possibilita ao gênio ascender ao universo límpido e puro da Idéia; ele é que proporciona ao intelecto não só a força necessária para se desvincular de suas relações de servidão com a Vontade, mas também de permanecer indefinidamente absorto na contemplação pura e ideal de uma forma noumênica qualquer e é justamente este poder cognitivo que, como demonstraremos mais adiante, transforma o artista em santo, já que as atitudes necessárias ao ato de contemplação estética são análogas as do asceta em sua atitude de supressão, de fuga, de resignação e de renúncia em direção à libertação e redenção definitivas do mundo do pecado e do desejo.

Assim, se o gênio caracteriza-se por uma poderosa predisposição objetiva do espírito, ele necessariamente será inepto à compreensão e concepção de certas formas de conhecimento de natureza essencialmente subjetiva (como, por exemplo, a das ciências, que se fundamentariam nas formas que constituem o princípio de razão suficiente, como fio condutor de suas investigações). Ouçamos Schopenhauer:

“Por fim, o conhecimento intuitivo [objetivo], em cuja área se localiza sobretudo a Idéia, é diretamente oposto ao conhecimento racional ou abstrato [subjetivo] orientado pelo princípio de razão do conhecimento.” (M2, pág. 21)

É por esta razão que Schopenhauer, em sua caracterização do perfil do gênio, nos diz que: *“(...) grandes gênios da arte não possuem capacidade para a*

Matemática.” (M2, pág. 21), ou que os gênios, embora se constituam em indivíduos altamente excepcionais do ponto de vista de suas faculdades aperceptivo-intuitivas, não seriam espertos, sendo facilmente e constantemente enganados por homens astutos, que abusariam de sua ingenuidade e falta de perspicácia e sagacidade em face do mundo e da vida. Ouçamos Schopenhauer:

“(...) um homem esperto, enquanto o for, não será genial e um homem genial, enquanto o for, não será esperto, já que o conhecimento genial não se orienta para as relações, somente para a percepção pura e intuitiva da Idéia.” (M2, pág. 21)

É justamente por essa razão que Schopenhauer nos diz, em relação ao poeta (uma das formas do gênio na Arte) que o mesmo:

“(...) pode conhecer profunda e meticulosamente o homem, porém muito imperfeitamente os homens; é enganado com facilidade, é um brinquedo nas mãos dos astutos.” (M2, pág. 25)

Outra característica importante e que se constitui num dos traços distintivos do gênio artístico schopenhaueriano é o seu estreito laço de parentesco com a loucura.

Como o conhecimento intuitivo é diretamente oposto a forma de conhecimento racional ou abstrato, jamais encontraremos o predomínio da racionalidade no indivíduo genial; em consequência disso, segundo Schopenhauer, indivíduos geniais seriam freqüentemente dominados, em suas ações, por afecções violentas e paixões irracionais, já que o gênio seria portador de uma descomunal energia que se manifestaria pela violência e impetuosidade de todas as suas ações e, em parte, também a peculiaridade de seu comportamento incomum, que se aproxima da loucura, deve-se ao predomínio das faculdades intuitivas do conhecimento, tanto pelos sentidos quanto pelo entendimento; daí uma poderosa orientação intuitiva do espírito causando, em altíssimo grau, uma impressão enérgica em relação aos mais ínfimos estímulos, adquirindo o seu comportamento, por vezes, matizes irracionais.

Esta impressão poderosa, que o mais ínfimo estímulo causa no espírito do gênio, leva-o a sentir, com mais intensidade, o presente, o agora, arrastando-o a precipitação de suas atitudes e a impetuosidade de suas relações.

Daí o irrefletido, a afecção, a paixão, que caracteriza o gênio, a passionalidade de seu caráter. Ouçamos Schopenhauer:

“Assim, pode parecer que todo acréscimo de inteligência acima dos padrões normais predispõe, como anomalia, à loucura. Entrementes desejo expor, do modo menos extenso possível, minha opinião acerca da razão estritamente intelectual daquele parentesco entre a genialidade e a loucura, esta exposição contribuindo para a explicação da essência propriamente dita da genialidade, i. e., daquela qualidade intelectual unicamente capaz de criar obras de arte legítimas. O que, porém, torna necessária uma pequena exposição da loucura ela mesma.” (M2, pág.23)

Em suas explicações sobre a natureza da loucura, de certos traços que a caracterizariam, Schopenhauer aponta àquele traço distintivo presente nos loucos e que os aproximam dos indivíduos dotados de genialidade: é a inexistência de uma forma de conhecimento fundamentada nas relações, ou seja, na causalidade, que se constitui numa das formas do princípio de razão suficiente. No indivíduo insano, as conexões entre o seu passado pessoal e o seu presente imediato são desconexas, apresentando lapsos que a fantasia preenche com delírios; sua enfermidade, portanto, reside na memória. A loucura ataca sua faculdade mnemônica e o louco perde as conexões entre o ausente e o passado, com o presente. Daí ele se subtrair a uma das formas de conhecimento regidas pelo princípio de razão, que é a causalidade ou o conhecimento causal ou de relação. No indivíduo genial, para que um objeto represente ou manifeste sua Idéia correspondente, ele deve ser apreendido livre de suas relações não só entre outros objetos, como também entre o objeto e o indivíduo que o percebe (portanto, em relação às afecções de uma Vontade individualizada e objetivada em um fenômeno), bem como com suas relações de tempo e espaço, portanto, independente também da forma de conhecimento por relações, que constitui o princípio de causalidade, forma geral e determinante do princípio de razão suficiente. É o que Schopenhauer nos diz no fim do parágrafo de número 36 que constitui o terceiro livro de sua obra magna:

“Vendo assim o louco reconhecer o presente individual, também muito do passado individual, de modo correto sem fazê-lo, contudo, com a conexão, as relações, agindo e falando então de maneira adoidada, percebermos neste o seu ponto de contato com o indivíduo genial: pois também este, abandonando o conhecimento das

relações, que é conforme ao princípio de razão, para ver nas coisas apenas suas Idéias e procurar apreender sua essência apresentada intuitivamente, a cujo respeito uma coisa representa o conjunto de sua espécie fazendo, nas palavras de Goethe, um caso valer mil, também o homem de gênio negligencia o conhecimento das relações das coisas: o objeto individual de sua contemplação ou o presente por ele apreendido com demasiada vivacidade se revelam numa luminosidade tal, que as outras articulações da cadeia a que pertencem são obscurecidas, no que resultam fenômenos que possuem semelhança de há muito reconhecida, com os da loucura.”
(M2, pág. 24)

Parece-nos que uma das respostas dadas a nós por Schopenhauer sobre a gênese do intrigante fenômeno do “arhat” ou do santo (e que tem o seu mais glorioso sucedâneo na figura do artista ou do gênio) repousa sobre uma anomalia, uma espécie de anormalidade ocorrida num dos fenômenos da Vontade (o humano), no processo de objetivação do querer-viver no mundo físico. Esta hipótese já havia sido trazida a lume em nosso espírito, ao longo da leitura de alguns escritos de Schopenhauer; não obstante, acreditamos que é através da leitura atenta da *Metafísica do Amor* que esta idéia pode ser mais seguramente observada. Se não é assim, então vejamos: segundo as considerações de Schopenhauer, o instinto de atração existente entre os sexos é um dos instrumentos concernentes aos fins ou objetivos inerentes à conservação e perpetuação da espécie. Schopenhauer nos diz que é através do fenômeno de atração entre os sexos que a Vontade satisfaz o seu ardente anelo de vida, de existência, através de sua efetivação ou objetivação numa individualidade fenomênica, nascida ou gerada sob o signo da atração sexual e do amor apaixonado existentes entre um homem e uma mulher, visando aos fins secretos da perpetuação da vida e da manutenção da espécie, por meio da perpetuação de seu tipo característico mais puro e integral. Dentro deste contexto, Schopenhauer nos diz que o homem nada mais seria do que um títere da Natureza; ela o manipularia ao seu bel prazer, fazendo-o cumprir, por meio de sua vontade, os fins pré-determinados da Natureza, fins estes destinados sempre a garantir o pleno cumprimento dos interesses concernentes aos bens da espécie. Não obstante, dada a Natureza essencialmente egoísta que a Vontade adquire quando se objetiva num indivíduo, visando apenas às realizações e interesses concernentes aos seus próprios fins, de natureza particular, o indivíduo jamais sacrificaria-se de bom grado aos fins da espécie. Desta forma, a Natureza então utiliza-se de certos subterfúgios, capazes de induzir o indivíduo à realização dos interesses da espécie, fazendo

então com que ele passa a acreditar que trabalha para a plena realização de seus próprios desejos e fins. O interesse exclusivo por um determinado ser, que é traduzido através do amor apaixonado e da atração sexual única por uma determinada criatura humana, repousa neste mecanismo astucioso idealizado e posto em prática pela Natureza, visando à própria perpetuação e garantindo, assim, a plena realização dos interesses da espécie. Quando um homem sente um amor único e exclusivo por uma determinada mulher, acreditando alcançar uma felicidade infinita na posse e no pleno gozo advindos da plena realização deste amor, o qual somente se realizará e admirará desta única mulher, ele na verdade trabalha não para a efetivação de sua própria felicidade e satisfação, mas sim obedecendo aos desígnios da espécie, que vê na união entre um determinado homem e uma determinada mulher, a realização plena dos fins da espécie, através da geração de um ser onde o tipo integral da espécie, em sua forma mais pura e perfeita, se realizará em toda a sua plenitude. Ouçamos Schopenhauer:

“Todas as vezes que o indivíduo, entregue a si próprio, seja incapaz de compreender os desígnios da Natureza (...) ela faz surgir o instinto; (...). Não é porque o homem fosse incapaz de compreender o fim da Natureza, mas não o levaria a cabo com todo o necessário zelo (...). Assim, neste instinto, como em todos os outros, a verdade reveste-se da ilusão para atuar sobre a Vontade. É uma ilusão de voluptuosidade que faz cintilar aos olhos do homem a imagem enganadora de uma felicidade soberana nos braços da formosura que a seu ver nenhuma outra criatura humana iguala; outra ilusão ainda, quando imagina que a posse de um único ente no mundo lhe assegura uma felicidade sem medida e sem limites. Julga sacrificar ao seu mero gozo a dificuldade a aos esforços, enquanto na realidade só trabalha para a manutenção do tipo integral da espécie, para a procriação de um certo indivíduo perfeitamente determinado que carece desta união para se realizar e entrar na existência.” (DM, págs. 46-47)

Estas considerações de Schopenhauer são preciosíssimas, pois lançam luz sobre os processos recônditos da Natureza, possibilitando-nos compreender ou desvendar os desígnios mais secretos que atuam nos âmbitos do querer-viver. O querer-viver, como sabemos, é essencialmente um instinto cego, destituído de fins; não obstante, esta sua obtusidade de desígnios não é tão total e completa quanto a primeira vista se possa credulamente imaginar; ela tem, sim, um fim único e absoluto: sua efetivação no mundo físico e, dentro deste contexto, obter a perpetuação da vida através da garantia da continuidade do processo de

reprodução dos seres. É a vida que a Vontade deseja, de uma forma total, incondicional e soberana e é através do instinto de atração entre os sexos e o seu principal instrumento de efetivação (a lascívia), que o fenômeno da reprodução e concepção dos seres é assegurado e a satisfação do desejo da Vontade plenamente garantido e realizado. Na verdade, o que queremos aqui demonstrar, através da análise de certos pontos da *Metafísica do Amor* é que, enquanto circunscrita ao plano metafísico-transcendente, a Vontade, enquanto objetivada em fenômeno, jamais alcançaria a salvação e a redenção, pois estas somente podem ser alcançadas por meio da inteligência ou do intelecto, ou seja, enquanto circunscrita ao imanente. A análise bio-fisiológica do fenômeno do “arhat” ou santo demonstrará que a redenção do querer-viver somente é possível devido a uma anormalidade produzida no processo de formação e constituição do sistema nervoso central do indivíduo, daí o fenômeno da auto-supressão e da renúncia do querer-viver ser um fenômeno observado única e exclusivamente no homem, sendo este o único a alcançar esta libertação, ainda que em raríssimos casos e através de pouquíssimas exceções (como no fenômeno do gênio, do santo e do artista). Assim sendo, o fenômeno da negação do querer-viver é produto de um processo essencialmente físico e não metafísico. Somente através desta anormalidade observada na fisiologia e morfologia do sistema nervoso central humano, é que se explica o fenômeno da renúncia ao querer-viver. É apenas enquanto fenômeno que a Vontade pode se auto-suprimir, jamais enquanto princípio metafísico. Esclarecimentos sobre estas afirmações nos ocuparão a seguir.

Sabemos, pela leitura atenta dos escritos de Schopenhauer, em especial o livro IV de *O mundo como vontade e representação*, que é a concepção de um novo ser que garante o acesso da Vontade ao mundo físico; é o fenômeno da concepção dos seres que garante a perpetuação, no mundo físico, do reino do sofrimento e da dor e é a lascívia que nos obriga a resgatar toda a culpa advinda da satisfação do gozo físico, resgate este que cumprimos através do sofrimento advindo da doença, da velhice e, por fim, da morte. É sobre esta profunda verdade metafísica sobre o real e verdadeiro caráter do fenômeno da concepção dos seres, que se fundamenta aquele célebre adágio popular que nos diz: *“Illico post coitum cachinmus auditor Diaboli.”*(*)

 (*) Logo após o coito, ouve-se a gargalhada do Diabo.

E nas palavras de Schopenhauer:

“Afastando-nos destas considerações, contemplemos o tumulto da vida e vejamos como a miséria e os tormentos preocupam todos os homens, que lutam sem descanso para tender às suas necessidades; outra conseqüência não se podia esperar que a conservação de sua realidade individual durante um curto espaço de tempo. E contemplando este tumulto, esta agitação, esta luta sem fim, vemos logo, em pleno turbilhão, dois enamorados cujos olhares se cruzam cheios de desejo. ‘Mas por que se ocultam?’ - perguntamos. ‘Por que tanto mistério e esse ar dissimulado e tímido?’ Porque esses dois amantes trabalham secretamente para perpetuar a miséria do mundo: são traidores de seus semelhantes, cujas dores e desgraças acabariam rapidamente se eles não se houvessem proposto eternizá-las, como fizeram outros antes deles.”
(VA, págs. 48-49)

Mas, falávamos da singularidade do fenômeno da auto-anulação do querer-viver; se o fim supremo e absoluto da Vontade, enquanto ainda circunscrita ao plano metafísico, é o querer-viver, a conservação e perpetuação eternas da vida (garantida por meio da plena realização e efetivação do instinto sexual existente entre os seres que, ao lado do instinto de conservação da vida, é uma das mais poderosas forças que impelem e dominam os seres), perguntamo-nos: como o fenômeno da auto-supressão do querer-viver, em sua forma mais característica que é o ascetismo, pode ter lugar dentro deste contexto? Um tal fenômeno se mostra tão mais impressionante quanto mais tomamos consciência do caráter íntimo e dos desígnios absolutos da Vontade, bem como das forças, dos motivos e das necessidades que manipulam e dominam suas frágeis e efêmeras manifestações, de ordem individual e fenomênica, no mundo físico. A resposta a estas questões nos é dada pelo próprio Schopenhauer em sua estética.

No livro terceiro de sua obra magna, Schopenhauer nos diz que é a inteligência a única responsável pela inversão de papéis no teatro do querer, onde a inteligência, pela sua própria força, liberta-se da condição de serva da Vontade e passa a assumir o papel de espectadora, não mais atuando no drama da vida. Não obstante, em sua estética, Schopenhauer não nos explica, em maiores detalhes, o que seria exatamente este “excedente de poder cognitivo” ou este predomínio natural da inteligência sobre o querer. Ele (Schopenhauer) somente nos diz que a inteligência, num determinado momento, se emanciparia dos grilhões da Vontade, devido à um excedente ou excesso de poder cognitivo, que excederia os limites

estritamente necessários à simples manutenção das necessidades e à satisfação dos interesses da Vontade enquanto manifestação de natureza empírico-individual-fenômenica. Por outro lado, este traço distintivo, essencialmente anormal da Vontade, observado em algumas de suas manifestações empírico-fenômenicas, também serviria para caracterizar o gênio ou o artista (ou ainda o “arhat” hindu). Cabe então a nós analisarmos o porquê do surgimento desta anomalia da Vontade em algumas de suas manifestações.

Qual o seu principal traço distintivo? O que caracteriza esta anomalia do fenômeno da Vontade e que não só assume uma importância e proporção enormes dentro da explicação e perfeita compreensão do fenômeno da auto-supressão ou negação do querer-viver, como também da existência do Belo na Arte (no campo estético) e da redenção e salvação do mundo (no campo ético)? A resposta a estas questões deve ser buscada por meio de uma análise dos processos, bem como de toda a estrutura morfo-fisiológica inerente ao sistema nervoso dos diferentes seres vivos, desde as formas ou espécies mais rudimentares e simples (como, por exemplo, a de um pólipo ou de uma planária), até as mais complexas e sofisticadas manifestações do querer-viver (como a espécie humana, por exemplo) e que são realizadas por Schopenhauer em alguns trechos de suas obras.

Ao analisarmos o processo de evolução e aperfeiçoamento do sistema nervoso nas diferentes formas de vida, desde as mais rudimentares, representadas por certos animais de estrutura pluricelular (como os poríferos ou os espongiários, por exemplo), até o homem em sua mais perfeita e sofisticada estrutura neuro-cerebral, apercebemo-nos da existência de uma íntima relação observada entre o instinto e o sistema nervoso ganglionar, sendo que no homem, apesar de sua maior complexidade e sofisticação de sua estrutura neuro-cerebral medular, esta relação ainda pode ser observada em um alto grau, embora já contrabalançada pelo surgimento da inteligência, a qual denominaremos aqui de “faculdade neural de ordem objetiva” e ao sistema ganglionar de “faculdade neural de ordem subjetiva”. Pois bem, sabemos que tanto a inteligência quanto o instinto são formas de expressão da vontade de viver, às quais ela usa para a realização de seus fins e para a satisfação de suas necessidades. Dissemos também que o fenômeno da auto-supressão da Vontade está intimamente relacionado ao predomínio da inteligência sobre o instinto, onde a primeira não mais se predispõe a

servir o segundo, rebelando-se após o conhecimento da real natureza da essência em si do mundo (e que é a Vontade) negando-se e, finalmente, se auto-suprimindo.

Ao se analisar a fisiologia e a morfologia das diferentes formas, tipos ou espécies de vida que compõem ou constituem as espécies mais inferiores da escala zoológica, apercebemo-nos que tanto naquelas formas mais simples (como, por exemplo, nos pólipos ou nos vermes platelmintos), quanto nos anelídeos e nos artrópodes, há um predomínio total do sistema ganglionar ou nervoso subjetivo. Sabemos, do mesmo modo, que as formas de vida mais simples são essencialmente conduzidas por impulsos ou estímulos de ordem instintiva, sendo a inteligência apenas um apanágio de espécies mais sofisticadas e desenvolvidas (como no homem, por exemplo); desta forma, a distinção deste sistema nervoso em dois - objetivo e subjetivo - é um apanágio único e exclusivo de espécies mais evoluídas na escala zoológica, culminando na espécie humana.

Nas formas de vida mais simples (como nas planárias, por exemplo), o sistema nervoso caracteriza-se por uma série de neurônios que se associam em filetes nervosos, ligados à certas estruturas denominadas gânglios nervosos e situados na cabeça, sendo estes gânglios nervosos os responsáveis pela coordenação das diversas atividades do corpo; já nos anelídeos, este sistema de gânglios nervosos divide-se em gânglios cerebróides e gânglios periesofágicos, sendo que os primeiros desempenham já a função de um cérebro primitivo e o segundo comanda as diversas atividades específicas de várias áreas do corpo destes seres. Já nos insetos, que são seres que mais se mostram escravos do instinto e que, portanto, mais se mostram presos aos ditames da Vontade, este sistema ganglionar mostra-se mais desenvolvido na forma de sistema cerebróide. O grande salto e a flagrante diferença evolutiva deste sistema nervoso dos insetos para o das formas de vida superiores (como a dos animais, por exemplo) está na transformação ou mudança de um sistema nervoso ganglionar, caracterizado por uma dupla cadeia de gânglios dispostas ventralmente ao longo do corpo do animal, para um tipo ou forma de sistema nervoso de natureza cérebro-espinhal, próprio dos vertebrados e cujo principal traço distintivo está em situar-se não mais na posição ventral, através de uma cadeia de duplos gânglios que percorrem o corpo do animal, mas sim situando-se na posição dorsal, descendo da cabeça e ramificando-se e distribuindo-se ao longo do dorso do animal. Não obstante, embora nestas formas de vida essencialmente mais evoluídas na escala zoológica haja esta diferença

estrutural-morfológica, fundamental no que concerne ao sistema nervoso, há ainda a predominância do instinto como móvel ou motor das ações, logo, o sistema nervoso ganglionar, embora distinto em sua forma estrutural-morfológica, continua exercendo um papel e uma função preponderantes nos processos fisiológicos e vitais destes animais. Sua diferenciação fundamental somente ocorre com o desenvolvimento de uma das partes de sua “sede” (sistema nervoso central) que constitui-se no surgimento de uma superfície córtex-cerebroíde recoberta de inúmeros sulcos e circunvoluções (girencéfola), apanágio este característico da espécie humana e que assinala o surgimento da inteligência no reino animal, acabando por constituir-se assim, após séculos de evolução natural, no contra-peso do instinto como condutor e móvel das ações do homem. Desta forma então, nos seres ditos “superiores” (anfíbios, répteis, peixes, aves e mamíferos) o sistema nervoso ganglionar transforma-se em sistema nervoso cérebro-espinhal e divide-se em sistema nervoso central e sistema nervoso periférico. O gânglios nada mais seriam do que um conjunto ou rede de neurônios que, através de um complexo de impulsos, estímulos e respostas sináptico-nervoso-neurais, estimulariam ou reprimiriam certas áreas ou regiões onde sua ação ou atuação mostra-se mais ou menos predominante. No homem, um dos seguimentos do chamado sistema nervoso autônomo ou neurovegetativo denominado *simpático* (responsável ora pelo estímulo, ora pela inibição de certos órgãos e regiões do corpo) é constituído por uma série de nervos que emergem de uma dupla cadeia ganglionar, que corre paralelamente dos dois lados da coluna vertebral, estando estes gânglios intimamente associados à ramos anteriores dos nervos raquianos; isto nos demonstra que mesmo em suas formas de vida mais sofisticadas, o sistema neuro-ganglionar, intimamente relacionado ao instinto, permanece presente e atuando com grande predominância nas diversas funções vitais que caracterizam um organismo bio-fisiológico; ora, devido a sua íntima relação com as faculdades instintivas, podemos considerar o sistema ganglionar em geral como a mais direta forma de função representacional da Vontade. O sistema nervoso ganglionar poderia ser considerado como o mais direto instrumento ou expressão, no plano bio-fisiológico, da manifestação direta da Vontade, já que ele mostra-se presente e atuante na regulamentação dos estímulos ou inibições de certos órgãos e funções que, por sua própria natureza, estão intimamente relacionados com o querer-viver e que efetivariam mais plenamente certas tendências características da Vontade como, por exemplo, o instinto genital

(sexo, vontade de reprodução), o sistema gástrico (fome, instinto de auto-conservação), vasos sanguíneos (lembremo-nos de que o sangue personifica, segundo Schopenhauer, a força e o vigor vitais e é através das diferentes distribuições dos vasos e do fluxo da corrente sanguínea que forma-se a estrutura básica e a disposição morfológica dos órgãos no corpo humano), etc. O que ocorre é que enquanto nas formas de vida mais inferiores (e que caracterizam o fenômeno da objetivação da Vontade em seus mais ínfimos graus) o instinto as domina em todas as suas manifestações ou atos (pois se dá, no que concerne ao seu sistema nervoso central, um predomínio da estrutura nervoso-neural ganglionar); já no homem, com o desenvolvimento do córtex cerebral e o conseqüente surgimento da inteligência, a par de uma maior complexidade e sofisticação de seu sistema nervoso, ainda se nota a presença de uma estrutura neural de ordem ganglionar pouco desenvolvida.

Sabemos que o córtex cerebral humano é dividido em diversos centros nervosos ou “zonas”, à maneira de um mapa; cada uma destas áreas (umas pequenas, outras grandes) representam um centro nervoso; em todo encéfalo, são numerosos estes centros nervosos como, por exemplo, os centros da visão, da audição, do olfato, do paladar, da dor, da fome, da tosse, da cócega, da raiva, da coordenação motora (esse é o mai amplo e se subdivide em área correspondentes aos diversos pontos do corpo), da associação visual para a leitura, além dos centros de regulação respiratória, cardíaca, o centro termo regular, etc. O córtex é, portanto, a “sede” do controle dos atos conscientes e inconscientes e também da inteligência; o que ocorre é que em certos seres, onde se dá o predomínio do sistema nervoso subjetivo (ganglionar) sobre o objetivo (cerebral) seus atos, bem como suas ações, são impelidos por meio de um conjunto de representações de ordem subjetiva (ou instintiva) que excitam suas respectivas faculdades volitivas e apetitivas que, devido ao seu próprio caráter e natureza, estão intimamente relacionados com a Vontade.

Este predomínio do instinto sobre a inteligência ocorre devido à forte ação do sistema ganglionar sobre certas regiões do cérebro (relacionadas aos desejos e necessidades), enquanto que nos seres onde se nota o predomínio do sistema nervoso objetivo sobre o ganglionar, há um fraco predomínio deste último sobre o cérebro (é o caso dos artistas, dos gênios e dos santos) ou ainda a quase total inexistência de seu predomínio sobre determinadas regiões do córtex cerebral (como no caso dos ascetas), predominando a ação de outras regiões cerebrais (como no caso, a da faculdade contemplativa) sobre a ganglionar, o que teria como

resultado o total controle de certas regiões ou áreas psíquicas da mente, sobre determinadas funções mais volitivo-sensitivo-apetitivas dos sistemas simpático e parassimpático, onde a força dos instintos e, por extensão, do próprio querer-viver, mostram-se mais poderosamente atuantes, dando como resultado o fenômeno da supressão do desejo sexual, da manutenção do organismo e do anormal estímulo das faculdades sensitivas e intelectuais do cérebro, constituindo então este tão curioso quanto incomum fenômeno do “sujeito puro do conhecimento”, que ramifica-se nas figuras do artista, do gênio e do santo. Desta forma, seria nesta espécie de predominância de certas faculdades psíquicas, advinda do anormal desenvolvimento de certas regiões do córtex cerebral humano sobre o sistema neuro-ganglionar, que explicaria a existência deste fenômeno completamente “sui generis” que se dá em certas formas de manifestação empírico-fenômenica, de ordem individual, da Vontade e que seria responsável pelo advento dos fenômenos ético e estético e o qual Schopenhauer denomina vagamente em sua filosofia de “excedente de força ou de faculdade cognoscitiva”. Esta seria, em termos genéricos, a símile físico-biológica ou estrutural-morfológica da gênese do fenômeno do artista e do santo, na filosofia de Schopenhauer. Não obstante, a análise do fenômeno da biogênese do chamado “sujeito puro do conhecimento” conduz-nos à análise de outras importantes questões que resvalam no âmbito ético-moral e que nos conduzem novamente às fontes mais recônditas e primevas do pensamento filosófico de Schopenhauer; busquemos então, através da análise das importantes questões relacionadas à libertação do querer-viver e da redenção da Vontade, trazer novamente à lume outras influências búdico-hinduístas presentes na ética de Schopenhauer.

10. Redenção da Vontade e ética da salvação em Buda e Schopenhauer

Em linhas gerais, as práticas ético-morais implícitas no sistema filosófico de Schopenhauer desenvolvem-se fundamentalmente em direção à dois sentidos: o primeiro deles é o do desenvolvimento de um sentimento de amargura em face do destino irremediável ao qual está condenado todas as criaturas: a miséria, o sofrimento, a doença a velhice e, por fim, a morte, último preço que o homem paga pelo crime e insensatez de haver nascido. O segundo destes dois caminhos é o da renúncia, que se constitui no grande corolário natural de todo o homem que vê o quanto a existência, pelo seu próprio caráter desmistificador, destrói impiedosamente não só todos os mais caros e diletos sonhos, como também todas as vãs promessas de felicidade. Ao vislumbrar o destino de sofrimento ao qual estão inevitavelmente condenadas todas as criaturas, ao se aperceber de que o triste quinhão de sua existência é comum com a dos demais seres do Universo (graças ao rompimento do véu de Maya e o subsequente fim da ilusão imposta pela ação enganosa do princípio de individuação), a verdade do compartilhamento de um triste destino de sofrimento em comum com todas as demais criaturas do Universo mostra-se como um fato irremediável. Neste sublime momento, a Vontade, chegada à consciência de si e da real natureza do mundo e da vida, busca, sequiosa e ávida, alcançar um bálsamo que ponha fim à todas as suas dores e aflições; ela busca um quietivo definitivo para todo o sofrimento que salta, que pulula diante de seus olhos, sofrimento este que ela não consegue mitigar ou fugir, pois com o fim da ilusão imposta pelo princípio de individuação, esta Vontade se vê em todas as criaturas, em todos os seres, sentindo o sofrimento de cada ser como se fosse o seu próprio sofrimento; ela busca então algo que possa por um fim à sua sede de descanso, de placidez, de serenidade e é este refrigerio, este bálsamo que porá fim às suas dores e lhe proporcionará o tão almejado descanso e paz: a solução então é encontrada no caminho que conduz à renúncia ascética não só do mundo, como também de todas as suas solicitações, é o quietismo, a renúncia, que culminará na negação e na auto-supressão da vontade de viver, caminho que conduzirá à bendita bem-aventurança do Nirvana budista. De fato, Schopenhauer nos ensina, de uma maneira muito análoga à de Buda, que a bondade acaba se constituindo no mais

seguro caminho em direção à santidade e de que a justiça e o amor legítimos e verdadeiros, concorrem irrevogavelmente para a renúncia do desejo e o quanto esta promessa de felicidade e de bem-aventurança eternas, prometidas à todos aqueles que buscam alcançar o Nirvana, podem fortalecer o indivíduo no sentido de fazê-lo suportar, com mais paciência e serenidade, as provações e os sofrimentos deste mundo.

Deste modo, assim como Buda, Schopenhauer também nos ensina, em sua ética, o quanto estes mesmos sofrimentos e provações nos são necessários no desenvolvimento do sentimento de piedade para com todos os seres, único que pode nos conduzir à salvação e à bem-aventurança eternas.

O que podemos vislumbrar, ao se realizar um estudo atento e sistemático, tanto do conteúdo do livro IV de *O mundo como vontade e representação*, quanto dos três livros canônicos que constituem o *Triptaka* budista, é que ambos salientam com veemência a importância do sentimento de piedade universal e incondicional para com todos os seres, como um elemento fundamental para se alcançar a santidade e, por extensão, a felicidade. Nas palavras de Buda: *“Ide de coração transbordante de compaixão; neste mundo que a dor dilacera, sede instrutores e onde quer que reinem as trevas da ignorância, iluminai com vossa luz.”* (PB, p. 76)

Em ambos estes sistemas (o voluntarismo pessimista de Schopenhauer e a doutrina budista hinayana), tanto a moralidade quanto a santidade estão ligadas entre si por meio de uma espécie de consciência mística, que defini-se como a consciência íntima da existência de uma identidade intrínseca, de ordem metafísico-transcendente, existente entre o indivíduo e o Universo. É justamente neste ponto de identificação que se estabelece a via de acesso em direção ao Nirvana, que se constitui na única forma de felicidade verdadeira e real que o homem pode buscar e alcançar(*). Citando as palavras de Buda sobre o Nirvana:

“É um lugar que está perto, mas difícil de alcançar; neste lugar não há velhice, morte, sofrimento, doenças; libertação da morte ou perfeição é o que chamamos Nirvana. É este um lugar feliz, pacífico, que alcançam os grandes sábios; é um lugar eterno, mas difícil de alcançar. Os sábios que aí chegam estão livres de penas; no Nirvana, os sábios chegaram ao termo do curso de suas existências.” (HF, p. 76)

Assim como Buda, Schopenhauer também nos fala da paz, da tranqüilidade de espírito daquele que alcançou a paz e a bem-aventurança, advindas da libertação dos grilhões do querer-viver; paz e tranqüilidade estas somente comparáveis à superfície lisa de um lago profundo; paz e tranqüilidade estas que somente podem advir da calma, da confiança e da alegria imperturbáveis daqueles que se alçaram à posição de verdadeiros santos e redentores do mundo. Como não nos lembrarmos, neste momento, daquela célebre passagem do quarto livro de *O mundo como vontade e representação*, quando Schopenhauer nos diz:

“Mas desviemos o nosso olhar da nossa própria indigência e do horizonte fechado que nos encerra; consideremos aqueles que se elevaram acima do mundo e em que a Vontade, chegada à mais alta consciência de si mesma, se reconheceu em tudo o que existe para se negar, em seguida, a si mesma livremente: agora já só esperam uma coisa, ver a última marca dessa Vontade aniquilar-se com o próprio corpo que ela anima; então, em vez da impulsão e da evolução sem fim, em vez da passagem eterna do desejo ao receio, da alegria à dor, em vez da esperança nunca farta, nunca extinta, que transforma a vida do homem, enquanto a Vontade o anima, num verdadeiro sonho, nós percebemos essa paz, mais preciosa que todos os bens da razão, esse oceano de quietude, esse repouso profundo da alma, essa serenidade inquebrantável de que Rafael e Correggio nos mostraram nas suas figuras apenas o reflexo. É na verdade a Boa Nova, desvendada da maneira mais completa, mais certa. Já só existe o conhecimento, a Vontade dissipou-se.” (M1, p. 545)

Desta forma, tanto para Buda quanto para Schopenhauer, o estado de santidade constitui-se na condição mais excelsa a que a consciência humana pode chegar; não obstante, para alcançá-lo o indivíduo precisa renunciar, aniquilar, vencer a Vontade (em Schopenhauer) ou o Desejo (em Buda). Ambos estes dois

 (*) Sobre a natureza e significação do Nirvana, muito se tem discutido entre os diversos autores que tratam da matéria; uns o interpretam como uma espécie de existência positiva, sumamente feliz, mas privada de qualquer atributo de individualidade e subtraída, para sempre, à lei das transmigrações; outros o consideram como uma espécie de extinção total, uma negação completa da existência, a solidão do vácuo, o Nada. Esta diversificação de pareceres repousa na natureza controversa dos próprios documentos antigos que tratam do assunto e que dão azo a esta divergência de pareceres. Na Índia Antiga, Nirvana já era um termo empregado entre os brâmanes e significava então a absorção da própria individualidade na existência divina, a imersão do “eu” no Brahman, no Átman, como a centelha que volvesse ao fogo universal. Já entre os budistas, parece-nos que o vocábulo teve acepções diversas, com as modificações sofridas pela doutrina primitiva ao contato com outros povos asiáticos entre os quais ela se difundiu. Inclina-se alguns intérpretes (entre os quais Burnouf, Wassilieff e Lassen) à exegese mais plausível de que a palavra “nirvana” significasse, originariamente em Buda, o aniquilamento completo depois do período de vida fenomênica do indivíduo. Sobre esta questão, ver Dahlmann, in *Nirvana, eine Studie zur Vorgeschichte des Buddhismus*, Berlim, 1896, págs. 115 – 150;

princípios absolutos e metafísicos (Vontade e Desejo, que no fundo são uma só e mesma coisa) constituem-se nos reais e verdadeiros agentes responsáveis pela perpetuação do império do mal, do sofrimento e da infelicidade, que constituem-se nos reais apanágios deste nosso pequeno e mesquinho mundo de pecados e de dores, bem como de nossa condição de miseráveis. Portanto, dentro deste contexto, negar a Vontade (ou o Desejo) é o que há de mais difícil e ao mesmo tempo o de mais importante para o homem, pois somente através desta negação, o indivíduo pode garantir e alcançar a sua redenção, sua salvação, sua felicidade, enfim. Em seus respectivos sistemas de pensamento, bem como em seus sistemas éticos, tanto os hinduístas, os taoístas, quanto os budistas buscam alcançar esta plenitude, esta redenção e esta atitude, que é tão característica das formas de pensamento ético orientais acabaram por influenciar, devido a uma notável afinidade de pensamento e de sentimento, o próprio Schopenhauer, embora este sempre tenha se mostrado algo cético em relação às formas coercitivas e imperativas de moral, alegando que as mesmas jamais garantiriam a total e plena conversão ou correção do caráter moral de uma criatura humana, no sentido de se realizar uma total transição de uma Vontade viciosa e má, afirmadora da vida em alto grau, para uma Vontade boa, virtuosa e abnegada. Ainda assim, de uma forma muito análoga à de Buda, Schopenhauer acredita, em seus escritos, no maior ou menor grau de eficiência da conversão da criatura humana por meio de certas prédicas, o que demonstra mais um traço da grande influência do orientalismo indiano dentro da visão ético-moral presente em seu sistema.

Não obstante, não é somente no campo ético que se dá a negação da Vontade; o pensamento de Schopenhauer nos dá outras vias ou caminhos para se conseguir a supressão do querer-viver e dentro destas perspectivas encontramos aquela que é a mais impressionante de todas e que pode ser considerada a mais inovadora, pois não se encontra em nenhum sistema de pensamento antigo seja do Ocidente, seja do Oriente e pode ser considerada como sendo o grande traço de originalidade presente no pensamento de Schopenhauer: refiro-me à via da contemplação estética, cuja análise nos ocupará neste segundo momento de nossa pesquisa.

Capítulo segundo

O fenômeno do Nirvana estético: a arte como instrumento de negação da Vontade

1. A contemplação estética como forma de superação da Vontade

No entendimento de Schopenhauer, a arte é a única espécie de conhecimento que examina o que existe exterior e independente de qualquer relação, reproduzindo as Idéias eternas por intermédio da contemplação artística do Belo. Ela se ramificaria em artes plásticas, poesia e música. Nas palavras de Schopenhauer:

Tudo isso, que em comum recebe o nome de ciência, obedece portanto ao princípio de razão em suas diversas configurações e seu tema permanece o fenômeno, suas leis, sua conexão e as relações assim originadas. Mas que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda relação, único propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e por isso, conhecido como igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as Idéias, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da vontade? É a arte, a obra do gênio.” (M1, pág. 17)

A arte necessita ser contemplada para se mostrar ao espectador e esta capacidade de contemplação pura está na essência do chamado “gênio estético”, sendo a genialidade a mais perfeita objetividade da vontade. Através da genialidade se pode intuir, desprovido de vontade, sobre um objeto. A genialidade pode fazer com que se abstraia o conhecimento, até então à serviço da vontade. Ao contemplar uma obra de arte, o sujeito se desprende de seus objetivos, de sua vontade e se coloca somente como **puro sujeito do conhecimento**. Segundo Schopenhauer, a fantasia também é de grande importância para o gênio, pois é através dela que o gênio tem sua visão ampliada sobre as várias possibilidades de contemplação de uma mesma arte:

“A fantasia, portanto, amplia a visão do gênio sobre as coisas apresentadas na realidade a sua pessoa, tanto com respeito à qualidade, como à quantidade. Por isso, força excepcional da fantasia, é companheira e mesmo condição da genialidade.” (M1, pág. 19)

Através da contemplação artística, o indivíduo não se encontra mais atrelado aos conceitos e considerações externas a ele e não há mais diferenciação de condições no que se relaciona àquele que se predispõe a contemplação da arte de uma forma totalmente desprovida de vontade. Nas palavras de Schopenhauer:

“(...) continuamos existindo somente como a vista única do mundo, a mirar do alto de todos os seres que conhecem, mas que unicamente no homem pode se tornar completamente livre do serviço da vontade, mediante o que desaparece toda diversidade da individualidade tão inteiramente, que se torna indiferente o pertencer a vista observadora a um poderoso monarca ou a um atormentado mendigo.” (M1, pág. 27)

A contemplação artística obtém sucesso na medida em que sugere a Idéia platônica ou universal, a qual o objeto representado pertence. Assim, a obra de arte deve representar o ideal do objeto representado, expressando uma qualidade essencial ou universal do objeto. É através da intuição que a arte atinge seu objetivo de imediato, pois o prazer haurido na contemplação estética é derivado diretamente da contemplação direta dessa mesma obra artística, sem a participação de sua vontade pessoal.

Para Schopenhauer, a contemplação artística como forma de superação da vontade se alicerça em vários momentos, pois nem todas as formas de arte são capazes de proporcionar tal superação na mesma intensidade. Em algumas formas de arte, essa superação se dá em um grau mais elevado. Segundo Schopenhauer, há em cada uma das diferentes formas de fazer artístico um diferencial que as hierarquiza pela capacidade de objetivação da própria vontade. Essa hierarquização se apresenta em ordem crescente de importância, iniciando pela arquitetura, passando pela escultura, pintura, poesia e, finalmente, pela música. Na contemplação da arquitetura, o indivíduo deve observá-la não pela sua finalidade prática, mas sim em seu valor estético. A arquitetura provocaria no homem uma busca intensa no sentido de se entender a luta ou o conflito íntimo existente entre a gravidade e a rigidez, o que proporcionaria a simetria entre estas duas forças

opostas (gravidade e rigidez). Em geral, toda obra arquitetônica faz uso da luz e de toda a Natureza para fazer sobressair toda a sua essência mais íntima, já que a arte da arquitetura expressa a Idéia platônica das forças naturais. Há na obra arquitetônica uma visão das artes em um todo, onde cada particularidade é estritamente necessária em sua concepção. Segundo Schopenhauer, a arquitetura, diversamente das demais formas de artes plásticas e da poesia, não faz uma reprodução de algo já existente, mas sim apresenta ao observador algo novo que foi criado por ela. Schopenhauer afirma que “o belo da arquitetura realça-se por sua graça pela qual, contudo, o mais insignificante se torna no mais belo objeto.” (Schopenhauer, 1991, pág. 31)

Já no caso da escultura, considerada como forma de superação da vontade, o artista faz predominar o lado objetivo do prazer estético, da contemplação artística do Belo. A escultura tem por intuito mostrar a mais perfeita simetria entre as partes da figura esculpida, apresentando as mesmas submetidas ao todo da obra, conspirando harmonicamente para essa apresentação, sem excessos ou carências, com o seu caratê genérico perfeitamente cunhado. Sendo assim, a escultura age por imitação da Natureza, na formação da concepção do Belo em seu grau mais elevado.

Para Schopenhauer, a escultura faz com que àquele que se predispõe à contemplação tenha um reconhecimento *a posteriori* do Belo; no que se refere ao artista, este reconhecimento já se daria antecipadamente, durante a feitura da obra. Não obstante, tanto no artista quanto no contemplador, podemos observar a vontade no seu processo de objetivação. Schopenhauer considera que a escultura utiliza-se da beleza e da graça para a objetivação da vontade através do fenômeno espacial e temporal. Nas palavras de Schopenhauer:

“A beleza, portanto, é a apresentação correspondente da vontade em geral, por meio de seu fenômeno estritamente espacial e a graça a apresentação correspondente da vontade, por meio de seu fenômeno temporal.” (M2, p. 47)

Assim sendo, fica evidenciada a preocupação schopenhaueriana com a beleza e a graça presentes na escultura.

No que se refere à pintura, sua importância se formaliza até mesmo enquanto pintura histórica, pois ela tanto pode representar um momento histórico,

como pode representar um momento real que é dado à intuição. O que é importante no presente caso, não é o acontecimento isolado, mas sim o que há nele de geral, a partir da Idéia da humanidade. Assim, para Schopenhauer, a pintura, que expressa os mais belos quadros da vida e imortaliza-os, pode proporcionar aos que a contemplam, a sensação de se sentirem livres do jugo da vontade. A pintura, portanto, não exclui nenhum procedimento da vida humana, pois todas as ações se desdobram na Idéia de humanidade. Nas palavras de Schopenhauer:

“(...) as cenas e acontecimentos que perfazem a vida de tantos milhões de pessoas, seu agir e fazer, sua miséria e sua alegria, já possuem importância suficiente para serem objetos da arte e por sua diversidade devem fornecer matéria suficiente para o desdobramento da múltipla Idéia da humanidade.” (M2, p. 53)

Na pintura o caráter, juntamente com a beleza e a graça, são instrumentos para a objetivação da vontade, pois é através do caráter que se pode entender as ações e gestos representados na pintura, que permitem ao indivíduo conhecê-la, não só através da figura representada, mas por todo o seu relacionamento com a Idéia da humanidade. A pintura que melhor suprime a vontade e, com ela, toda a essência em si do mundo, é aquela que permite ao contemplador enxergar o perfeito conhecimento dirigido às Idéias, apreendendo toda a essência da existência.

A poesia lírica revela ao homem todos os sentimentos que tanto as gerações passadas, quanto as presentes, experienciaram. Para Schopenhauer, as gerações futuras experienciam a poesia lírica nas mesmas circunstâncias, pois encontram nela a expressão viva e fiel de seus próprios sentimentos. Para o filósofo, o poeta é um homem universal, que retrata as emoções humanas inseridas em sua natureza. O poeta é o espelho da humanidade e apresenta-lhe a imagem clara e fiel do que ela sente. Schopenhauer nos afirma ainda que o papel da poesia é o de “apoderar-se da inspiração no seu vôo e dar-lhe um corpo nos versos.” (*Schopenhauer*, s.d., pág. 99)

A poesia também se diferencia em tragédia e comédia. A comédia exalta-nos a viver e nos anima. Como toda a representação da vida humana, ela nos coloca diante dos olhos os sofrimentos e os aspectos mais repugnantes da vida, mas mostra-os também como passageiros. Não obstante, ao contrário da comédia, a tragédia é um sinal notável da constituição do mundo e da existência, pois o seu

sentido é a observação profunda de que as faltas e falhas expostas pelo herói trágico são faltas e falhas hereditárias, pois decorreriam do próprio crime de existir. A tragédia tem como objetivo último nos inclinar à resignação, à negação da vontade de viver (falaremos com maiores detalhes da tragédia mais adiante em nosso estudo).

Um dos aspectos mais inovadores da estética de Schopenhauer é o papel que o filósofo dá a música. Em sua estética, a música é considerada a quinta essência, a principal forma de arte na qual a vontade se objetiva. A música não é como as demais formas de arte, ou seja, cópia das Idéias ou essências das coisas, mas como expressão máxima da própria vontade, ela nos mostra a mesma eternamente em movimento, lutando, amando, sentindo, expressando seus mais recônditos estados íntimos. Nas palavras do filósofo:

“(...) esta [ou seja, a música] se situa inteiramente isolada de todas as outras [demais formas de arte]. Não reconhecemos nela qualquer cópia, reprodução de uma Idéia dos seres no mundo; contudo, trata-se de uma arte a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo.” (Schopenhauer, 1991, p. 72)

A música, ao contrário das outras artes, não fala de sombras, mas da coisa em si, ou seja, da própria vontade, sendo capaz de entrelaçar todas as necessidades e emoções, correlacionando-se com os tons e notas musicais numa organização perfeita. A melodia mostrar-se-ia capaz de desvelar os mais profundos segredos do querer e do sentir humanos. A música não exprimiria as sensações individualizadas, ou seja, os fenômenos, mas a coisa em si, a vontade. Nas palavras do filósofo:

“(...) por isso ela [a música] não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, o júbilo, o humor, a serenidade ela própria, por assim dizer in abstracto, o que neles há de essencial, sem qualquer acessório, portanto, também sem os seus motivos. Contudo, nós as compreendemos perfeitamente nesta quintessência, estampada.” (M2, p. 77)

Ainda segundo Schopenhauer, a música teria duas tonalidades para representar a vontade se objetivando: uma é o bemol, que revela o sentimento de aflição ou de melancolia que o homem sente através de todas as suas emoções. Já através do sustenido, a música livraria o contemplador da sensação inevitável de dor e inquietação que é provocada pelo bemol. Para Schopenhauer, a música faz com que o homem perceba que a vida não é mais do que sonhos de um espírito eterno, sejam eles bons ou maus sonhos. Nas palavras do filósofo:

“Ao ouvir música, penso na idéia de que minha vida e a de todos os homens não são mais do que o sonho de uma alma eterna, bons sonhos e tristes pesadelos, dos quais somos despertados pela morte.” (VA, p. 97)

A música parece ocupar, na metafísica do belo de Schopenhauer, o primeiro lugar na hierarquia das artes devido ao fato dela expressar a própria essência da vontade, seu âmago indiferenciado, não encarcerado na forma, o que faz com que ela (a música) se constitua no mais alto grau de expressão da vontade. Talvez o vínculo da música com o Nirvana esteja nesta relação da expressão musical com a essência geral e indiferenciada da Vontade, pois ela (a música) leva o ouvinte a mergulhar neste indiferenciado, submergir-se numa essência não definida pela forma, pela individuação, libertando-se deste princípio (o de individuação), da mesma forma como o asceta busca mergulhar no oceano da não-diferenciação do Brahma eterno, já que para os orientais a libertação consiste, entre outros pontos, na supressão da individuação, na libertação do eu, para que se possa mergulhar na essência do Brahma. Em sua metafísica do belo, a teoria estética de Schopenhauer aponta alguns caminhos que levam a suspensão da dor. A contemplação estética constitui-se numa das vias que levam a supressão (embora temporária) da dor. Ao contemplar a vontade em si mesma, o indivíduo (transformado em puro sujeito do conhecimento) consegue desvincular-se da cadeia de desejos e de necessidades, apacando o seu querer e alcançando uma paz que lhe permite contemplar desinteressadamente as Idéias eternas, constituindo o ato da intuição artística. Esse “desinteresse” é fruto do domínio do intelecto sobre a vontade. Na contemplação estética o intelecto consegue libertar-se de sua sujeição em relação à vontade. No sistema filosófico de Schopenhauer, o caminho que conduz à libertação de todo o sofrimento e de todo o desejo (e, portanto, da própria vontade de viver, raiz metafísica de todas as coisas, essência máxima do mundo) pode ser traduzido por

uma espécie de processo de catarse humana, que se efetivaria através da passagem por três estágios ou graus:

1. O da purificação estética;
2. O da purificação ética;
3. O da purificação ascética.

O processo fundamental que motiva nosso estudo neste segundo momento de nossa pesquisa é o de procurar demonstrar a possibilidade real de se alcançar - por meio da contemplação de uma obra de arte - este terceiro e último estágio (o da purificação ascética), sem que haja a necessidade de se passar pelo segundo deles (o da purificação ética), uma vez que o terceiro destes três estágios já se encontraria implícito, como que tácito, no primeiro, o da purificação estética. Para tornar mais claro como se daria esta passagem (do estágio estético para o ascético), procuraremos definir e analisar cada um destes três respectivos estágios, buscando, por meio da perscrutação e auscultação deste processo, tornar mais claro como se daria o fenômeno da anulação da vontade de viver no ato de contemplação de uma obra de arte e que denominaremos aqui de “Nirvana estético” e que caracterizaria a transição ou passagem da contemplação ao Nada absoluto, no âmago do processo de fruição estética. Como é notório a todo aquele que se debruçou sobre as concepções do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), seu pensamento representa uma busca, por parte do homem, no sentido de se alcançar a verdadeira felicidade, que repousaria na obtenção plena de uma total e completa ataraxia do espírito, ou seja, da consciência, através da libertação de toda a dor e de todo o sofrimento que, segundo Schopenhauer, constituem-se na própria essência íntima do mundo (traduzida na famosa frase schopenhaueriana: *Alles Leben Leiden ist - Toda vida é sofrimento*). Sendo assim, a todo aquele que dedica-se ao estudo e a meditação de seu sistema de pensamento, a filosofia de Schopenhauer acaba por adquirir, aos olhos da posteridade, um duplo mérito: o de conduzir o homem em direção à senda que o levaria a libertar-se definitivamente do sofrimento, possibilitando, assim, ao longo de todo este processo, a realização de uma verdadeira purificação total de seu ser, através da passagem por estes três estágios sucessivos (estético, ético e ascético). Dito isto, busquemos então caracterizar cada um destes três estágios imanentes a este processo, embora

apenas o primeiro e o último sejam relevantes à demonstração de nossa tese, uma vez que no primeiro destes três estágios (estético) já se encontrariam presentes alguns elementos que somente florescerão plenamente no terceiro e último deles (ascético). Esses elementos são: o desapego, bem como o desprezo em relação ao mundo e à vida. O que procuraremos demonstrar é que o comportamento de todo àquele que se entrega ao ato de contemplação estética ou ao ato de fruição de uma obra de arte, na metafísica do belo de Schopenhauer, está repleto de elementos ou traços de índole ascética e quietista. Nas palavras de Schopenhauer:

“Esta passagem do conhecimento comum das coisas particulares ao das Idéias é possível como o indicamos, mas deve ser visto como excepcional. Produz-se bruscamente: é o conhecimento que se liberta do serviço da Vontade. O sujeito deixa, por esse fato, de ser simplesmente individual; torna-se então puramente um sujeito que conhece e isento de Vontade; já não está obrigado a procurar relações em conformidade com o princípio de razão; absorvido daqui em diante na contemplação profunda do objeto que se lhe oferece, livre de qualquer outra dependência, é aí que daqui em diante ele repousa e se desenvolve.” (M2, p. 231)

Desta forma, na ordem de sucessão de tal processo, o estágio de purificação estética constitui-se no primeiro deles; nele, o homem, liberto da forma de conhecimento por relações, própria do indivíduo ainda sujeito ao jugo e a satisfação das necessidades e dos interesses da Vontade de viver (*), ditado pelo princípio de razão suficiente, mergulha completamente na contemplação pura da Idéia (**). Esta imersão do sujeito, livre das relações, na contemplação absoluta da Idéia, se dá através de uma verdadeira modificação operada no indivíduo, onde a

 (*) Aqui, na utilização do vocábulo “vontade”, nos utilizamos de letra maiúscula, dado o significado eminentemente metafísico que um tal conceito adquire no pensamento de Schopenhauer. A Vontade, na filosofia de Schopenhauer, seria a essência em si do mundo, o equivalente metafísico de tudo o que é físico, um princípio de natureza cega e irracional, que se manifesta em todas as coisas, desde a forma de vida mais simples e primitiva, até as formas mais complexas e organizadas, culminando na espécie humana, que nada mais é do que uma manifestação esclarecida (porque iluminada pelo conhecimento) dos ecos cegos, irracionais e irrefletidos, presentes na esfera das forças ou espécies mais primitivas do querer-viver. (N. A.)

(**) Da mesma forma que o conceito de Vontade aqui, na utilização do vocábulo Idéia, nos utilizamos de letra maiúscula, dado seu significado metafísico presente no sistema de Schopenhauer. Em sua filosofia, “Idéia” não representa um conceito ou uma concepção abstrato-subjetiva produzida pelo espírito, mas sim às formas primordiais de todo fenômeno, os modelos, os arquétipos platônicos ideais de toda a realidade física e natural, as “matrizes” metafísicas de todas as suas cópias correspondentes e imperfeitas que reproduzem-se ou traduzem-se por meio das três formas do princípio de razão suficiente (espaço, tempo e causalidade), na esfera do fenômeno. (N. A.)

sua consciência reflete um dado objeto em que se manifesta com mais pureza e nitidez a sua Idéia correspondente.

Estas atitudes de quietismo e de renúncia, assumidas por todo aquele que mergulha na fruição estética do belo, mostram-se mais claramente ao levarmos alguma luz sobre o perfil de um dos elementos-chave presente no processo de contemplação estética: a consciência de si do sujeito cognoscente, que se vê não mais como indivíduo, mas sim como sujeito puro do conhecimento.

O chamado “sujeito puro do conhecimento” se caracteriza não só pela sua atitude de renúncia quietista face aos prazeres do mundo, como também pela natureza incomum de suas relações no que diz respeito às solicitações da vontade de viver, sempre ávida pela satisfação que as suas necessidades lhe impõe. Esta busca pela paz e pela quietude que somente se darão por meio da renúncia total dos prazeres do mundo e pela anulação da vontade de viver, leva à uma incessante auto-mortificação dos instintos, através do abandono de todas as formas de conhecimento que possam possuir qualquer tipo de relação - direta ou não - com os interesses e necessidades da própria vontade de viver individualizada e objetivada. Ouçamos Schopenhauer:

“Quando, elevando-se pela força da inteligência, se renuncia a considerar as coisas do modo vulgar; (...) mas, em vez de tudo isto, se dirige todo o poder do espírito para a intuição; quando aí nos submergimos inteiramente e se enche toda a consciência com a contemplação tranqüila de um objeto natural atualmente presente, paisagem, árvore, rochedo, edifício ou qualquer outro, (...) desde o momento em que nos esquecemos da nossa individualidade, da nossa vontade e só subsistimos como puro sujeito, como claro espelho do objeto, de tal modo que tudo se passa como se só o objeto existisse, sem ninguém que o percebesse, (...) quando, enfim, o objeto se liberta de toda a relação com a vontade, então, aquilo que é conhecido deste modo já não é a coisa particular enquanto particular, é a Idéia, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau; por conseguinte, aquele que é arrebatado nesta contemplação já não é um indivíduo (visto que o indivíduo se aniquilou nesta contemplação), é o sujeito que conhece puro, liberto da vontade, da dor e do tempo.” (M1, pág. 232)

Assim sendo, em linhas gerais, esta atitude de auto-anulação da vontade, imprescindível ao ato de contemplação do Belo, nada mais é do que a atitude de fuga em direção ao Nada (*), realizado pelo asceta em seu estado de

renúncia voluntária, de resignação, de quietude perfeita e de despojamento absoluto de todo o querer-viver.

As Idéias, fundamento máximo da estética schopenhaueriana, seriam as formas puras, os arquétipos perfeitos (hauridos diretamente do sistema platônico), denominados, no sistema de Schopenhauer de “objetivação mais pura, adequada e perfeita da vontade de viver.” Ouçamos Schopenhauer:

() O conceito de “Nada” é utilizado aqui em sua forma maiúscula, dada a sua relação com o conceito oriental de “Nirvana”, que representa o estágio de felicidade e bem-aventurança supremas, advinda de um momento de iluminação onde o indivíduo, já perfeitamente purificado e esclarecido sobre a natureza e índole do mundo e da vida, busca a supressão definitiva de sua individualidade e mergulha na absorção absoluta, na qual os orientais denominam de “princípio supremo do mundo” (o Brahman), onde a alma individual (o átman) é plenamente reabsorvida através da anulação de sua consciência individual, que se desfaz neste processo e funde-se definitivamente neste princípio supremo, escapando assim do Samsara hindú, que seria o ciclo interminável de morte e renascimento, advindo da ignorância desta mesma índole e natureza do mundo e da vida e que é, em sua essência, dor, sofrimento, ignorância e ilusão. (N.A.)*

“Espero, além disto, que não se hesite em reconhecer, nos graus determinados de objetivação da vontade, que é o em-si do mundo, aquilo que Platão determinou as Idéias eternas, ou as formas imutáveis (eidê) que, reconhecidamente é o dogma principal, mas simultaneamente, o mais obscuro e paradoxo de sua doutrina, constitui-se em objeto de meditação, de discurso, de escárnio e de admiração por parte de espíritos numerosos e diversos durante séculos.” (M1, pág. 22)

E ainda:

“(...) tal objetivação da vontade possui graus numerosos, porém determinados em que, com clareza e perfeição gradualmente crescente, a vontade surge na representação, isto é, se apresenta como objeto. Reconhecemos as Idéias de Platão em tais graduações, na medida em que estas são as espécies determinadas ou as formas e propriedades invariáveis originárias de todos os corpos naturais, orgânicos ou inorgânicos, como também as forças genéricas se manifestando conforme leis naturais. Tais Idéias, portanto, se manifestam em indivíduos e particularidades inumeráveis, comportando-se como modelo para estas suas imagens.” (M1, pág. 22)

Absorto na contemplação pura da Idéia (cuja representação, no mundo fenomênico, é o objetivo de toda obra de arte), o indivíduo que, para ter acesso a esta contemplação, deve tornar-se um puro sujeito do conhecimento, claro espelho do mundo, não é mais perturbado pelo desejo (em alemão, *das Wollen*), gerador de todo o sofrimento. Nele cala-se, portanto, a vontade de viver (em alemão, *der Wille zum Leben*); este verdadeiro milagre, esta benção, torna-se possível graças à emancipação - por parte do intelecto - da vontade de viver da qual ele era originalmente escravo, graças à um excedente de potencial cognitivo, apanágio de raríssimos homens neste mundo (excedente este do qual já mencionamos num momento anterior desta nossa pesquisa) e que caracteriza, segundo Schopenhauer, o gênio por excelência.

Segue-se, na ordem ascendente das sucessões dos estágios deste processo, o da purificação ética. Eminentemente superior ao primeiro nele o homem, mediante o exercício da justiça e da caridade, mortifica a sua própria vontade de viver, bem como o egoísmo imanente a ela e que o separava, anteriormente, dos demais homens, impelindo-o à perversidade. Neste estágio desaparece o egoísmo e todos os demais males que o acompanham, através da tomada de consciência que o homem adquire por meio da identificação de sua essência íntima com a de todos os demais seres (é o que expressa aquela célebre verdade que está contida nos *Vedas* e no *Vedanta*, por meio de uma fórmula mística que diz “*Tat Twan Asi*”, ou seja, “*Isto és Tú*”, e que denomina-se, nos escritos filosóficos e místicos da antiga Índia, o *Mahavakya*, ou seja, o “*Grande Verbo*”).

Neste estágio, o homem sente, por meio da compaixão, que ele é uno com todos os demais seres, pois compartilha de suas dores e sofrimentos, que tornam-se (através da tomada de consciência da identificação de suas respectivas essências) as suas próprias dores e sofrimentos, mas ainda não há o fenômeno da renúncia extrema; ele (o homem) torna-se, através deste sentimento de identificação universal, num ser uno juntamente com todos os demais seres; uno já que, metafisicamente falando, a sua unidade fundamenta-se, como já dissemos anteriormente, no princípio de realidade, com à todos eles, e que é a vontade de viver una e universal. Não obstante, ainda assim, o homem não venceu totalmente a dor; pelo contrário, após a passagem pelo segundo estágio, devido a identificação com a essência em si do mundo, o homem carregou-se de todo o sofrimento universal, o que o conduz à renúncia extrema, zênite do pensamento

schopenhaueriano. Neste estágio, a consciência do homem entende que, para se alcançar a libertação completa, por meio do quietivo total de toda vontade de viver, não basta somente mortificar o egoísmo, implícito em sua própria vontade individualizada, é preciso, a exemplo dos místicos hindus, aniquilá-la para, somente a partir daí, se alcançar a libertação completa. Este se constitui no terceiro e último estágio, o da purificação ascética, presente na vida dos santos e dos ascetas místicos da Índia Antiga.

Atingindo esta purificação ascética, o homem se torna perfeitamente indiferente à tudo, desapegando-se de tudo o que o cerca, tornando-se inteiramente morto à vida, cujas atribulações, desejos e necessidades não mais serão capazes de perturbá-lo ou afligi-lo. Ao perscrutarmos a especificidade presente em cada um destes três momentos do processo de purificação humana, proposto pelo sistema de Schopenhauer, apercebemo-nos de que, embora sejam estágios constitutivos de um mesmo processo, há numa primeira leitura mais superficial desta faceta particular de seu pensamento, a impressão de que existe a presença de certos traços que os diferenciam particularmente, impressão esta que logo se desvanece ao se buscar e propor um estudo mais atento e profundo de sua filosofia.

2. A fruição artística como sucedâneo ocidental do Nirvana búdico.

Como dissemos anteriormente, é o excedente de poder cognitivo inerente à certas formas de objetivação da vontade de viver, aliado à possibilidade da efetivação de um ato livre na esfera do fenômeno, além de outros elementos também importantes (o amor e o prazer hauridos na contemplação estética do belo, a identificação com o sofrimento universal e a essência do mundo, a preponderância do intelecto sobre a vontade, bem como o advento do fenômeno da imersão total da consciência na fruição de uma obra de arte), que possibilitam a alteração de certos estados ou formas de apercepções inerentes ao intelecto, tornando-o apto a evadir-se, amoldando-o a nova realidade do universo estético, que é aquela inerente ao universo interno ou subjetivo de uma obra de arte, possibilitando, assim, com que o fenômeno do Nirvana estético se dê mais plenamente.

A maior ou menor predisposição do intelecto a tornar-se apto à fruir, plenamente, do prazer haurido da imersão absoluta na contemplação estética do belo não é somente inato, mas pode ser também desenvolvido paulatinamente; é uma questão pura e simples de “doutrinação” da consciência ou do intelecto, relacionada à maior ou menor capacidade ou predisposição que o mesmo pode adquirir de querer libertar-se, não só do jugo das formas de conhecimento inerentes ao princípio de razão suficiente, na sua forma de apreensão do fenômeno, como também de desligar-se dos interesses que determinam a cobiça e a avidez ao tentar se alcançar a satisfação dos desejos e das necessidades da vontade de viver individualizada e objetivada.

No estado estético, a consciência não encontra-se ainda completa e perfeitamente doutrinada, embora subtraia-se do jugo das formas de conhecimento inerentes ao princípio de razão suficiente, no fenômeno da contemplação artística, ao tornar-se puro sujeito que conhece e apreendendo o fenômeno independentemente de suas múltiplas e constantes relações. Tal subtração ou alheamento circunscreve-se apenas a um determinado instante, pois a consciência não é capaz de persistir e se manter indefinidamente na apreensão do objeto, independentemente de suas relações. Isto ocorre ou porque o sujeito ainda não pode evadir-se definitivamente, pois ainda está preso aos interesses e necessidades que regem a vontade de viver, ou ainda não adquiriu plena consciência do

verdadeiro caráter ou natureza da vida e do mundo. Apenas através do ato de revelação da identificação interna com todas as coisas e de que a vida é essencialmente miséria, sofrimento e dor, é que o sujeito puro do conhecimento pode buscar uma fuga por meio do ato de fruição de uma obra de arte: é o fenômeno do Nirvana estético e que será melhor compreendido quando analisarmos os estados subjetivos da consciência, no ato de imersão total dentro do universo subjetivo de uma obra de arte. Para isso, nos utilizaremos, no terceiro momento deste nosso estudo, como exemplo elucidativo no campo estético, do drama musical wagneriano, bem como as transformações ou verdadeira “redenção” que a ópera de Wagner possibilita àquele que se dispõe a tomar contato efetivo e total com o seu poder “transfigurador”.

Ao intelecto ainda não devidamente doutrinado graças ao conhecimento, ao amor desinteressado e apaixonado pelo belo, ao desejo de paz, de libertação e de redenção definitivas, e que não é portador daquele excedente de poder cognitivo, que é o apanágio do verdadeiro gênio estético por excelência, ocorre que num determinado momento, o tipo ou forma de conhecimento determinado pelas relações do princípio de razão impõe-se à consciência, na sua forma de apreensão do fenômeno, fazendo com que o sujeito puro do conhecimento passe novamente à condição de indivíduo preso ao jugo e as necessidades próprias ao tipo de conhecimento regido por relações, que determina a forma de apreensão típica do fenômeno pela vontade de viver individualizada e objetivada.

Quando, graças a um excesso ou a um excedente de poder cognitivo, o indivíduo desliga-se da forma de conhecimento determinado pelas relações, tornando-se de indivíduo comum à sujeito puro do conhecimento, claro espelho do mundo, a consciência estabelece, naquele instante em que houve a fusão entre sujeito e objeto, uma suspensão dos limites de duração que circunscrevem o fenômeno, na imersão absoluta do sujeito no objeto, ou seja, há uma espécie de letargia dos estados de consciência, que permitem com que, na interrupção de seu fluxo temporal, seu instante de duração se estenda “indefinidamente”. É quase como se a consciência, enquanto permanecendo imersa na contemplação total do objeto estético se desligasse temporariamente da sucessão intermitente que caracteriza o fluxo constante presente na divisibilidade infinita da forma de apreensão do tempo pelas formas puras da intuição sensível (espaço e tempo), que é determinada essencialmente pelo princípio de razão

suficiente (este desligamento pode estender-se mais que o normal, embora não indefinidamente, quando atuam elementos como o desejo de anulação, a liberdade de escolha e a força necessária para se romper com as relações que o intelecto estabelece com a Vontade). Enquanto não atua o conhecimento regido pelas relações, a consciência permanece desligada, por assim dizer, da forma de conhecimento regida pelo princípio de razão suficiente, transcendendo, graças ao seu excedente de poder cognitivo e sua necessidade de paz e libertação, para uma nova forma de apreensão temporal, a forma temporal imanente à obra de arte, a forma temporal “eterna” que estende os limites de duração dos instantes enquanto durar esta sua imersão, este seu desligamento face ao objeto que contempla artisticamente. Enquanto a consciência conhece por relações, ela somente capta o tempo em seu fluxo constante e intermitente de divisibilidade infinita; os instantes sucedem-se alternada e inexoravelmente, sobrepondo-se e aniquilando-se um após o outro, não sendo possível o estabelecimento de um limite de extensão indefinida aos instantes que se sucedem intermitentemente; não há a ocorrência do fenômeno da presença constante ou da duração eterna, não sendo possível a apreensão do conhecimento do objeto sob uma forma “eterna”, ou seja, fora deste modo fugaz, fugidio, onírico e, até certo ponto, “ilusório”, que caracteriza o modo de conhecimento e apreensão do todo pelas relações, ou seja, pelo princípio de razão suficiente.

Quando, imersa na contemplação do Belo, a consciência evade-se do modo de conhecimento por relações; há um alheamento, um desligamento dessa mesma consciência, que possibilita uma pausa no fluxo intermitente e sucessivo dos instantes, fazendo com que esse instante, que caracteriza este alheamento, este desligamento da consciência, fruto desta imersão absoluta da mesma no objeto, estenda-se enquanto durar esta imersão. Os limites de extensão deste mesmo instante podem, assim, prolongar-se durante um maior tempo possível (enquanto a consciência não descer novamente à forma de conhecimento por relações). A extensão prolongada dos limites do instante é o que caracteriza o fenômeno da presença ou duração e como consequência natural deste processo, a consciência passa a conhecer de uma forma “eterna”.

Não obstante, o grande problema é que, no estado estético, esta extensão dos limites do instante não é permanente; existe um momento em que o modo de conhecimento por relações impõe-se novamente à consciência. É

justamente isto que diferencia o artista, o gênio, do santo, do asceta: é a capacidade de permanecer indefinidamente fora das formas de conhecimento ditadas pelo princípio de razão suficiente. Mas e se buscássemos o arquétipo de um artista que não somente se limitasse a criar uma obra de arte, ou um esteta que não apenas fruísse, pura e simplesmente, uma manifestação artística qualquer, mas sim um indivíduo que, iluminado pelo mais puro e profundo conhecimento místico buscasse, como forma de redenção, a imersão total e absoluta numa obra de arte? Neste caso, o artista ou o esteta não seriam o sucedâneo do santo, do asceta místico? Sabemos que o santo ou o indivíduo que obteve sua redenção através da renúncia quietista ao mundo, no qual atingiu este estado de perfeição e plenitude, não mais é perturbado pelo chamado “conhecimento de relações”. Livre do conhecimento por meio das relações e, por extensão, do princípio de razão suficiente ele pode, se assim o desejar, estender o instante em que se efetiva este alheamento da consciência de uma forma um pouco mais extensa do que o normal. Este é o instante que caracterizaria não só o desapego, o desprezo, a renúncia quietista aos prazeres e solicitações do mundo, como também o mergulho no fenômeno que aqui denominamos de “Nirvana estético”. É neste estágio do fenômeno da anulação estética que o indivíduo ascende além das dores e dos sofrimentos obtendo, assim, uma certa forma de libertação, ainda que não seja definitiva e absoluta; há uma alteração nos estados de consciência como nós os conhecemos; em relação às formas ou modos de cognição, o indivíduo passa a conhecer as coisas de uma maneira “eterna”, ocorrendo uma parada naquele instante onde a consciência ascende em direção a esta libertação temporária das dores e aflições do mundo. No modo de consideração estético, os limites que circunscrevem o instante de imersão numa obra de arte poderiam ser mais extensos do que o normal. Por exemplo, se a consciência, de posse do pleno conhecimento de sua unidade absoluta com a essência dos demais seres (estado ético) sabe que a existência é um eterno e constante tormento e que o sofrimento infinito é o quinhão pago por todos os seres que tiveram a insensatez de aspirarem à vida, à existência (preâmbulo do fenômeno da resignação e da renúncia suprema da vontade de viver) pode, através ou por meio da arte, buscar uma “alavanca” para alcançar, por meio da contemplação do belo estético, uma primeira noção do que seria o estado da renúncia extrema. Procuremos agora tentar realizar uma exemplificação de como se daria esta libertação da consciência por meio da contemplação estética, com o intuito de ajudar

assim a elucidar melhor a forma como o fenômeno da imersão total no belo, a contemplação estética no estado ascético, onde aquele que busca um lenitivo, uma solução, uma fuga às dores do mundo, não mais é o artista, mas sim o santo, o asceta (embora tal elucidação somente se torne mais clara quando nos utilizarmos da arte de Wagner como material de análise e de estudo).

Pegemos um indivíduo que passou, respectivamente, pelos três estágios do processo de purificação (estético, ético e ascético), mas que ainda não renunciou definitivamente a vontade de viver; ele encontra-se nos átrios deste momento belo, supremo e sublime, mas ainda não o efetivou. Ele sabe que pode evadir-se (ainda que temporariamente) na contemplação estética do belo e, ao mesmo tempo, adquiriu a consciência da unidade absoluta da essência íntima de todos os demais seres. Devido justamente a esta identificação e apropriação do sofrimento universal, ele passa a sofrer de um padecimento espiritual intenso, já que o nível de sofrimento que a consciência de cada indivíduo suporta é bastante pequeno. Devido a esta apropriação ele (o sofrimento) torna-se insuportável, excessivo, pois passa a se constituir numa dor permanente. O espírito, assim, constantemente atormentado, busca um fim (ou ao menos uma interrupção temporária) aos seus padecimentos na contemplação estética. Sabendo que a imersão no Belo é uma porta à anulação total do sentimento, da consciência da dor e do sofrimento universais, o indivíduo busca, assim, alguma obra ou manifestação artística na qual possa se perder em sua contemplação. Ele então se depara, por exemplo, com as célebres obras dos grandes mestres da pintura renascentista italiana dos séculos XV e XVI (Rafael Sânzio, Antonio Allegri), ou os artistas da escola flamenga do século XV Jan Van Eyck, Roger Van Der Weyden, Robert Campin); imbuído de toda esta dor e carregado de todo o sofrimento universal, desejando uma interrupção para todos os seus padecimentos, que pode ser alcançada através da suspensão temporária de sua consciência por meio da contemplação desinteressada da beleza, personificada nas obras daqueles grandes mestres, ele pode evadir-se durante alguns instantes. Imbuído de um tal estado de espírito e com tal predisposição, ele contempla a obra *Martírio de São Plácido e de Santa Flávia*, de Correggio, ou a *Madona Cistina*, de Rafael Sanzio, ou o *Desposório do Matrimônio Arnolfini*, de Van Eyck; ele contempla então, nas expressões de serenidade contidas nas feições e nos olhos daquelas figuras representadas nestes quadros, o reflexo do mais perfeito tipo ou forma de conhecimento; conhecimento

este que apreendeu perfeitamente a real essência e natureza do mundo e da vida; conhecimento livre não só de todo o tipo de relações, como também das coisas individuais; conhecimento este que, ao refletir-se sobre os interesses e necessidade da vontade individualizada, já não é capaz de excitar, na mesma, sua característica fome de satisfação de suas necessidades e desejos, mas que opera, nesta mesma vontade, como que um verdadeiro quietivo de todo o querer, donde surge o fenômeno da resignação, da renúncia; renúncia e resignação estas que, segundo as palavras do próprio Schopenhauer, se constitui no *espírito mais interior do Cristianismo, bem como da própria sabedoria hindu*. (M1, p. 81)

O indivíduo então deseja alcançar aquela mesma serenidade deliciosa que ele agora contempla naquelas mesmas obras; ele sabe, pelos níveis elevados de consciência que atingiu, que deve sacrificar o seu próprio querer, por meio da supressão definitiva de sua própria vontade individualizada, pelo sacrifício total de todo o seu querer e, com ele, a renúncia absoluta e definitiva do mundo, a salvação do ciclo interminável de morte e renascimento, inerentes ao Sansara hindu.

Na sucessão infinita dos instantes que transcorrem e perdem-se no fluxo intermitente que caracteriza a passagem do tempo, a consciência detém-se no instante em que se deu o momento da contemplação do quadro ou da obra de arte; devido ao êxtase causado pela imersão absoluta no Belo, a consciência salta da forma de apercepção intuitiva, para a forma de apreensão estético-transcendental, onde a forma de apreensão do fluxo do tempo como tradicionalmente conhecemos não mais existe. Como esta modificação se dá no instante em que ocorre o ato da contemplação estética, a consciência alarga os limites que determinam a permanência do instante que caracteriza o momento desta contemplação e, por meio do êxtase haurido nela, tal instante é prolongado além do normal e a obra é conhecida de uma maneira “eterna”, ou seja, atemporal. Seria desta forma que o fenômeno da evasão, no ato da contemplação estética, ocorreria. Devido não só ao êxtase haurido na beleza contemplada, da felicidade advinda da serenidade de espírito do indivíduo que não mais sente as dores do mundo, bem como da cessação da inquietação e do tormento freqüentes oriundos da ação incessante da “roda de Íxion”, na qual se constitui a cadeia de desejos e de necessidades do querer-viver, a consciência começa a não mais desejar a cessação deste momento de evasão e deste estado de bem-aventurança, demorando-se nesta forma de apercepção “eterna” e demorando a regressar à antiga forma de apercepção

cognitiva. Ela (a consciência) permanece num estado de suspensão temporária, onde a contemplação da Idéia representada numa obra de arte torna-se livre da ação perniciosa dos desejos, das inquietações, das necessidades, das paixões, dos tormentos, dos sofrimentos e das dores do mundo: é a obtenção da única forma real de felicidade, de paz, de redenção e de salvação: é o Nirvana oriental obtido por meio da contemplação estética do Belo. Não obstante, para entendermos melhor este conceito de “Nirvana estético” precisamos primeiro nos deter mais especificamente em alguns pontos importantes da estética de Schopenhauer; são eles: o conceito de gênio estético e as relações entre arte a ascetismo.

3. Genialidade e ascetismo

Após termos devidamente analisado o conceito, a natureza e a função do gênio, na metafísica do Belo de Schopenhauer (ver cap. 9 deste estudo), passemos agora às relações entre genialidade e ascetismo, onde fundamentaremos as relações intrínsecas entre a estética e a ética schopenhauerianas, demonstrando de uma maneira mais clara que as duas grandes figuras (o artista e o asceta) destes dois respectivos campos (estético e ético) são, na verdade, no sistema de Schopenhauer, um único e mesmo indivíduo.

Como dissemos anteriormente, o gênio e o chamado “sujeito puro do conhecimento” constituiriam, praticamente, um único e mesmo sujeito, já que ambos possuem acesso ao reino das Idéias, por meio da contemplação pura e desinteressada de um objeto, diferenciando-se apenas em relação ao fato de que, no sujeito puro do conhecimento, há contemplação, mas não há produção estética, representação da imagem de uma Idéia numa obra de arte; já o gênio, por sua potencialidade e particularidade próprias, seria capaz não só de apreender como também de transmitir a Idéia captada por meio de uma produção artística. Não obstante, suas respectivas posturas ascéticas, seus comportamentos em face da questão das relações com a vontade, são idênticas. E já que procuramos justamente nos deter no que caracterizaria esta transição entre o artista e o asceta, os elementos comuns encontrados entre ambos, a análise circunscrita ao comportamento, a postura em face do mundo do desejo e do sofrimento, tudo isso pode ser buscado como valioso ponto de fundamentação de nossa tese que demonstra as relações intrínsecas entre o artista e o santo.

Para que o intelecto ascenda à contemplação pura da Idéia, há a necessidade de uma transformação nas formas de apercepção espaço-temporal do indivíduo, que só pode ser alcançada com o abandono definitivo do conhecimento das relações, ou seja, aquele tipo ou forma de conhecimento submetido aos cânones do princípio de razão suficiente. Ouçamos Schopenhauer:

“Sabemos pelo livro precedente [livro II- filosofia da Natureza], que o conhecimento em geral pertence, ele próprio, à objetivação da vontade em seus graus mais elevados e que a sensibilidade, os nervos, o cérebro, como outras partes do ser orgânico, constituem apenas expressões da vontade neste grau de sua objetividade e,

portanto, a representação por ela produzida está igualmente destinada ao serviço daquela como um meio (mekhané) para atingir seus agora complexos (polyteléstera) objetivos, para a manutenção de um ser provido de múltiplas necessidades (...), assim também todo conhecimento resultante do princípio de razão se mantém numa relação mais ou menos estreita com a vontade (...). Por isto, o conhecimento a serviço da vontade conhece dos objetos praticamente nada além de suas relações, conhece objetos somente enquanto existem nesse momento, neste local, sob tais circunstâncias, por tais causas, com estes efeitos, em uma palavra, como coisas individuais (...). Regra geral, o conhecimento permanece sempre sujeito ao serviço da vontade, dado que se formou para esse serviço e mesmo emergiu da vontade, assim como a cabeça emerge do tronco.” (M2, pág. 11)

Sabemos que a vontade pode ser definida como sendo fundamentalmente um impulso de natureza cega e irracional, um instinto hedônico-epicurista que busca, sofregamente, saciar sua avidez no gozo irrefreado de seus desejos, que se expressam nas mais diversas formas de necessidades; é essencialmente “carnal”, pois busca a sua satisfação objetivando-se na matéria, sob a forma do fenômeno. Se o conhecimento surgiu, originariamente, como um instrumento da vontade, ele era, em sua origem, também “carnal”, pois sua natureza original também era essencialmente hedônico-epicurista; não obstante, para que a contemplação da Idéia se torne possível, há a necessidade de uma transformação na natureza ou índole deste mesmo intelecto, transformação esta que o desvincule desta relação com a vontade, levando-o a uma proximidade maior, uma identificação total com o ato de conhecimento puro e adquirindo, assim, uma natureza ou postura essencialmente ascética. Esta transformação que se dá no indivíduo, tornando-o puro sujeito do conhecimento, as especificidades de seu comportamento, bem como a caracterização deste processo de transformação do hedonismo para o ascetismo, é idêntica aos processos descritos e caracterizados na Yoga hindu: é o procedimento do sábio asceta por excelência; seu *modus vivendi* é idêntico ao do sujeito puro do conhecimento, descrito e caracterizado por Schopenhauer em seus escritos. Busquemos agora fundamentar estas nossas asserções caracterizando alguns aspectos da Yoga hindu, demonstrando suas afinidades intrínsecas com o processo de contemplação estética descrito por Schopenhauer em sua filosofia.

Primeiramente, a Yoga constitui-se num método de controle das energias físicas e mentais, com o objetivo de chegar à libertação, que é conseguida através do isolamento completo em relação à matéria, onde o iogue, por um

processo de introspecção subjetiva, volta-se para dentro de si mesmo. É o que nos diz o pesquisador e autor da obra *O pensamento hindu*, Émile Gauthier, na pág. 113 da referida obra:

“É verdade que, (...) a Yoga será um auxílio extrínseco que conduz, (...) pela purificação das paixões, ao conhecimento de nossa identidade com o Absoluto.” (PH, p. 113)

É exatamente o que o puro sujeito do conhecimento realiza ao abismar-se, ao perder-se na contemplação da Idéia, na metafísica do Belo.

Na mística hindu, a Yoga tem como objetivo destruir a ilusão da união com o mundo real; na estética de Schopenhauer, isto é conseguido quando o indivíduo desvincula-se de suas relações com a vontade e passa a abismar-se na contemplação pura da Idéia, assumindo uma postura quietista de renúncia ascética em relação ao mundo da dor, do mal, do sofrimento e da ilusão. Este vínculo com as coisas do mundo dificultaria o acesso direto à Idéia e, portanto, a produção de uma obra de arte; sem ascetismo não há obra de arte verdadeira. Ora, no ato de contemplação estética, o sujeito que contempla e o objeto contemplado fundem-se numa única forma, que é a Idéia, e que nada mais é do que a Vontade, numa primeira forma de objetivação (mais pura e mais perfeita). Na estética de Schopenhauer, é através da purificação ou catarse das paixões (transformação do indivíduo volitivo à puro sujeito do conhecimento), do “abismar-se” na contemplação pura do Belo estético numa obra de arte, através da fusão, na consciência que contempla, entre sujeito e objeto, é que ocorre a perfeita identidade com o Absoluto, ou seja, com a Idéia, que nada mais é do que a própria Vontade objetivada em sua forma mais perfeita e pura. Ouçamos Schopenhauer:

“É primeiramente na medida em que um indivíduo conhecedor eleva-se a si próprio, do modo descrito, a sujeito puro do conhecimento e com isto, também, a objeto observado, a Idéia (...) ocorre a objetivação perfeita da Vontade, já que unicamente a Idéia é sua objetividade adequada. Esta encerra em si sujeito e objeto por igual, uma vez que estes são sua única forma (...); e como também aqui o objeto nada é além da representação do sujeito, assim também o sujeito, dissolvendo-se por inteiro no objeto observado, torna-se ele próprio este objeto, na medida em que toda a consciência nada mais é do que a imagem límpida deste (...). Como Vontade, fora da representação e de todas as suas formas, ela é uma e a mesma, no objeto contemplado e no indivíduo que, elevando-se por esta contemplação, torna-se consciente de si como puro sujeito; estes

dois, por isto, não são em si diferenciáveis, pois em si são a Vontade que se conhece a si mesma (...).” (PH, págs. 13 e 14)

Na Yoga hindu (assim como na estética de Schopenhauer), para se chegar ao objetivo supremo, ou seja, a libertação do mundo do sofrimento, da dor, do pecado e da morte, é necessário ser fiel à lei moral que prescreve, tanto na prática hindu, quanto na filosofia de Schopenhauer, a libertação do pecado (do desejo) ou, em sânscrito, do *Yama*.

Como já demonstramos em ambas as doutrinas (brahmanismo antigo e voluntarismo schopenhaueriano), as abstenções assumem uma posição proeminente: é a *Ahimsa*, ou continência, passividade; é o abster-se de cometer todo e qualquer ato indigno que possa desvirtuar o praticante em relação aos meios de se alcançar a libertação daquilo que os indianos chamam de *Abhinivesa* (ou desejo de querer viver).

Esta postura de abstenção realizada tanto pelo asceta hindu quanto pelo puro sujeito do conhecimento schopenhaueriano em face das solicitações incessantes do mundo, é que conduz ambos à obtenção do *Niyama* ou pureza do corpo, pensamento e emoção que, como vimos, estão presentes tanto no primeiro caso (na estética de Schopenhauer), quanto no segundo que estamos descrevendo agora (a Yoga hindu). São estes esforços ascéticos, bem como as penitências às quais se submetem voluntariamente os ascetas hindus, que mostram-se presentes e são vislumbradas quando Schopenhauer nos descreve as condições subjetivas do prazer estético, notadamente quando nos fala do sentimento do sublime estético, quando ele nos diz:

“Mas quando estes objetos, cujas significativas figuras convidam à sua contemplação pura, possuem uma relação hostil à vontade humana, como esta se apresenta em sua objetividade, o corpo humano, opondo-se a ela, ameaçando-a com superioridade que mina qualquer resistência ou reduzindo-a ao nada por sua grandeza descomunal, o observador, porém, mesmo assim, não dirige sua atenção a esta impositiva relação hostil à sua vontade; mas, apesar de percebê-la e reconhecê-la, dela se afasta conscientemente, arrancando-se violentamente à sua vontade e suas relações e, abandonado unicamente ao conhecimento, calmamente contempla objetos terríveis para a vontade, como puro sujeito do conhecimento, independente da vontade, assimilando apenas sua Idéia estranha a qualquer relação, assim permanecendo prazerosamente em sua observação (...): então, é preenchido pelo sentimento do sublime.” (M2, pág. 30)

Não está aí descrita, de uma forma muito clara, a atitude de automortificação e penitência que o asceta hindu realiza em sua busca de iluminação, através da supressão de seus instintos de autoconservação? O momento de imersão na contemplação do Belo, na estética de Schopenhauer, assemelha-se muito ao *Pratyahara* hindu, onde as pontes entre a consciência e o mundo exterior são cortadas. Neste momento, o mundo não mais pode agir sobre a vontade do iogue que se constitui, agora, no senhor absoluto de suas sensações: ele não mais é escravo delas, da mesma forma que o puro sujeito do conhecimento que, em sua transformação, rompeu com o tipo de relações que ele anteriormente possuía com a Vontade. Atentemos agora a descrição do procedimento que assinala, na mística hindu, o coroamento do processo de libertação alcançado pela prática da Yoga e observemos os respectivos pontos de afinidade com o processo que Schopenhauer nos descreve em sua estética: de contemplação, imersão e conseqüente “esquecimento de si” na arte, ao se ascender ao reino da Idéia.

Na Yoga hindu, a obtenção desta libertação se faz de uma forma progressiva, através de um processo que compreende três etapas:

1. a *Dharana*;
2. a *Dhyana*;
3. a *Samadhi*.

Na *Dharana* ou “atenção fixa” ocorre, por parte da consciência, uma espécie de seleção, de abstração, que dirige a atividade mental, primeiro para um objeto exterior, fazendo esquecer todo o resto, passando em seguida à contemplação de objetos internos mais ou menos fictícios (centro do coração, luz que brilha no interior da fronte, etc). Este é o momento em que, na estética de Schopenhauer, um objeto, por ser belo, vem ao nosso encontro e “força”, por assim dizer, o nosso espírito a enveredar por uma disposição interior mais objetiva, vislumbrando naquele objeto um representante puro e perfeito (por ser belo) de sua Idéia correspondente - momento de introspecção subjetiva que antecede a absoluta e total imersão na contemplação da Idéia.

No segundo estágio - a *Dhyana* - o asceta passa a desenvolver uma atenção mais demorada (doze vezes mais demorada, segundo alguns tratados de Yoga hindu), onde uma tal concentração tende, cada vez mais, à objetos menos

grosseiros (ascensão de sua cópia imperfeita ao seu modelo ideal, de natureza noumênica ou transcendente).

E, finalmente, no terceiro estágio - a *Samadhi* - ocorre, por parte do asceta ou iogue hindu, à concentração perfeita (zênite do ato de imersão absoluta na contemplação do Belo ideal, descrito à nós por Schopenhauer em sua estética), na qual a consciência se identifica plenamente com o objeto dado, mas que aparece ainda a consciência sob a forma de seu conceito primitivo (é a Idéia que manifesta as formas mais gerais que materializam-se em seu correspondente fenomênico e objetivo). No último estágio deste terceiro momento, o objeto desaparece do campo da consciência, que fica isolada, pura: é o fenômeno que na Yoga hindu é chamado de *Tamadhi Asamprajnata*, ou seja, ela (a consciência) se torna uma espécie de supraconsciência, na qual todas as memórias e resquícios de conhecimentos passados e presentes desaparecem inteiramente (é o fenômeno da auto-anulação da Vontade que, por meio da arte é denominada por nós de “Nirvana estético”). Na Yoga hindu, este é o momento onde o asceta atinge a libertação, numa espécie de êxtase alcançado por meio de práticas de concentração e exercícios, que levam aquele que os pratica a uma reentrada, cada vez mais profunda e absoluta, em si mesmo e que pode, em alguns casos, ser cada vez mais contínua e constante.

Depois de devidamente estabelecidos os pontos de contato entre a prática do asceta hindu e a postura do sujeito puro do conhecimento na estética do Belo de Schopenhauer, passemos ao terceiro e último momento de nossa pesquisa, onde analisaremos a questão da influência do pensamento de Schopenhauer nas concepções estético-musicais de Richard Wagner.

Capítulo terceiro

A influência da estética de Schopenhauer no drama musical wagneriano

1. Wagner como leitor de Schopenhauer

É possível medir o valor intrínseco que um pensamento exerce sobre as gerações vindouras? Inconcebível o seu valor e alcance na gênese das inúmeras obras produzidas pela força do espírito humano. Sua influência pode ser sinistra ou enobrecedora, valorosa ou perniciosa, nociva ou salutar; se a influência que um tal pensamento exerce na elaboração de uma doutrina é benéfica, maior será a evolução e o aprimoramento das ações humanas. Nas ciências e no pensamento, assistimos estupefatos ao progresso incessante, vertiginoso e inexorável do espírito; mas se uma tal influência salutar se exerce no domínio das artes, aí então ela é grandiosa: muitas vezes o artista alça-se ao Pantheon dos deuses superando, em poesia e beleza, tudo aquilo que outros, antes dele, já produziram no campo de alguma atividade artística. Nestes momentos assistimos, então, maravilhados ao transbordar incessante do gênio, que flui como uma fonte, um manancial inesgotável de beleza, perfeição, nobreza e elevação e que acabam por se tornar os apanágios de uma determinada produção artística e que a influência exercida por um determinado pensamento ajudou a produzir. Tal é o caso da influência que o pensamento do filósofo Arthur Schopenhauer exerceu sobre a produção poética e musical de Richard Wagner. Para que uma tal influência mostresse mais diáfana aos nossos olhos, cumpre analisarmos e cotejarmos todo o conteúdo estético e filosófico contidos tanto nos livros III e IV da obra *O mundo como vontade e representação (Die Welt als Wille und Vorstellung - 1819)* de Arthur Schopenhauer, quanto algumas das principais produções teóricas criadas pelo gênio de Wagner: *Arte e revolução* e *A obra de arte do futuro* (ambas de 1849) e *Ópera e drama* (1850).

Dizem que um grande homem é a voz de seu tempo; acreditamos que uma tal asserção pode perfeitamente ser aplicada tanto a Schopenhauer quanto a Wagner; ambos são legítimos “filhos do século”, produtos de um romantismo tardio, cuja tônica dominante era não só uma postura extremamente desalentadora e pessimista em face da existência, como também a de uma busca incessante pela beleza estética, beleza esta que seria capaz de nos conduzir à redenção, através dos domínios do ideal; ideal este capaz de nos resgatar de todo o mal e de todo o sofrimento do mundo; ideal este que nos conduziria à redenção suprem por meio da beleza artística. O pensamento ou as concepções filosóficas de Schopenhauer podem ser consideradas como sendo uma espécie de “materialização” ou expressão lógico-conceitual de todos os sentimentos, de todos os “estados d’alma” que imperaram a partir de 1850, sendo a obra de Wagner nada mais do que a expressão poético-musical deste mesmo sentimento.

Embora a obra de Schopenhauer fosse praticamente desconhecida do público leitor europeu durante quase toda a primeira metade do século XIX, após o ano de 1850 (mais precisamente a partir de meados de abril de 1853), o pensamento de Schopenhauer passou a ficar conhecido após a publicação de um artigo, na Inglaterra, no jornal *The Westminster Review*, da autoria de John Oxenford, intitulado *Iconoclasm in German Philosophy*, despertado pela recente publicação de uma obra de Schopenhauer intitulada *Parerga e Paralipomena*, dando início a difusão maciça de seu pensamento pela Europa.

Parece-nos que o primeiro contato de Wagner com o pensamento de Schopenhauer deu-se a partir do ano de 1854. Provavelmente sua atenção foi despertada por alguns matizes fundamentalmente originais presentes no pensamento de Schopenhauer (como, por exemplo, a estética musical, bem como a teoria da tragédia, que Schopenhauer expõe no livro III, que compõe sua obra magna. Tais concepções e teorias, aliás, serão mais tarde plenamente elucidadas e desenvolvidas no suplemento de número 37, no qual Schopenhauer escreveu, como uma espécie de apêndice destinado à melhor elucidação e aprofundamento de alguns pontos obscuros de muitas de suas idéias, sobre sua estética musical e teoria da tragédia, buscando facilitar, assim, a melhor compreensão de seu pensamento como um todo. Tal apêndice é denominado *Zur Aesthetik der Dichtkunst (Sobre a estética da arte poética)*.

Inicialmente, o que atraiu o interesse de Wagner em relação ao pensamento de Schopenhauer foi, particularmente, a sua estética musical, como assinala um apontamento contido no diário da segunda esposa do compositor, Cosima Wagner (1837-1930), datado de 22 de dezembro de 1874; nele Wagner declara explicitamente todas as dificuldades iniciais para se entender plenamente o pensamento de Schopenhauer como um todo. Não obstante tais dificuldades, Wagner sente-se cada vez mais atraído pelo pensamento de Schopenhauer e encontrando, algum tempo depois, no poeta e ativista político alemão Georg Herwegh (1817-1875) um mentor e iniciador no pensamento de Schopenhauer.

A teoria da tragédia de Schopenhauer, para a qual a atenção de Wagner foi inicialmente despertada, não se constitui num elemento extrínseco de seu sistema, já que os argumentos expostos nas últimas páginas do livro III de *O mundo como vontade e representação*, mais especificamente no parágrafo 51 e que condizem e são reforçadas pelas demais conclusões formuladas ao longo do último livro que constitui a obra magna de Schopenhauer, o livro IV, onde Schopenhauer trata do problema da afirmação e da negação do querer-viver pela vontade, chegada à consciência de si. Vejamos o que Schopenhauer nos diz num determinado momento de sua estética, onde ele nos fala da grande função ou papel da tragédia moderna e cotejemos tais preceitos com algumas de suas afirmações de índole ascética, presentes no livro IV, que contém a sua ética. No final do parágrafo 51, Schopenhauer nos diz:

“Considera-se justamente a tragédia como o mais elevado dos gêneros poéticos (...), esta forma superior do gênio poético tem por objeto mostrar-nos o lado terrível da vida, as dores indescritíveis, as angústias da humanidade (...) encontramos nela um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência. O que vemos nela é a vontade a lutar consigo mesma com todo o pavor dum tal conflito. (...) A tragédia mostra-nos isso descrevendo os sofrimentos humanos (...). Enfim, nos seres excepcionais, o conhecimento, purificado e elevado pelo próprio sofrimento, chega a esse grau em que o mundo exterior, o véu de Maya, já não pode enganá-lo, em que vê claro através da forma fenomenal ou princípio de individuação. Então, o egoísmo, conseqüência deste princípio, desaparece com ele; os ‘motivos’, outrora tão poderosos, perdem o seu poder e no seu lugar, o conhecimento perfeito do mundo, agindo como calmante da vontade, conduz à resignação, à renúncia e mesmo à abdicação da vontade de viver. É assim que na tragédia vemos as naturezas mais nobres renunciarem, após longos combates e longos sofrimentos, aos fins perseguidos tão ardentemente até aí, sacrificarem para sempre as alegrias da vida ou

mesmo desembaraçarem-se voluntariamente e com alegria, do fardo da existência. Assim faz o Príncipe Constante, de Calderón; Margarida, no Fausto, Hamlet; (...)" (M1, págs. 333-334)

Comparemos agora o trecho extraído do livro III e que transcrevemos anteriormente, com esta passagem presente no livro IV da mesma obra:

"Toda a dor, enquanto mortificação e encaminhamento para a resignação, possui em potência uma virtude santificante. É isto que explica por que uma grande infelicidade, um sofrimento profundo, merece sempre um certo respeito. Respeitamos profundamente aquele que sofre quando, vendo na sua vida apenas uma longa cadeia de dores ou deplorando um mal profundo e incurável, ele vislumbra não apenas a sequência das circunstâncias que fizeram da sua vida uma teia de misérias ou a infelicidade imensa e única que acaba de tocar, (...) é preciso também que o seu olhar se eleve do particular ao geral, que considere a sua própria dor como um exemplo da dor universal. Então, alcança a perfeição moral e para ele um caso único representa milhares de casos, a vida do mundo já só lhe parece como a dor do mundo e ele resigna-se. Eis por que Torquato Tasso, de Goethe [notem o exemplo que Schopenhauer se utiliza, extraído da pena de um grande poeta e dramaturgo alemão, para ilustrar suas concepções quietistas], a personagem da princesa desperta o respeito; contanto as infelicidades da sua triste vida e as dos seus, ela vê aí apenas a imagem do sofrimento de todos (...). Segundo o que acabamos de dizer, a negação do querer-viver, que não é outra coisa senão a resignação ou a santidade absoluta, resulta sempre daquilo que acalma o querer, isto é, a noção do conflito da vontade consigo mesma e da sua futilidade radical, - futilidade que se exprime nos sofrimentos de todos os homens. A diferença na negação do querer, que representamos pelos dois caminhos da libertação [o estético e o ético], consiste no fato de que esta noção é produzida ou pelo conhecimento puro da dor, livremente apropriada, graças à intuição do principium individuationis ou, imediatamente, através do sofrimento sofrido diretamente. Sem a negação completa do querer, não há salvação verdadeira, libertação efetiva da vida e da dor." (M1, págs. 525-526)

Estas passagens, extraídas diretamente da obra magna de Schopenhauer, servem para nos demonstrar, irrevogavelmente, o quanto as concepções estéticas de Schopenhauer se fundamentam na ética. Este importante aspecto do pensamento do filósofo da Vontade nos ajudará a entender o porquê do forte conteúdo niilista presente nas produções dramático-musicais de Wagner.

2. Wagner e o contexto histórico-político alemão na primeira metade do século XIX

“O senso de identidade nacional alemão era diferente do de outras nações, especialmente os da Europa ocidental, já que este senso se baseava na idéia de império, de uma cultura e de uma língua alemãs e não na idéia de território ou de razão de Estado. Isto se deve certamente a estrutura político-administrativa completamente sui generis que vigorava nos diversos principados e cidades imperiais que constituíam o chamado ‘Sacro Império Romano Germânico’” ()*

A idéia de uma revolução social por meio de uma cultura genuinamente alemã, também pode ser buscada no desejo da burguesia alemã em firmar um novo paradigma burguês de cultura face à aristocracia, mas também na necessidade de - purgar o país da influência cultural francesa e italiana, que predominava nas classes sociais que detinham o poder. Certamente este desejo de romper com uma forma de cultura essencialmente imperialista (designada pelo termo *Welsch*, ou seja, romanesca), liga-se ao ódio germânico pelos franceses, originado dos excessos e violências que os exércitos de Louis XIV cometeram contra a população civil alemã, durante a chamada *Guerra da Liga de Augusburg* (1681-1697). É o que Barry Millington nos diz, em sua obra *Wagner, Um compêndio*:

“A cultura da classe social dominante, em outras palavras, dos príncipes e da aristocracia, estava inteiramente sujeita às influências francesa e italiana, de forma que a burguesia, com sua emergente consciência cultural, encara príncipes como Frederico, o Grande, que escrevia melhor em francês do que em alemão, como representantes de um imperialismo cultural descrito como welsch, em outras palavras, romanesco.” (W, pág. 47)

Com a eclosão da Revolução Francesa em 1789 e sua conseqüente expansão imperialista pós 1792, muitos membros da classe média alemã, especialmente aqueles que viviam nas partes ocidentais do império, apoiou ativamente os ideais da Revolução (inclusive com alguns levantes de camponeses como os que se deram, por exemplo, na Saxônia), com o intuito de minar o sistema político feudal que se constituía na base do poder da aristocracia e dos príncipes

(*) Millington, Barry - *Wagner: um compêndio*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995, pág. 45;

alemães. Não obstante, ao longo do avanço dos ideais franceses pelos territórios do Sacro Império Romano Germânico, os representantes do novo governo revolucionário representando os ideais burgueses começaram a se exceder em atitudes que feriam a soberania e os interesses políticos da burguesia alemã, que novamente teve de se unir aos príncipes e aos aristocratas para resistir ao invasor francês. Após 1804, com o avanço de Napoleão com suas pretensões ao domínio mundial, a antiga estrutura feudal que vigorava nos territórios do Sacro Império foi destruída, substituindo o antigo sistema feudal pelo chamado *Rheinbund*, ou seja, um grupo de Estados centrais, recém- formados e dependentes do domínio francês (a chamada *Confederação do Reno*), abolindo definitivamente o feudalismo nos territórios sob domínio francês. Em 1803, pelos termos de um decreto conclusivo estabelecido por uma comissão especial da Dieta Imperial, os príncipes alemães que haviam sido despojados de seus domínios localizados nas margens ocidentais do Reno, foram compensados com concessões de propriedades secularizadas da Igreja, enquanto territórios seculares menores eram reduzidos à condição de vassalagem, mediata em relação ao domínio francês e privados de seus direitos governamentais. Isto minou toda a base política do feudalismo e o sonho burguês do estabelecimento de uma estrutura política democrata, pareceu uma possibilidade real. Houve a emancipação do campesinato na Prússia, abolindo todos os laços feudais, abrindo caminho para o crescimento de uma classe de trabalhadores assalariados livres e, a partir disso, para o início do processo de industrialização na Alemanha (atrasado em relação aos demais países da Europa, devido à resistência de certas instituições feudais, como as guildas e as corporações de ofício). O sonho do surgimento de uma nova estrutura política democrático-burguesa que fundamentava-se numa nova consciência nacional alemã foi, entretanto, inviabilizado devido aos crescentes e constantes excessos imperialistas napoleônicos em solo germânico, levando a burguesia alemã a aliar-se com os poderes aristocráticos de Estados como Áustria e Prússia que, embora ainda feudais, passavam por um processo de reforma sob pressão das circunstâncias. Essa aliança contra o domínio napoleônico nos Estados alemães, levou ao fim do sonho das aspirações democráticas e nacionais baseadas em reformas políticas, fazendo com que a classe média culta da burguesia alemã se voltasse, como último recurso, ao sonho de uma revolução deflagrada por meio de uma cultura nacional, renunciando à luta por responsabilidades políticas. Após a derrocada final de

Napoleão e o estabelecimento do Congresso de Viena (Setembro de 1814), é formada, baseada no chamado princípio da legitimidade, a chamada *Confederação Germânica*, formada pelos Estados alemães chefiados pela Áustria e pela Prússia, tornando a instituir o antigo sistema feudal nos territórios germânicos, destruindo de vez o sonho da burguesia alemã de instituir um novo sistema de governo democrata em que ela teria uma participação efetiva. As chamadas “Guerras de Libertação”, de 1813 a 1814, contra o domínio napoleônico, representaram não somente uma luta pela sobrevivência nacional alemã, mas também uma luta pela sobrevivência dos principados absolutistas, de sistema feudal, contra os ideais burgueses e que acabaram triunfando com o Congresso de Viena, em 1814-1815 que, reunido pelas potências européias vitoriosas (Rússia, Inglaterra, Áustria e Prússia), sancionou a supremacia de forças conservadoras e reacionárias. As exigências do movimento de libertação nacional da classe média democrática, que havia ajudado a derrubar a hegemonia francesa em solo alemão, foram ignoradas e embora os democratas recebessem promessas de se estabelecer uma constituição nos Estados alemães (embora não representativa), a antiga estrutura de Estado absolutista permaneceu, em grande parte, inalterada. Essa insatisfação levou a classe média culta alemã não só a buscar o sonho de uma unidade nacional com bases não na política, mas na cultura, como também se constituiria no “gérmen” das revoluções de 1830 e 1848 que eclodiram, embora sem muito êxito, em solo alemão.

Após o término do Congresso de Viena (1814-1815), antigos principados alemães foram reunidos na chamada “Confederação Germânica”, sob a chefia da Áustria. Utilizando-se de violentos meios de opressão, o chanceler austríaco Clemens von Metternich passou a adotar uma política de repressão contra a oposição emergente, que era contra o domínio austríaco e era constituída pela burguesia alemã de inclinação liberal e nacional. Os chamados “Decretos de Carlsbad”, de 1819, é um bom exemplo da política repressora dos austríacos, que suprimiu todas as manifestações liberais na Alemanha. Não obstante, apesar de todos os meios opressivos e de sua política de repressão, com a eclosão da chamada Revolução de Julho, em Paris, no ano de 1830, muitos revoltosos locais reuniram-se buscando, através da revolta armada, derrubar os principados alemães de índole reacionária. Em 1832, intelectuais, trabalhadores e camponeses se reuniram na cidade alemã de Hambach, no Palatinado, numa grande assembléia popular, exigindo a abolição da monarquia, a unificação da Alemanha e a libertação

da Polônia, da Itália e da Hungria do jugo austríaco. Em 1844, em Königsberg, na Prússia, nasceu um movimento cívico que pretendia promover reformas democráticas nas várias províncias alemãs que estavam sob o domínio da Prússia. Nessa época, como resultado das mudanças que vinham ocorrendo nas relações econômicas de produção, o proletariado começa a surgir como um novo e importante segmento social que passou a adquirir cada vez mais força e se tornou um importante aliado do movimento burguês por mais democracia.

Mas certamente o auge das tentativas por parte da burguesia alemã de promover uma revolução democrática se deu no início de 1848 quando, a partir dos acontecimentos que se deram na França em fevereiro do mesmo ano, diversas revoltas camponesas eclodiram por todo o sul da Alemanha, até que em março de 1848, a revolta triunfaria em Viena e Berlim. Parece que finalmente a Revolução estava feita: o chanceler austríaco Metternich foi mandado para o exílio, assim como Guilherme, príncipe da Prússia. Os revolucionários instauravam governos de reforma e promoviam eleições democráticas por toda a Alemanha, visando a formação de uma Assembléia Nacional, que tinha como principal tarefa a elaboração de uma constituição democrática para a Alemanha. Não obstante, enquanto a esquerda republicana alemã unia-se aos direitistas, com o intuito de unificar todos os territórios de língua alemã numa nova pátria, os aristocratas contra revolucionários austríacos e prussianos reorganizaram seus exércitos e apoiados pela Rússia e pela Inglaterra, duas poderosas potências hostis à revolução, contra atacaram e sufocaram ferozmente os revolucionários alemães.

Embora houvessem tido valorosas tentativas por parte da esquerda democrata em sublevar o povo que, através de uma revolta armada, implementaria uma constituição por meios revolucionários à Alemanha, após uma série de lutas sangrentas, prevaleceu a força militar austríaca e prussiana: a contra-revolução havia triunfado e a luta por uma Alemanha democrática e unida estava perdida pelas próximas gerações.

Portanto, com a derrocada do ideal liberal de implementação de uma revolução política de cunho social-democrata, a classe média e a intelectualidade alemãs voltam-se para o projeto de uma revolução cultural e nacional tipicamente alemãs. Seria esse o projeto que Wagner, antigo revolucionário político frustrado, aderiria através de sua arte.

3. Influências filosóficas do gênio artístico de Wagner

Wagner é uma figura ímpar na história da música, no que se refere ao seu conhecimento de Literatura; tanto da que pertence às eras passadas, quanto a de seu próprio tempo. A par das influências românticas que recebeu, Wagner também tinha predileção pelas obras dos autores do movimento denominado “Jovem Alemanha”, que buscavam rejeitar o fantástico e retratar os problemas contemporâneos. As obras de Karl Gutzkow, Heine, Wienbeg, Mundt e Leube eram bastante conhecidas por Wagner, que simpatizava com muitas das suas idéias. Wagner não foi somente um grande gênio musical que revolucionou definitivamente a história da música, mas foi também um homem político, um revolucionário⁽¹⁾. O compositor participou ativamente dos levantes revolucionários que ocorreram na Alemanha entre os anos de 1848-1849 (em Dresden, tendo sido inclusive deportado para a Suíça). Mas certamente, a maior influência política de Wagner foi Ludwig Feuerbach. Pode-se dizer que a formação ideológico-política de Wagner fundamentava-se no pensamento de dois grandes teóricos da Revolução: Feuerbach e Bakunin⁽²⁾. O primeiro contato com as obras de Feuerbach se deu ainda no período de Dresden, onde as teses de Feuerbach sobre uma humanidade emancipada e livre de restrições tanto políticas quanto sexuais, agradavam a

(*) É de Wagner a seguinte frase, contida em seu *Esboço autobiográfico*: “De um só golpe, tornei-me um revolucionário e cheguei à convicção de que todo aspirante a ser humano deveria preocupar-se exclusivamente com a política.”

(1) Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) - filósofo alemão, iniciou sua trajetória intelectual integrando a chamada “esquerda hegeliana”, mas depois deflagrou um rompimento radical com a filosofia de Hegel. Autor de importantes análises críticas do pensamento religioso, defendeu a tese de que Deus é apenas um reflexo alienado do próprio homem, devendo tornar-se o centro de toda a especulação filosófica. Reviveu o materialismo do séc. XVIII, deixando de lado a dialética hegeliana. Exerceu também profunda influência na formação do pensamento filosófico de Marx e Engels. (N. A.)

(2) Mikhail Alexandrovitch Bakunin (1814- 1876) - revolucionário russo, fundador do Anarquismo. Participou dos movimentos revolucionários de Paris (1848) e Dresden (1849). Preso na Rússia desde 1849, Bakunin foi deportado para a Sibéria em 1857, fugindo para a Inglaterra em 1861. Fundou grupos anarquistas na Polônia (1863) e na Itália (1864). Fixou residência na Suíça e em 1867 aderiu à I Internacional Socialista. Em 1870, incitou uma revolta em Lyon, na França. Desenvolvendo idéias de Proudhon, Bakunin elaborou uma doutrina anarquista que expôs, sobretudo, na obra *O Estado e a Anarquia* (1873). Passou a opor-se a Marx, por volta de 1870, sendo afastado da I Internacional Socialista em 1872. (N. A.)

Wagner e ao seu inato pendor revolucionário, que havia já sido preparado a assimilar as teses de Feuerbach, graças às idéias de Heine e do movimento Jovem Alemanha. A par destas influências, podemos também citar Proudhon (Wagner lera *O que é a propriedade?* no verão de 1849) e Bakunin. Até o ano de 1854, quando Wagner entra em contato com a obra de Schopenhauer, por meio da leitura de *O mundo como vontade e representação* (1819) e passa a aderir cada vez mais ao pessimismo schopenhaueriano, desviando seu pensamento para outras vias de inspiração, a tendência social-revolucionária inspirada na filosofia materialista de Feuerbach e de Ludwig Buchner é dominante. Até 1854, os textos de Wagner (chamados de “escritos de Zurique”) eram inspirados pelo desejo de reformar politicamente a cultura alemã e retornar aos modelos trágicos e míticos dos antigos gregos. Após a desilusão sentida diante do fracasso da revolução de 1848-1849, a doutrina schopenhaueriana da negação da vontade e o seu pessimismo levaram a um culto da renúncia entre muitos autores alemães, dos quais Wagner não se constitui exceção. Um dos estudiosos e biógrafos da vida de Wagner, o norte-americano Roger Hollingrake possui a polêmica tese de que o espírito revolucionário de Wagner se deve a sua frustração como artista na Alemanha, durante os seus primeiros anos de produção e aos períodos de humilhação e miséria que o compositor passou em Londres e em Paris. Não obstante, essa afirmação parece-nos uma simplificação demasiadamente ingênua da questão. Wagner foi um romântico cujo espírito foi moldado num período da história européia em que a fermentação política estava literalmente no ar: Wagner nasceu durante as chamadas “Guerras de Libertação”, pouco tempo antes da eclosão da Batalha das Nações, que encerrou o domínio do Império Napoleônico sobre os territórios alemães. Durante sua juventude em Leipzig, Wagner viveu toda a efervescência do clima revolucionário de Julho de 1836 e em algumas de suas obras (*Arte e Revolução, A obra de arte do futuro, Ópera e Drama e Uma comunicação aos meus amigos*) Wagner expressa seus anseios e reivindicações pelo advento de uma sociedade igualitária, desprovida de obstáculos de classe, propriedade, religião e lei. Segundo Wagner, o advento desta nova ordem social somente se daria quando ocorresse a libertação radical do indivíduo não só em relação aos dogmas religiosos, como também à autoridade do pensamento. Dentro deste contexto de mudança, a filosofia, a arte, a educação e a política deveriam caminhar juntas em prol de uma transformação significativa da sociedade como um todo, preparando o campo para a

instauração da revolução estética que Wagner desejava instituir. A arte, portanto, era vista por Wagner como um importante elemento transformador da sociedade, ou seja, a arte vista como um poderoso instrumento de atuação política, propondo reformas radicais e profundas, criando novas alternativas e apregoando a idéia de que por meio da arte poderia-se transformar os valores de uma sociedade. Não obstante, Wagner apregoa ainda em seus escritos que haveria a necessidade de se criar uma nova forma de arte, já que a arte de seu tempo era considerada por ele como uma decadente forma de expressão, incapaz de revitalizar e transformar a sociedade humana profundamente em seus valores e em seu espírito. Da maneira como vinha sendo praticada até então, a arte moderna estaria cada vez mais fadada à banalização. Deveria ser libertada do jugo férreo do lucro e do entretenimento superficial, direcionando-a ao centro da existência humana, vinculando-a a necessidades mais essenciais do homem. Com isso, Wagner busca assim criar um novo tipo de arte, capaz de se elevar acima das necessidades cotidianas e mesquinhas de nossa moderna sociedade industrial e capitalista. Não obstante, com o fracasso dos movimentos revolucionários de 1848-1849, Wagner desencanta-se com a prática política militante tradicional e decide promover sua revolução apenas no âmbito artístico que, segundo ele, seria mais profunda, real e duradoura. Embora não mais acredite na possibilidade de se promover a mudança da sociedade por meio da revolução política, Wagner ainda crê que essa transformação seja possível por meios artísticos. É dentro deste contexto do fracasso da militância política de Wagner e de seu desencanto no que diz respeito à idéia de uma mudança da sociedade como um todo e pela ação política, é que se insere a leitura e o posterior interesse apaixonado pela filosofia de Schopenhauer, que passará a influenciar decisivamente não só sua concepção ideológica, como também sua inspiração artística.

Wagner tomou contato com a obra magna de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*- 1819) durante sua estada em Zurique, na Suíça, por ocasião de seu exílio neste país, após o fracasso do levante revolucionário em Dresden. Segundo os relatos histórico-biográficos, Wagner tomou contato com o pensamento de Schopenhauer por meio de sua amizade com o socialista alemão Georg Herwegh. Por meio da leitura dos escritos de Schopenhauer (principalmente de sua metafísica da música), a concepção wagneriana da essência da arte muda sensivelmente: a arte ainda é vista como um elemento transformador,

redentor do humano em si, mas enquanto em Schopenhauer a arte representa a possibilidade de libertação do indivíduo, em Wagner, ela representa a possibilidade da emancipação da sociedade como um todo. Quando praticada de um modo autêntico e não de um modo superficial e frívolo, como é vivida na modernidade, a arte atuaria como um poderoso instrumento de redenção, de emancipação e de libertação em relação não só à existência social, mas também individual do homem moderno que, segundo Wagner, é essencialmente corrompida. Esta idéia de redenção transformadora, aliada a um crescente pessimismo e a uma visão mais metafísica da atividade artística, devem ser apontados como produtos diretos da influência do pensamento de Schopenhauer sob o espírito e sob o estro poético-musical de Wagner. Dentro desta nova visão, a música passa a ser considerada como sendo a manifestação mais direta da essência em si do mundo, ou seja, da Vontade, sendo sua principal missão a de exprimir, por meio dos sons, o Absoluto, o mundo em si. A música seria aquele poderoso elemento capaz de despertar em nós nossos sentimentos mais obscuros, mais recônditos, apoderando-se de nós e nos levando a um êxtase que nos traria uma espécie de sentimento de consciência do ilimitado que existiria em nós. Ou seja, a experiência de uma peça musical ou de um trecho sinfônico torna-se uma experiência essencialmente metafísica, como assevera Schopenhauer em sua estética musical. Através desta conscientização do sentimento íntimo de uma essência em si que pulsa dentro de nós, a música tornaria visível a nós a natureza essencialmente ilusória do mundo dos fenômenos, nos libertando dos laços que nos impedem de melhor compreender verdadeiramente a natureza real do Universo em que vivemos, já que por se mostrar totalmente liberta de toda referência específica às diversas formas de manifestação empírico-fenomênica da Vontade, a música mostra-se capaz de exprimir ou expressar a Vontade em sua essência geral e indiferenciada, constituindo um poderoso meio capaz de propor a libertação do homem face aos diversos aspectos assumidos pela Vontade (princípio de individuação).

4. Feuerbach, Wagner e a filosofia do pessimismo

“Durante toda a sua vida, em períodos marcadamente diferentes, Wagner viu sua obra oscilar entre dois pensadores, ou seja, entre o materialismo otimista de Feuerbach e o pessimismo místico de Schopenhauer (...) se quisermos situar Wagner em relação à história da Filosofia, precisamos dar conta da relação poderosa que a sua obra manteve com Feuerbach, inicialmente e, posteriormente, com Schopenhauer.” (Iracema Maria de Macedo- Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos, pág. 15)

Wagner entrou em contato com a obra do pensador alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872) ainda no período de Dresden, através da leitura da obra *A Morte e a Imortalidade*. Segundo relatos de seus biógrafos, Wagner também teria lido *A essência do Cristianismo*, obras que exerceram fundamental influência sobre a formação do pensamento do compositor entre os anos de 1849 e 1851. Pode-se dizer que a filosofia de Feuerbach foi de grande importância no sentido de fundamentar solidamente as idéias revolucionárias de Wagner, contribuindo poderosamente para a evolução da tese wagneriana segundo a qual filosofia, arte, educação e política deveriam caminhar juntas em prol de uma transformação significativa da sociedade como um todo, preparando o campo para a instauração da revolução estética que Wagner queria implementar através de sua arte. Em linhas gerais, a revolução estética que Wagner queria instituir relacionava-se à libertação da arte dos jugos do lucro e da banalização. Para Wagner, a arte deveria direcionar-se novamente para o centro da existência humana, vinculando-se visceralmente às necessidades essenciais do homem. Durante esta fase da evolução de seu pensamento, fortemente influenciado pelas idéias de Feuerbach, a arte era vista por Wagner como sendo a mais pura manifestação da alegria de viver, sendo a vida considerada a primeira condição para o surgimento da obra de arte. Trata-se, portanto, de entender a arte como a mais pura e visceral realização da atividade humana, transcendendo a esfera das meras e mesquinhas necessidades cotidianas. A arte deveria romper com os valores tradicionais e promover a revitalização da compreensão humana do mundo, baseada em fundamentos míticos, daí a predileção de Wagner pelos mitos germânicos e escandinavos em suas obras musicais.

Para Wagner, o mito traria em si, em sua essência mais pura, as autênticas verdades sobre a vida e sobre a existência em si, observadas sob todos

os seus prismas possíveis, pelos mais diversos povos e culturas. Falando sobre os grandes acontecimentos, das lutas dos homens para superar as dificuldades, tanto em seu aspecto interno quanto externo, os mitos nos revelariam a quintessência de uma sabedoria profunda ligada ao homem em si e ao mais profundo significado de seu destino e essa grandiosa essência das verdades sobre a existência teria como veículo a tragédia, considerada por Wagner a mais perfeita e adequada forma de expressão de todo o conteúdo implícito nesta grandiosa forma de sabedoria. Daí a admiração incondicional de Wagner pela antiga tragédia grega e seu grandioso projeto de promover o renascimento desta em solo alemão, através da utilização dos mitos nacionais (no caso, os mitos germânicos), como matéria prima para as suas criações.

As raízes ou fundamentos da tese compartilhada tanto por Nietzsche quanto por Wagner, segundo a qual o mito nasce da música, pode ser buscada na metafísica da música de Schopenhauer. Segundo o filósofo da Vontade, a música “fornece a semente interna anterior a todas as formações.” (M1- pág. 84).

Wagner pode ser apontado como sendo aquele que redimensionou, com a sua “obra de arte total”, estas duas importantes esferas (mito e música) que, até então, pareciam existir estranhas e indiferentes umas em relação às outras e ao realizar esta grandiosa fusão, Wagner resgata o antigo projeto de materializar, numa obra de arte, a união visceral entre vida, arte e sonho, possibilitando que o seu drama musical, em seus mais diversos aspectos, esteja ligado aos sentimentos: enquanto a música transmite, em sua maravilhosa polifonia, as mais profundas emoções dos personagens de seus dramas, os gestos traduzem os próprios movimentos musicais e a palavra, unida à música, mostra-se capaz de exprimir toda a carga individual que há nos sentimentos. O canto, união entre palavra e música, intensificaria a faculdade de sentir. É interessante ressaltarmos aqui que o filósofo genebrino Jean Jacques Rousseau (1712-1778) possui também uma interessante teoria histórica da música, segundo a qual, de acordo com o gênero da paixão, as articulações, os sons, os ritmos e os tipos de fala começaram a tomar forma, propiciando a criação dos primeiros discursos que foram, ao mesmo tempo, as primeiras canções.

Uma das prováveis teorias que tentam demonstrar a origem histórica da música está nela ter surgido como fruto sonoro de determinados ritmos, como o bater dos corações dos homens e dos animais (ritmo) e como produto da articulação

dos sons pelos seres humanos (melodia), no intuito de expressar seus sentimentos mais profundos (estados de alma). Já a harmonia, entendida como sendo a execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observando-se as leis que regem os agrupamentos de sons simultâneos, teria surgido como união de várias vozes humanas entoando um mesmo som, que seria uma interjeição de alegria, medo, alívio, raiva ou indignação. A linguagem musical, por seu caráter vivo, ardente, apaixonado, possui cem vezes mais energia do que a própria fala; é daí que advém a força da linguagem musical e a origem da influência poderosa que o canto exerce sobre os corações sensíveis.

Sabemos que Schopenhauer colocava a música numa posição toda especial em relação às demais formas de arte (pintura, escultura, poesia, arquitetura); Wagner, em seu *Beethoven* escreve que a música deverá “estar sujeita a leis estéticas completamente diferentes das que regem as outras artes.” (*Beethoven*, tradução de Theodomiro Tostes, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 25)

Ao entregar-se a audição de uma sinfonia, a linguagem dos sons despertaria no indivíduo estados emocionais intensos, que se apoderariam dele e de todo o seu ser, fazendo adormecer sua individualidade e fazendo-a dominar-se pela Natureza, ou seja, despertando sentimentos obscuros que não podem ser buscados ou explicados pela consciência racional e lógica do indivíduo. Ao despertar os estados intensos de dor e transbordar os excessos do sentimento e da emoção, a música toca na parte obscura de nosso próprio ser, revelando e dando uma voz e esse lado “inconsciente” de nossa natureza. Nas palavras de Wagner:

“(...) a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e a melodia é a língua absoluta em que a música fala ao coração.”
(Wagner, *Beethoven*, pág. 13-14)

Wagner, sendo essencialmente um homem de teatro, amava o drama, considerado por ele como sendo a mais elevada das artes. Dentro deste contexto, a ópera foi considerada por ele o grande instrumento capaz de resgatar a antiga arte trágica, pois em seu tempo, o drama falado estava em vias de extinção e a ópera tradicional em decadência. O novo drama cantado de Wagner, visto como uma forma mais nobre e elevada de tragédia, seria o casamento perfeito de duas formas de arte: a representação e a música. No tipo de ópera romântica que Wagner começou a praticar em seu tempo, o compositor buscou através da interpretação

alegórica dos antigos mitos germânico-escandinavos, injetar drama na música. Tanto em seus dramas harmônicos (*As Fadas, Rienzi, O Anel* e os *Mestres Cantores*), quanto em seus dramas cromáticos (*Tristão e Isolda*) Wagner, através de seus contínuos crescendos e diminuendos, suas modulações que mudam continuamente, segundo diferentes tonalidades de sentimentos dramáticos, tornam sua música um impressionante condutor não só de estados de ânimo ou psicológicos, mas também de sentimentos. Wagner coloca em prática em suas óperas o princípio estabelecido por Schopenhauer em sua metafísica da música, segundo o qual os diferentes modos tonais agiriam e influenciariam diretamente nossos diferentes estados de ânimo ou de espírito. Nas palavras de Schopenhauer:

“Mas, o efeito produzido pelos modos maior e menor é simplesmente maravilhoso! É espantoso como a alteração de um semiton, a substituição de uma terça maior por uma menor, imediatamente força em nós um sentimento desagradável, de angústia, de que com igual rapidez nos vemos libertos pelo modo maior. O adágio, no modo menor, a expressão do maior sofrimento, torna-se o mais comovente lamento.” (M2, pág. 83)

Como grande compositor, Wagner soube manipular as relações harmônicas e tonais, transformando-as em eficientes instrumentos expressivos para suas idéias musicais. Sendo a harmonia cromática menor estável e, portanto, mais dissonante do que a diatônica, Wagner utilizava-as como meios metafóricos ideais, para expressar ou exprimir toda uma vasta gama de situações e estados cromáticos, aplicando estes importantes aspectos da expressão musical à doutrina de Schopenhauer em sua concepção de obra de arte total (em alemão, *Gesamtkunstwerk*). Para Wagner, a música seria a revelação da mais íntima imagem do sonho, que vem da essência do mundo. Pode-se dizer que a verdade wagneriana deriva diretamente da filosofia de Schopenhauer, onde Wagner descobre que o mundo dos fenômenos nada mais seria do que mera ilusão, uma ilusão que poderia ser desvendada e destruída pela ação grandiosa da música. É dentro deste contexto de uma nova obra de arte, que utiliza-se de seus mais expressivos recursos estéticos e das formas de expressão trágicas como veículos de verdades essenciais e absolutas e que promoveria a evolução da consciência mais íntima do humano em si, que a obra de Schopenhauer se situa e atuaria como o

último e mais poderoso elemento que completaria e aprimoraria definitivamente a revolução estética e artística que Wagner desejava alcançar através de sua arte.

Wagner entrou em contato pela primeira vez com o pensamento de Schopenhauer por intermédio de Georg Herwegh, que introduz o compositor na leitura de *O mundo como vontade e representação* (1819). Segundo seus biógrafos, a leitura de Schopenhauer causou um efeito impactante sobre o espírito de Wagner, fazendo-o mudar consideravelmente o rumo de suas idéias desenvolvidas nos chamados “escritos de Zurique”, de forte influência feuerbachiana. Não obstante, acreditamos que essa mudança de orientação deve-se muito mais a conjuntura e fatores histórico-sociais, do que somente à força argumentativa e ao brilho estilístico dos escritos de Schopenhauer: após os fracassos das revoluções de 1830 e 1848, Wagner se vê as voltas com a impossibilidade manifesta de se promover a revolução através de meios políticos. Isso parece ter causado um certo desencanto e frustração em sua alma de revolucionário. O ensinamento de Schopenhauer segundo o qual o mundo dos fenômenos é uma mera ilusão (em alemão, *die Welt ist meine Vorstellung*) também parece ter atuado em Wagner, no sentido de desmistificar a importância das circunstâncias e dos eventos “reais” como manifestação mais elevada e pura do fazer artístico. A arte passa a ser então não mais a exaltação e glorificação da alegria de viver, mas sim o poderoso instrumento que levanta o véu de Maya da ilusão dos sentidos e liberta o homem dos enganosos laços que lhe impedem de compreender o verdadeiro sentido do Universo e da existência em si. Embora a arte continue a ser a mais real e autêntica manifestação da vida (e, portanto, da vontade de viver), é agora pela completa resignação que o indivíduo se libertaria dos erros e ilusões intrínsecos que a própria existência nos impinge e que toldam a verdadeira compreensão íntima de nossa própria existência. Nesse contexto, não é mais a revolução artística através da política, já agora completamente fadada ao fracasso irremediável, o caminho ideal para a renovação da essência da sociedade humana como um todo, mas é através de uma mudança dos rumos da arte, não mais como realização humana ligada a circunstâncias histórico-sociais, mas como atividade essencialmente metafísica, que promoveria a libertação de um mundo em que a alegria de viver não mais é possível. É nesse contexto que o pessimismo búdico de Schopenhauer finca definitivamente raízes no espírito e na visão de mundo do compositor alemão e fez com que Wagner aceitasse incondicionalmente a visão de mundo desencantada e lúgubre de

Schopenhauer. A arte passa a ser praticada de um modo mais autêntico, o que significa ser considerada como um poderoso meio de redenção, de emancipação e de libertação de uma existência social e industrial irremediavelmente corrompida, a qual o homem moderno precisava se libertar se quisesse finalmente atingir a felicidade. A leitura de Schopenhauer mudou consideravelmente a visão de Wagner sobre a obra de arte e mais especificamente sobre a música, agora considerada como sendo a mais pura e autêntica manifestação da Vontade, ou seja, da essência do mundo em si, em seu sentido mais puramente schopenhaueriano. A partir daí, a música passa a ter como missão maior a de exprimir, através dos sons, o Absoluto, a Idéia, o mundo em si, em sentido mais autenticamente schopenhaueriano, ou seja, a uma mudança da função e da natureza artísticas, vistas e consideradas agora num sentido metafísico-transcendente. A beleza, vista como fator preponderante durante a fase de inspiração feuerbachiana, é substituída pela idéia do sublime, fazendo com que a música de Wagner passe a buscar motivos de inspiração no conceito de redenção. Daí as ferozes críticas e a profundidade de penetração psicológica que Nietzsche realiza em seu polêmico escrito *O caso Wagner: um problema para músicos*, onde ele nos diz:

“O problema da redenção é, sem dúvida, um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção.” (CW, pág. 14)

E ainda:

“Por longo tempo, a nave de Wagner seguiu contente esse curso [a idéia de uma revolução artística inspirada nas teses socialistas de Feuerbach]. Sem dúvida, Wagner buscava nele o seu mais elevado objetivo. - Que aconteceu então? Um acidente. A nave foi de encontro a um recife. Wagner encalhou. O recife era a filosofia schopenhaueriana. Wagner estava encalhado numa visão de mundo contrária. O que havia ele posto em música? O otimismo. Wagner se envergonhou. Além disso, um otimismo para o qual Schopenhauer havia criado um adjetivo mau - o otimismo infame. Ele envergonhou-se novamente. Meditou por longo tempo, sua situação parecia desesperada. Enfim vislumbrou uma saída: o recife no qual naufragara, e se ele o interpretasse como objetivo, como intenção oculta, como verdadeiro sentido de sua viagem? Naufragar ali - isso era também uma meta. Bene navigari, cum naufragium fui...() E ele traduziu o Anel em schopenhaueriano. Tudo vai torto, tudo afunda, o*

(*) *Naveguei bem, ao naufragar.*

*novo mundo é tão ruim quanto o velho - o nada, Circe (**) indiana nos acena... Brunilda, que segundo a antiga intenção se despedira com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual 'tudo fica bem', agora tem outra coisa a fazer. Deve primeiro estudar Schopenhauer, tem de pôr em versos o quarto livro do Mundo como vontade e representação. Wagner estava redimido...Em toda a seriedade, isso foi uma redenção. O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da décadence revelou o artista da décadence a si mesmo..." (CW, págs 17-18)*

Tudo isso que Nietzsche nos relata com uma profundidade e um brilhantismo psicológico únicos, revelando-nos uma grande compreensão não só da obra, como também das sutilezas e meandros do pensamento de Wagner, vem ao encontro do que já referimo-nos anteriormente, ou seja, com o fracasso dos levantes revolucionários de 1830 e 1848, o sonho da utopia socialista feuerbachiana jaz por terra definitivamente. Desgostoso com a derrocada de seu sonho político revolucionário, Wagner volta-se ao projeto da revolução estética, fundamentando-o no pessimismo e no desencanto da metafísica de Schopenhauer, em parte seduzido pela sintonia com a visão de mundo melancólica do filósofo, em parte fascinado com o papel que Schopenhauer dá à música em sua estética. Contudo, apesar de ter aderido incondicionalmente às teses pessimistas e estéticas de Schopenhauer, Wagner ainda manteve, da fase feuerbachiana, um certo cunho revolucionário, que se afinava com o seu próprio temperamento transgressivo, apesar de não mais acreditar na transformação da sociedade por meio de uma revolução política, mas sim através da estética musical e da criação artística.

Enquanto para Schopenhauer a arte era vista como uma das possibilidades de libertação temporária do indivíduo em relação ao império da vontade, da dor e do sofrimento do mundo, aos quais o homem, ao nascer, está irremediavelmente condenado, para Wagner, a arte representa a grandiosa possibilidade de emancipação da sociedade como um todo. Embora com o fracasso da insurreição de Dresden e seu conseqüente exílio na Suíça, Wagner vai sendo tomado por um sentimento de crescente desencanto em relação as possibilidade de mudança da sociedade no que se refere à atuação política, com Schopenhauer, ele continuará atuando revolucionaria e politicamente, mas não por via das armas e da

(**) Circe: personagem de Homero; feiticeira que transformou os companheiros de Ulisses em porcos, no canto X da *Odisséia*. (N.A.)

ação social, mas sim por vias artísticas, através de reformas, de novas alternativas e pugnando incessante e incansavelmente até o fim de seus dias a idéia de que a sua arte, com seu maravilhoso poder transfigurador e redentor, poderia transformar os valores sociais. Essa foi a grande utopia estética de Wagner, possibilitada através da influência da filosofia de Schopenhauer.

A crítica de Wagner ao modelo social vigente em seu tempo atacava, sobretudo, sua submissão incondicional às manipulações do Estado e da indústria, onde o poder do capital, a exploração e opressão tanto na esfera individual quanto social, os direitos de propriedade e a hierarquia de poder, corromperam e degradaram não só o homem, quanto a arte e a cultura, consideradas por Wagner nos tempos modernos como escravos dos interesses do lucro do capitalismo industrial. Através de sua revolução artística, Wagner intentava livrar a arte de sua vergonhosa submissão aos interesses do capitalismo industrial, que a transformou em mera mercadoria e fonte banalizada de lazer, devolvendo-lhe sua função primordial, que era, segundo Wagner, a de proporcionar ao indivíduo sua reintegração não só consigo mesmo, mas também com a Natureza. A arte era vista por Wagner como o grandioso instrumento capaz de modificar e elevar a essência de um povo, no caso, o povo alemão.

Libertar a cultura e a arte de sua submissão aos sórdidos interesses de lucro do capitalismo industrial moderno significa, para Wagner, negar o que ele chamava de “súdito do Estado moderno”, ou seja, aquele indivíduo que, prostituído pelo Estado e pela Indústria, tornou-se um homem completamente voltado aos interesses do lucro rápido e abundante, bem como as atividades mecânicas de seu trabalho. Para Wagner, o capitalismo industrial e seu incessante desejo por lucro seria o grande responsável pela decadência do verdadeiro homem culto, transformando-o numa nova categoria do ser: o assalariado, onde o único objetivo a ser alcançado é o dinheiro e o produto de seu trabalho é convertido à Indústria e sua atividade circunscrita a uma mera produtividade mecânica, traduzida em simples esforço, atividade triste e amarga. O assalariado é assim um escravo da Indústria, com seu corpo e espírito destruídos, trabalhando incansavelmente para nada. É esse processo maligno, estendido à criação artística que Wagner abomina e quer por um fim por meio da revolução. Assim, Wagner via a necessidade de se libertar o homem desta escravidão ignóbil imposta pela indústria e pelo poder do capital, que destruiria a sua primitiva dignidade, fazendo-o perder a sua capacidade natural de

ser feliz, livre e pleno. E para alcançar este estado existencial beatífico, Wagner pregava a revolução de cunho socialista:

“Quando não subsiste a possibilidade de todos os homens serem igualmente livres e felizes, todos os homens se tornam igualmente escravos e miseráveis.” (AR, pág 77)

Na verdade, socialista utópico seria uma designação mais adequada no caso de Wagner. Seja como for, libertando-se então da prisão imposta pela moderna economia capitalista, os homens se tornariam senhores de um mundo que poderia ser uma fonte inesgotável do mais elevado prazer artístico. A triste e imperiosa necessidade de ganhar a vida, daria lugar a uma atividade natural que corresponderia ao exercício e ao desenvolvimento formal das capacidades particulares dos indivíduos e onde o homem colocaria a alegria de viver artisticamente como o objetivo último de sua vida. Não é a toa que o sonho de Wagner de promover um socialismo utópico, que conduziria os homens à uma transfiguração e justificação artísticas de sua existência, acabou naufragando diante do peso dos fatos históricos de uma Europa onde o capitalismo industrial e o imperialismo expansionista, bem como as chamadas “monarquias constitucionais”, de forte pendor absolutista, davam as cartas irremediavelmente.^(*)

Após o fracasso dos levantes revolucionários de 1830 e 1848 pela Europa e a constatação da morte irremediável da revolução política, Wagner concentra-se de corpo e alma em seu projeto de revolução artística, ou seja, o de modificar a arte em si, resgatando-a das mãos dos inescrupulosos comerciantes que a haviam rebaixado à desprezível categoria de mera mercadoria e fonte de lazer.

(*) Devido a sua atitude e espírito revolucionários, Wagner quase foi preso e fuzilado após o fracasso do levante de Dresden, tendo de se refugiar no estrangeiro e passando, inclusive, por graves dificuldades materiais. (N.A.)

5. A teoria da tragédia de Schopenhauer e a revolução dramático-musical de Wagner

Embora esteja mais presente na *Tetralogia*, todas as obras wagnerianas possuem em sua estrutura dramático-musical, implicações filosóficas conceituais que transparecem nitidamente ao se debruçar sobre as influências teóricas presentes ao longo da formação de seu gênio artístico. No caso dos preceitos filosóficos contidos na teoria da tragédia e na metafísica da música, tais influências em Wagner são particularmente poderosas, em especial no grande ciclo de quatro óperas (*O anel dos Nibelungos*, *Siegfried*, *A Valquíria* e *O Crepúsculo dos Deuses*) denominadas de *Tetralogia*, mas também em outras obras, como *Tristão e Isolda*, *O Navio Fantasma*, *Parsifal*, etc.

Segundo pesquisas realizadas por biógrafos e estudiosos da história da música, o interesse de Wagner pela filosofia de Schopenhauer parece estar relacionado à sua estética musical. (1)

Em sua obra autobiográfica *Minha Vida*, Wagner declara que ficou deveras intrigado pela estética musical de Schopenhauer. A “descoberta” de Schopenhauer se deu para Wagner em fins de 1854, embora seu primeiro contato com as doutrinas de *O mundo como vontade e representação* tenha se dado ainda em 1852, quando Schopenhauer ainda era virtualmente desconhecido dos leitores alemães (vale lembrar que o interesse pela filosofia schopenhaueriana na Alemanha somente começou a se dar maciçamente após a publicação, no periódico liberal alemão *Vossische Zeitung*, do qual era diretor o amigo e discípulo de Schopenhauer E. O. Lindner, do artigo traduzido para o alemão do crítico teatral inglês John Oxford que publicou, em Abril de 1853, no *The Westminster Review*, o célebre artigo intitulado *Iconoclasm in German Philosophy*, escrito após a publicação recente de *Parerga e Paralipomena*, e que deu início à grande divulgação da filosofia de Schopenhauer na Alemanha e por toda a Europa). Mas Wagner somente se tornou receptivo aos ensinamentos de Schopenhauer após 1854 quando, já livre do fervor feuerbachiano do período de Dresden e do otimismo grego de *A Arte do Futuro* pôde (também graças à orientação de Herwegh, seu mentor espiritual nos ensinamentos

(1) Segundo uma carta de Wagner a Liszt, datada de 7 de Junho de 1855, onde há o registro “ipsis litteris” deste interesse. (N. A.)

de Schopenhauer) apreciar melhor o sentido e a importância das doutrinas presentes na teoria da tragédia e na estética musical do Livro III de *O mundo como vontade e representação*, na elaboração do mito escatológico em que Wagner estava, nesse momento da história de sua criação artístico-musical, empenhado em criar (por essa época, Wagner estava em pleno processo de composição poético-musical da *Tetralogia*, tendo sido *O ouro do Reno* escrito entre 1853 e 1854, *A Valquíria* entre o verão de 1854 e a primavera de 1856 e, no outono deste último ano, Wagner começou a trabalhar na música do *Siegfried*, cujos 1. e 2. atos foram concluídos por volta de Junho de 1857).

Seja como for, o interesse despertado e a atração cada vez maior pela teoria da tragédia de Schopenhauer, acabaram por deixar em Wagner marcas indeléveis em sua própria obra. Dentro da teoria estética de Schopenhauer, merecem destaque, no que se refere à influência no drama musical wagneriano, os argumentos expostos nas últimas páginas do Livro III (51) e no suplemento de número 37, intitulado *Zur Aesthetik der Dichtkunst (Sobre a Estética da Arte Poética)* e que vão diretamente de encontro com as principais conclusões de caráter ascético e niilista formuladas no Livro IV de *O mundo como vontade e representação*.

Na estética de Schopenhauer, a tragédia ocupa, dentro das chamadas “artes dramáticas”, um lugar especial devido a sua alta significação estético-metafísica, pois ela mostra, através de suas personagens, a natureza frustrante e a futilidade de qualquer compromisso ou laço com a perniciosa vontade de viver, princípio essencial, irreduzível e primevo de todo ser, levando o espectador, por meio dos sofrimentos e dos erros do herói trágico, a buscar sua própria redenção, através do ato da renúncia, vislumbrado por ele no próprio herói trágico, onde o mesmo quebra os grilhões que o atam aos desejos e aos sofrimentos, subjuga sua própria vontade de viver e livremente se entrega em holocausto, curando a ferida do Sêr e sustendo definitivamente as infundáveis rotações da roda de Íxion. (*)

Neste contexto dramático e ascético, o herói trágico corrige erro fundamental que está no âmago de sua própria existência. Nas palavras de

 (*) mitológico rei dos lápidas, que foi amarrado por Zeus a uma roda flamejante, por ter-se mentirosamente vangloriado de haver possuído a deusa Hera, a quem tentara raptar. Schopenhauer refere-se constantemente a esta figura mitológica em seus escritos, para simbolizar o eterno laço que os desejos criam ao homem, no eterno ciclo de nascimento- morte e renascimento, que caracterizaria o Sansara indiano. (N. A.)

Calderón:

“Pues el delito mayor del hombre es haber nacido.”

Em Schopenhauer (assim como para os orientais) a individualidade humana, enquanto fenômeno biológico de natureza espaço-temporal, é um erro, um equívoco, um engano, algo que não deveria ser e, portanto, o livrar-se desta individualidade incômoda é uma das metas que o homem deve buscar em sua luta para libertar-se do querer-viver.

A arte dramática, para Schopenhauer, visa interpretar a própria existência humana, mostrando em toda a sua crueza o sofrimento, merecido ou imerecido da vontade, em suas diferentes formas de objetivação. A tragédia tem como principal objetivo não mais conduzir à catarse estabelecida por Aristóteles, onde o espectador atinge uma espécie de purificação moral, por meio de uma descarga emocional de “piedade” ou de “terror”, mas sim a revelação da inutilidade de todos os nossos esforços para se atingir a felicidade neste mundo de dor e sofrimento, levando o espectador a gênese de uma consciência ascética que conduz ao conhecimento de que a maior sabedoria da vida é a de buscar livrar-se dela, através da renúncia quietista ao mundo e a todas as suas solicitações, a mortificação dos instintos, a auto-anulação do querer-viver e a fuga para o Nada, de forma semelhante a representada pelo herói trágico. Para Schopenhauer, a tragédia nos ensinaria a futilidade e o erro de qualquer compromisso ou laço com a perniciosa força vital e esta conscientização nos leva inevitavelmente, por vias estéticas, à subjugação da própria vontade de viver. Nas palavras do próprio Schopenhauer:

“Assim, o desafio para desviar a vontade de vida continua sendo a verdadeira tendência da tragédia e a finalidade básica da representação deliberada do sofrimento humano.” (M2, p. 87)

Assim, nos escritos estéticos de Schopenhauer, a teoria da tragédia adquire uma importância impressionante e ímpar, dado o alto valor educativo dado por Schopenhauer à tragédia enquanto valioso instrumento estético que auxiliaria a conduzir o homem em direção à sua redenção. Pelo ato da renúncia - o único ato considerado por Schopenhauer como sendo genuína e autenticamente livre - o herói trágico toma posse de uma verdade superior, que possibilita com que ele quebre os

grilhões que o prendem em subserviência ao interminável ciclo de desejos e de sofrimentos predestinados:

“O que confere a toda a tragédia, seja qual for a sua forma, o seu impulso característico, é o despertar do conhecimento de que o mundo, de que a vida, não pode oferecer verdadeira satisfação e, por conseguinte, não merece a nossa lealdade. Esta é a essência do espírito trágico; portanto, conduz à resignação.” (M2, p. 89)

Embora as doutrinas ascético-niilistas de Schopenhauer (como a da redenção pelo amor) exerçam sua influência na obra de Wagner (como em *Tristão e Isolda*), certamente o que despertou maior interesse em Wagner e o levou a sua adesão definitiva à teoria estética de Schopenhauer, foi a enorme importância, significação e supremacia que o filósofo dá ao drama romântico, em relação à dramaturgia clássica. Para Schopenhauer, a dramaturgia moderna (ou romântica) possui um caráter mais profundo, pois ela atingiu não só o objetivo último da tragédia (que é o da redenção da vontade), como também representar a visão suprema do homem. Segundo o filósofo, a tragédia clássica é incapaz de se aprofundar no problema da existência, não discernindo o conceito de *Erbsünde* (pecado original, o crime de Sêr) por trás dos conflitos, das calamidades e dos crimes que são representados nos enredos das peças dramáticas e que constituem o âmago dos enredos de suas representações teatrais. O drama grego fundamenta seus conflitos em preocupações com leis abstratas de conduta, impossibilitando com que a genuína tragédia de renúncia (única portadora de alta significação moral e metafísica, segundo Schopenhauer) se consuma. O que dá ao drama moderno ou romântico a sua superioridade (e essa idéia schopenhaueriana agradou sobremaneira à Wagner) é justamente a consciência de que o *Erbsünde* reside por detrás de todos os conflitos, de todas as calamidades, de todos os crimes que tanto a sua perpetuação quanto abstenção produzem e é isto o que torna o drama romântico mais capaz de se aprofundar no problema da existência. Assim, para Schopenhauer, a característica decisiva da dramaturgia moderna é a sua capacidade em mostrar a negação total do mundo, através do conhecimento da insignificância e da ausência de valores deste próprio mundo. Nos grandes dramas de Shakespeare, de Goethe, de Schiller ou de Corneille, os heróis condescendem não porque viram, em sua queda, um meio de corrigir os erros por que foram ameaçados, mas sim porque transcenderam o plano da vingança e da justiça

retributiva, adotando um desígnio superior, metafísico, como tendo um valor essencial. Após todas estas constatações, Schopenhauer chega à decisiva e crucial conclusão:

“Também estou completamente convencido de que a tragédia moderna é superior à tragédia clássica.” (M1, p. 356)

É justamente nestas conclusões sobre o teatro moderno, implícitas em *O mundo como vontade e representação*, que os conceitos dramáticos de Wagner e as doutrinas estéticas de Schopenhauer se entrelaçam indissolúvelmente e podemos também da mesma forma afirmar que é devido ao enorme papel de importância que Schopenhauer dá ao drama romântico, que Wagner passa a enveredar de uma forma mais profunda no pessimismo de Schopenhauer (que já se sentia compulsivamente atraído desde meados de 1849), influenciando mais diretamente no significado de suas obras:

“Passei os olhos pelo meu poema dos Nibelungos e vi, para meu espanto, que aquilo que tanto me embaraçava teoricamente já me era familiar de longa data em minha própria concepção poética. Assim, entendo agora o meu Wotan e, profundamente comovido, voltei de novo ao estudo cuidadoso do livro de Schopenhauer.” (W, p. 455)

A admiração e reverência de Wagner para com Schopenhauer foram tamanhas que o impeliram, no Natal de 1854, a entrar em contato pessoalmente com Schopenhauer, enviando-lhe um exemplar do *Anel dos Nibelungos* em edição de luxo e com expressiva dedicatória “Em sinal de veneração e gratidão”. A partir daí, um crescente sentimento de identidade para com o *Geistesgenosse* (companheiro espiritual) foi se gradualmente apossando de Wagner, a ponto dele acreditar que seu próprio destino estaria, a partir daí, inseparavelmente unido ao de Schopenhauer. ⁽¹⁾

(*) Apesar das entusiásticas declarações de reverência e de admiração, Schopenhauer previsivelmente não correspondeu à iniciativa de Wagner e ignorou um convite para visitar Wagner e Herwegh em Zurique (em carta a um de seus discípulos, Arthur von Doss, em 10 de Janeiro de 1855). Por carta a outro discípulo, Julius Frauenstädt, em 30 de Dezembro de 1854, Schopenhauer mencionou ter recebido *O Anel*, limitando-se a assinalar a excelente qualidade do papel. Em conversa com outro fervoroso admirador, François Wille, que visitou Frankfurt regularmente, entre os anos de 1855 e 1859 para lhe render homenagem, Schopenhauer teria dito: “- Wagner tem mais talento para a poesia! Eu, Arthur Schopenhauer, permaneço fiel a Rossini e a Mozart.” Não obstante, segundo constam diversas anotações feitas pelo próprio Schopenhauer, *O Anel* foi lido por ele atentamente e o conhecimento destas notas marginais talvez elucidassem sobremaneira outros pontos de afinidade existentes entre o filósofo e o músico. (N. A.)

6. Um pensamento filosófico em linguagem musical

Segundo Schopenhauer, todas as formas de arte dramática visam interpretar a existência humana. A tragédia, porém, ocupa um lugar distinto, na medida em que se baseia na percepção íntima de que o herói trágico não retifica determinados erros oriundos de suas ações, mas sim o erro fundamental que está no âmago da própria existência: o erro da vida. Nos célebres versos de Calderón:

“Pues el delito mayor del hombre es haber nacido.”

Colocado perto das sombrias fontes da vida, o herói trágico as amplia; a Vontade tirânica é mostrada a nós por meio da tragédia em seu sofrimento merecido ou imerecido. Para Schopenhauer, não existe a necessidade, inerente a todo dramaturgo, de descrever erros tremendos, acidentes, infortúnios ou homens de insuperável perversidade, a fim de estabelecer a influência ou a ação preponderante do grotesco, que se manifestaria em toda a existência, existência essa de caráter eminentemente sofredor. Na teoria da tragédia de Schopenhauer, a concepção de “catarse trágica” atribuída por Aristóteles à toda a tragédia, segundo a qual o indivíduo alcançaria sua “purificação moral” por meio de uma descarga emocional de piedade ou terror, seria uma espécie de momento temporário haurido no conhecimento do trágico; seria uma conseqüência indireta e por vezes quimérica, que o conhecimento do trágico suscita; tais impressões, hauridas na contemplação da arte trágica, constituem-se meramente numa espécie de “alívio” momentâneo, que não é capaz de curar a ferida do ser ou de sustar as infundáveis rotações da “roda de Íxion”. Se os homens se batem continuamente no intuito de sacudir, quebrar e escapar do jugo da Vontade, seus esforços são constantemente repelidos e frustrados intensificando, assim, o próprio sofrimento que pretendiam inicialmente dissipar. Diante da tragédia, sob a impressão das mais estarrecedoras condições de tensão, o espectador acaba por conhecer, finalmente, a natureza de todos os seus esforços em relação à repelir todo o sofrimento que teima em nos perseguir e se fazer presente. A tragédia ensina-nos a futilidade de qualquer compromisso com a perniciosa força vital (A Vontade) e, por conseguinte, leva inevitavelmente à subjugação da própria vontade de viver. Ouçamos Schopenhauer:

“Assim, o desafio para desviar a vontade da vida continua sendo a verdadeira tendência da tragédia e a finalidade básica da representação deliberada do sofrimento humano.” (NWP, pág. 76)

Na tragédia clássica, onde o conflito geralmente resulta de uma preocupação com leis abstratas de conduta, a tragédia genuína de renúncia dificilmente é consumada. A preocupação excessiva que os antigos possuíam em relação à responsabilidade moral, revelou uma séria lacuna na mentalidade clássica: a de não ter percebido que a verdade - que consiste no crime de toda existência - se esconderia por detrás de todos os códigos abstratos de conduta, de todas as catástrofes, bem como de todos os crimes que tanto a sua omissão, quanto a sua perpetuação produzem. A tragédia clássica, diferentemente da tragédia moderna ou romântica, foi incapaz de se aprofundar no real problema da existência, não atingindo nem o objetivo último e supremo de toda a tragédia, nem a visão suprema do homem. Uma das características que Schopenhauer considera decisiva na moderna dramaturgia romântica de seu tempo, é a sua capacidade extrínseca de mostrar uma negação total do mundo através do conhecimento pleno de sua insignificância e de sua ausência de valores. Nas peças mais representativas de Shakespeare (*Hamlet*), Goethe (*Clavigo*), Schiller (*A donzela de Orleães*, *A noiva de Messina*) e de Cornelle (*O Cid*), os heróis condescendem com o fim trágico de seus respectivos destinos não porque viram, em sua queda, o meio de corrigir os erros pelos quais foram ameaçados, mas porque transcenderam o plano da vingança e da justiça retributiva, adotando um desígnio superior, metafísico, como tendo um valor essencial. Sob este prisma e de acordo com a nossa visão analítica de tais questões, o conjunto de conclusões contidas na parte IV de *O mundo como vontade e representação*, encaradas sob uma nova perspectiva por Wagner, acabaram adquirindo uma total ascendência em suas deliberações poético-musicais. Dentro desta perspectiva, uma das obras mais famosas de Wagner, a famosa tetralogia *O anel dos Nibelungos* (*O ouro do Reno*, *A Walkíria*, *Sigfried* e *o Crepúsculo dos deuses*) passa então a adquirir um significado mais amplo. Nas palavras de Wagner:

“Passei os olhos pelo meu poema dos Nibelungos e vi, para meu espanto, que aquilo que tanto me embaraçava teoricamente, já me era familiar de longa data em minha própria concepção poética. Assim, entendo agora o meu Wotan e, profundamente comovido, volto de novo ao estudo cuidadoso do livro de Schopenhauer.” (NWP, pág. 77)

Existem duas versões escritas por Wagner do *Anel*: uma escrita em 1853, onde o final da ópera assume matizes revolucionários, fruto das concepções do Wagner revolucionário de 1830, ainda fortemente influenciado pelas teorias do filósofo Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872), onde há a preponderância da idéia da supremacia do amor sobre a lei, pelas personagens centrais da ópera. Outra versão é a de 1854, redigida após o estudo e sob o forte impacto da filosofia de Schopenhauer. Nesta versão, o enfoque psicológico, presente na parte final da ópera, transfere-se para o ato de negação do mundo por parte de Wotan e, mais tarde, por Brünnhilde. Nesta versão, o amor redentor de Brünnhilde passa a se constituir num elemento de cunho quietista e não mais numa atitude de teor conciliatório ou otimista que, na primeira versão chocava-se frontalmente (devido a visão ainda fortemente feuerbaquiana) com as conotações intrinsecamente pessimistas da tragédia de Wotan e que agora harmonizam-se por completo com a atitude de renúncia e desalento em face da decadência, do crepúsculo dos deuses, devido ao surgimento de uma raça de heróis que resgatariam a culpa e o erro dos deuses (resultado da adesão aos preceitos schopenhauerianos). No ano de 1856, Wagner buscou eliminar qualquer resíduo de ambigüidade que porventura estivesse presente nesta cena final. Por esta época, o compositor também estava escrevendo um drama musical que nunca foi concluído, denominado *Der Sieger* (Os Vencedores) e baseado na vida lendária de Buda, fruto certamente da adesão e do entusiasmo cada vez maiores pelo pensamento oriental e haurido, com certeza, através da realização de uma incessante pesquisa às fontes do pensamento schopenhaueriano. Relacionada a esta questão, há uma carta escrita por Wagner ao conselheiro da corte de Weimar, Franz Müller, datada de 22 de junho de 1856, na qual Wagner expressa sua inquietação em relação a incompatibilidade da versão feuerbaquiana, em relação a nova visão de sua ópera que Wagner queria imortalizar, agora sob a influência da filosofia de Schopenhauer. A referida carta termina de uma forma abrupta e inconclusiva:

“Assim, como vê, meu querido amigo, a minha obra não está terminada...” (NWP, pág. 78)

Já numa outra carta, escrita por Wagner ao regente e compositor August Röckel, seu grande amigo, e datada de 23 de agosto de 1856 narra,

claramente que Wagner encontrara uma certa dificuldade em conciliar, na segunda versão (a schopenhaueriana), o teor otimista feuerbaquiano da peroração de Brünnhilde, com as conotações pessimistas schopenhauerianas de Wotan, na nova versão da tragédia agora consideravelmente ampliada. Este conflito ilustra a séria distinção existente, na concepção de uma obra de arte, entre os seus componentes instintivos e seus componentes teóricos presentes no processo criativo. As tendenciosas palavras finais de Brünnhilde e concebidas, num primeiro momento da criação da obra, somente para satisfazer as necessidades teóricas de Wagner (que na época da primeira versão ainda estava fortemente influenciado pelas teses de Feuerbach), chocam-se agora com as suas intuições artísticas já que, sendo artificialmente enxertadas na primeira versão, não se mostraram capazes de demonstrar, na gênese desta nova concepção mais profunda da ópera, uma concepção mais vasta, ampla, rica e elevada de conseqüências filosóficas, que a natureza deste amor, no desenrolar da ópera, demonstraria infalivelmente. Esta concepção seria a de uma natureza essencialmente quietista em presença das dores do mundo e que conduzirá, já no final da ópera, através da renúncia e da anulação de si, à redenção de todos os demais seres e coisas, na apoteose final do drama e revelando incontestavelmente toda a concepção moral schopenhaueriana no conteúdo conceitual da ópera e não mais a adesão aos princípios otimistas e fraternos presentes no pensamento revolucionário de Feuerbach. Wagner mais tarde reconheceu que somente após ter realizado a leitura de Schopenhauer, ele acabou por descobrir a real razão desta persistente insatisfação em relação à primeira versão do drama, levando-o a reformular o desfecho final da ópera, mais de acordo com as concepções que ele, intuitivamente, mais se identificara (a schopenhaueriana, presente na segunda e definitiva versão). Esta carta, à qual aludimos anteriormente, escrita por Wagner à August Röckel, revelando ao amigo os novos rumos ao qual tomara a sua obra, contém uma das mais características declarações schopenhauerianas escrita pela pena de Wagner:

*“Podeis conceber uma ação moral, exceto em termos de renúncia?”
(NWP, pág. 79)*

O desfecho, desenvolvido a partir de um esboço contido no caderno de notas de Wagner e que atesta a influência do pensamento schopenhaueriano na

concepção do *Anel*, consiste em 20 versos que substituem trinta, eliminados da primeira versão. Neste novo final, a Valquíria (Brünnhilde), identificando-se completamente com o novo desígnio iluminado do deus Wotan (o da renúncia budista ao mundo), expressa ao deus o seu repúdio a uma nova reencarnação, tanto para ela, quanto para o seu amado Siegfried (*Sie wünscht den Gefallenen keine Wiedergeburt*). É justamente para a obtenção de um conforto, de uma consolação de índole metafísica mais elevada, que a Valquíria se volta. Note, neste trecho final, a nítida presença de conceitos schopenhauerianos, como os da renúncia, do pessimismo, do repúdio ao mundo da ilusão e do desejo, onde só imperam o mal e o sofrimento, bem como de conceitos muito presentes em certas filosofias orientais como o Budismo e o Hinduísmo, como os da reencarnação e da iluminação pelo sofrimento e da redenção, obtidos através do conhecimento da verdadeira índole do mundo e da vida. Nas palavras da Valquíria Brünnhilde, na apoteótica cena final do *Crepúsculo dos deuses*:

“Se já não viajo para a fortaleza do Valhalla, sabeis para onde irei? Sairei do lar do desejo e escaparei para sempre do lar da ilusão. Fecharei atrás de mim os portões abertos do perpétuo devir. Iluminada e redimida pela reencarnação, avançarei para a mais santificada das terras eleitas, para além do desejo e da ilusão, no término da jornada terrena. Sabeis como atingi a meta bem-aventurada de tudo o que é eterno? A mais profunda dor de amor angustiante e lamentosa abriu meus olhos: eu vi o fim do mundo.”
(NWP, pág. 79)

Assim sendo, por meio destas retificações, as linhas mestras de ação da “grande tragédia do mundo” (este é o modo como Wagner descreve a sua obra ao seu mecenas e amigo Ludwig II, da Baviera) puderam ser, finalmente, harmonizadas. O amor “angustiante e lamentoso” da Valquíria pelo herói Siegfried converteu-se em veículo para se atingir o mesmo fim invocado por Wotan: *Trauerndir Liebe / tiefstes Leiden / schloss dir Augen mir auf*. Somente que, agora, nesta nova e definitiva versão da *Tetralogia*, esse fim passa a ser definido em termos mais explicitamente schopenhauerianos: redimida da reencarnação, a iluminada Brünnhilde atinge o Nirvana budista, a meta final, para além de toda mágoa e de toda dor: *Von Wiedergeburt erlös't / zieht nundie Wissendehin*. A alusão à doutrina da libertação dos ciclos recorrentes de nascimento, morte e renascimento (Sansara hindu) contidos nesta obra de Wagner atinge, como podemos perceber,

uma nítida conformidade com a teoria da palingenesia, presente no sistema de Schopenhauer.

Já demonstramos como se deu, a partir de meados da década de 1850, a adesão de Wagner em relação tanto aos preceitos pessimistas contidos no sistema filosófico de Schopenhauer quanto, em menor grau, aos preceitos presentes em sua estética musical. Quanto a esta questão, acreditamos que Wagner foi consideravelmente mais influenciado pelos ensinamentos pessimistas do filósofo da Vontade, do que por sua estética musical, já que entre a estética musical e a teoria da tragédia de Schopenhauer e as concepções estéticas presentes na “arte total” de Wagner, há apenas certos pontos em comum, certa similitude de visões que os aproximam, mas que divergem em certos pontos, já que Wagner possuía sua própria visão como artista e grande espírito criador que foi, não podendo ser considerado como simples “eco” dos preceitos de Schopenhauer. Sua autonomia de espírito na estética musical e na teoria da arte dramática é inegável; não obstante, em relação aos preceitos pessimistas, Wagner foi totalmente “possuído” pela concepção de mundo budista, ascética e niilista presentes na filosofia de Schopenhauer, tanto que, já nos últimos anos de sua vida, Wagner aderiu incondicionalmente a um modo de vida e a concepções de mundo totalmente impregnadas de uma forte carga de misticismo hindu e de ensinamentos de índole budista (como o vegetarianismo, a compaixão incondicional pelos animais e à crença na teoria da recorrência e da redenção através do renascimento).

Cronologicamente, as datas que assinalam os anos de concepção das obras de Wagner (e que podem ser consideradas as maiores concebidas pelo seu espírito, na plenitude de sua genialidade) comprovam as nossas asserções: a música e o libreto de *O ouro do Reno* foram escritos entre os anos de 1853 e 1854; a *Walkyria* foi escrita entre o verão de 1854 e a primavera de 1856; no outono de 1856, Wagner começou a trabalhar na música do *Siegfried* e pelo mês de junho de 1857 havia concluído o primeiro e o segundo atos, finalizando esta terceira parte da *Tetralogia* no outono de 1869 e, finalmente, a quarta e última parte do *Anel, O crepúsculo dos deuses*, foi concluída em fevereiro de 1872, tendo sua orquestração sido completada em novembro de 1874. Já em relação à ópera *Parsifal* teve o seu libreto escrito no ano de 1877, sua música concluída em 1879 e sua orquestração em janeiro de 1882. Já demonstramos também o paralelo existente entre a teoria da renúncia, presente na concepção da tragédia, de Schopenhauer e a motivação do

herói trágico em *O anel dos Nibelungos*. Passemos agora à análise da estética musical de Schopenhauer com o intuito de demonstrar o quanto a obra musical wagneriana, embora em alguns pontos se mostre distinta e independente da de Schopenhauer, dela deriva, sendo influenciada pela mesma.

7. O papel da música nas concepções de drama em Wagner e Schopenhauer.

Toda a teoria da música presente na obra de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*, livro III, 52) pode ser melhor abordada e compreendida à luz de uma comparação com a teoria platônica das Idéias adaptada, modernamente, às concepções kantianas. O que conheceríamos como “mundo real” e que nada mais seria do que o universo fenomênico e representacional, seria portador de uma espécie ou forma de realidade mais aparente do que absoluta. Se nos reportarmos à Platão, veremos que o mundo consiste de cópias imperfeitas ou parciais, simulacros de modelos abstratos ou “Idéias”. Segundo Schopenhauer, o mundo fenomênico seria constituído de “objetivações” da vontade, da força propulsora primária de toda a realidade fenomenal. As obras dos grandes poetas, pintores e escultores, por representarem ou “objetivarem” as aparências externas do mundo fenomenal, estariam duplamente distanciadas da ordem noumênica ou ideal, segundo uma visão fundamentada na estética platônica. Segundo este contexto, por mais habilidosamente executada que seja, uma obra de arte, um poema, um quadro ou uma estátua, não podem ser mais do que uma cópia daquilo que já é, em si mesmo, apenas uma “cópia” ou “objetivação”. Não obstante, na visão da teoria das artes de Schopenhauer, que assemelha-se em alguns pontos à de Platão, a música, entre todas as demais formas de arte, seria portadora de uma “peculiaridade”: a de não possuir uma contraparte, um modelo externo; ela não só independe do mundo fenomênico, como também o ignora incondicionalmente.

Essas assertivas, hauridas tanto no sistema de Platão, quanto no de Schopenhauer sobre as artes, nada mais faz do que preparar o caminho para um dos mais memoráveis argumentos de Schopenhauer: se a música não depende de aparências externas, não se constituindo numa cópia de outra cópia, uma metáfora de uma outra metáfora, como as demais formas de arte, sua fonte deve estar localizada para além do reino das aparências, ou seja, no universo do noumenon, que é o da Vontade primordial, fonte de toda realidade externa. Comparada com as demais formas de arte de natureza representacional, o efeito, o impacto de uma composição musical sobre o nosso espírito, mostra-se muito mais poderoso, mais rápido, mais fatal e mais infalível. As demais formas de arte, por serem todas

subservientes ao princípio de individuação (em sua forma latina, *principium individuationis*), expressam-se por meio de sombras; a música, pelo contrário, expressar-se-ia por meio do sentimento, daí o seu maior poder de afetação. Portanto, conclui Schopenhauer numa das passagens de sua teoria estética, se a linguagem que a música expressa pudesse ser, de algum modo, racionalizada, esta mesma racionalização permitiria uma visão tão íntima e verdadeira da realidade do fenômeno, que suplantaria não só as outras formas de arte, como também a própria Filosofia, devido à sua maior abrangência e profundidade. Ouçamos Schopenhauer:

“Como dissemos, a música distingue-se de todas as outras artes pelo fato de não ser uma cópia de fenômenos (...), mas é a cópia da própria Vontade e, portanto, representa a contraparte metafísica de tudo o que é físico no mundo, a coisa-em-si de todos os fenômenos.”
(M1, pág. 347)

Segundo os biógrafos de Wagner, o impacto que a estética musical de Schopenhauer exerceu sobre o espírito do compositor teve a sua primeira aparição num ensaio, escrito em 1870 e intitulado *Beethoven*, bem como em alguns escritos menores: *Über Schauspieler und Sänger* (*Sobre atores e cantores*) e *Über die Benennung “Musik Drama”* (*Sobre a determinação de “Drama Musical”*).

Em síntese, Wagner nos diz que Schopenhauer teria interpretado a música fundamentado nas concepções platônicas, como sendo uma espécie de “Idéia” do mundo, de forma que poderíamos admitir, com base nas concepções estéticas de Schopenhauer, que o compositor possuiria um acesso direto à natureza mais íntima das coisas, superando as demais formas de concepção artística e, até mesmo, a Filosofia, já que ambas (artes plásticas e Filosofia) mostrar-se-iam absolutamente dependentes de conceitos finitos ou de “objetivações” regidas pelas diversas formas do princípio de razão. Dentro da concepção da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner, os padrões rítmicos do verso, bem como o jogo que o poeta faz através das relações sonoras existentes entre as palavras, indicariam claramente uma obediência subjacente da poesia em relação à música. O mesmo se daria em relação aos movimentos controlados da dança, que também recorrem à música como fonte de sua inspiração. Para Wagner, é à condição de música que a poesia e a dança, as duas fontes de arte mais amplamente divergentes, aspirariam. Tendo atingido o limite de seu desenvolvimento independente, elas (a poesia e a

dança) aguardam agora que o artista as resgate de seu longo isolamento forçado e, segundo Wagner, antinatural.

De acordo com as concepções wagnerianas, a unidade original da faculdade artística poderia ser novamente restabelecida localizando-se o ponto em que coincidem as leis que regem cada um dos diferentes meios de expressão artística. Em um de seus escritos (*A obra de arte do futuro*), Wagner descreve a *Sétima Sinfonia*, de Beethoven, como a “apoteose da dança”; em relação à *Nona Sinfonia*, Wagner nos diz que Beethoven realizou uma perfeita fusão musical entre a dança, a poesia e o canto. Considerada por Wagner como sendo um marco na história da arte, a *Nona Sinfonia* é vista como uma espécie de predecessora da síntese dramático-musical que o próprio Wagner tinha em mente e que, em grande parte, acreditava já tê-la efetivamente realizado.

O fato de, em combinação com as demais formas de arte, a música ter adquirido um inesperado destaque é explicado por Wagner do seguinte modo: apesar de seus pontos de semelhança, música, poesia, dança e artes visuais (o que para Wagner significava, principalmente, ação dramática e espetáculo teatral) eram regidas por leis diferentes; o elemento musical seria mais importante do que os demais, pois se originaria diretamente das “fontes” do ser, ao passo que as outras formas de arte contentar-se-iam em descrevê-las de uma certa distância. Seja qual for a cena, ação ou evento representado no palco, a música estaria apta a desvendar o seu significado intrínseco, comentando de um ponto de observação simultaneamente mais independente e mais profundamente evoluído. Sob a influência de seu poder de elucidação e de esclarecimento, as aparições teatrais no palco, os conceitos poéticos, os movimentos dos atores, assumiriam uma nova vida, como se esta emanasse diretamente da Natureza. Ouçamos Wagner:

“Uma união da música e da poesia deve, portanto, resultar sempre em tal subordinação da segunda, que não pode deixar de surpreender vemos como os nossos grandes poetas alemães deliberaram sobre o problema de uma união das duas artes ou tentaram realmente efetua-la.” (NWP, pág. 205)

Os pontos de contato existentes entre a teoria da arte de Wagner e a estética de Schopenhauer mostram-se mais claramente quando abordamos as concepções que ambos possuíam à respeito das relações entre música e drama.

Comparemos alguns textos de ambos os autores, para que tais semelhanças se tornem aos nossos olhos mais patentes. Ouçamos primeiro Wagner:

“A música exprime unicamente emoções e sentimentos (...). O conteúdo emocional que dela se destacou [da linguagem] é a música que o exprime (...) com incomparável poder. Em compensação, o que a linguagem musical não poderia fazer é indicar precisamente o motivo da emoção ou do sentimento, o assunto em que a emoção e o sentimento alcançam precisa significação. A força expressiva da linguagem musical pede, pois, um complemento, que encontrará na faculdade de caracterizar, com nitidez, tudo o que um sentimento ou uma emoção pode conter de pessoal e particular; esse poder ela não adquire senão aliando-se à linguagem falada; (...) é preciso que essa união se faça no ponto preciso onde, na linguagem falada, se manifesta a imperiosa necessidade de um modo de expressão que vá direto aos sentidos. Ora, isso depende unicamente (...) do conteúdo daquilo que se vai exprimir, na medida em que esse assunto se transforma de motivo endereçado ao entendimento, em motivo que se dirige à emoção. Um assunto [de drama] que exclusivamente se dirige à compreensão, não se pode exprimir, senão pela linguagem falada; porém, à medida em que o conteúdo emocional cresce, a necessidade de um outro modo de expressão se faz sentir cada vez mais nitidamente e chega o momento em que se quer exprimir (...). Isto resolve peremptoriamente o gênero de assuntos acessíveis ao poeta-músico: são os assuntos de ordem puramente humana, desembaraçadas de toda a convenção.” (VW, págs. 88-91)

Para Schopenhauer, tudo aquilo que se enquadra e que poderia ser classificado na esfera do que entendemos por “sentimento” poderia ser expresso por meio da linguagem musical. Entretanto, na descrição de um evento, no qual um certo estado de alma ou sentimento origina-se, a música não consegue, com perfeição, clareza, inteireza e completude, expressar e descrever toda a especificidade dos momentos e sentimentos a serem descritos, dada a universalidade, que é essencialmente conteúdo ou forma pura, pois a expressão musical relaciona-se sempre ou à essência, ou ao âmago dos fenômenos, ou então ainda à sua forma mais geral e universal, já que ela (a música) remete-se ou se relaciona sempre à coisa-em-si e nunca ao fenômeno. Ouçamos Schopenhauer:

“Esta relação estreita entre a música e o verdadeiro ser das coisas explica-nos o fato seguinte: se, em presença dum espetáculo qualquer, dum ação, dum acontecimento, de qualquer circunstância, percebermos os sons dum música apropriada, essa música parece revelar-nos o seu sentido mais profundo, dar-nos a sua ilustração mais exata e mais clara (...).” (M1, pág. 245)

É por isso que a música é capaz de nos transmitir o significado ou o sentido mais íntimo de qualquer fenômeno, já que ela é a voz ou a expressão mais recôndita presente naquele mesmo fenômeno. Não obstante, Schopenhauer nos diz que apesar de aplicada à um determinado evento ou cena em especial, a música nunca mantém uma relação direta com este mesmo evento em especial; a sua relação é a de um exemplo arbitrariamente escolhido, que é aplicado ou utilizado para representar ou “enquaxar-se” num conceito universal. Por extensão, os eventos representam, através da precisão da realidade, o que a música enuncia por meio da universalidade da forma pura. Desta forma, uma representação cênico-musical ou uma ópera somente é expressiva se o compositor souber adequar, com justeza e precisão, os movimentos da vontade, que constituem a “substância” de um acontecimento, através ou por meio de uma linguagem musical apropriada, que seja a expressão rítmica destes mesmos movimentos; adequação esta que é obtida por meio de uma intuição objetiva da natureza do mundo e da vida.

Aí está, em síntese, a origem, segundo Schopenhauer, da ópera; ela surge quando a imaginação tenta realizar esta adequação perfeita entre a universalidade da linguagem musical e a especificidade de uma representação cênica ou dramática, com o intuito de valorizar e expressar o significado íntimo de todo o evento, intensificando toda a carga de sentimento e de emoção que aquela representação nos traz e que nos é revelado quando a música exprime o conteúdo oculto presente naquele evento, por meio de sua linguagem musical. Não obstante, ao analisarmos as relações entre música e drama presentes nos preceitos estéticos de Schopenhauer e tendo em mente as concepções de Wagner, é que nos vem à mente o principal traço distintivo entre a concepção do papel da música em relação ao drama, presente nas concepções estéticas de ambos os autores: em Schopenhauer, o drama submete-se à música, ele é uma forma indireta de expressão, uma referência da natureza fenomênico-representacional, onde a universalidade da forma musical se especifica, se torna mais precisa. O drama é um paradigma onde a linguagem musical se “formaliza” num dado meio de manifestação ou expressão, mas sempre indiretamente, sem uma relação de identificação muito próxima. Já em Wagner, a música deve se submeter ao drama, ela torna-se um instrumento de identificação de toda a carga emocional que um evento transporta em seu âmago; ela funciona como um intensificador, um “amplificador” de toda a

carga sentimental de um acontecimento, causando um maior impacto no espectador, o que vai totalmente contra o que professava Schopenhauer, quando este nos diz:

“(...) vê-se, por isto, que as palavras do canto e do libreto da ópera nunca devem esquecer a sua subordinação para se apoderarem do primeiro lugar, o que transformaria a música num simples meio de expressão; (...) A música, com efeito, exprime da vida e dos seus acontecimentos apenas a quinta-essência, ela é quase sempre indiferente a todas as variações que aí se possam apresentar. Esta universalidade, conciliada com uma rigorosa precisão, é a propriedade exclusiva da música; (...) Por conseguinte, se a música se esforçasse demasiado para se acomodar às palavras, de se prestar aos acontecimentos, teria a pretensão de falar uma linguagem que não lhe pertence.” (M1, pág. 345)

Assim sendo, em relação à função ou papel da tragédia moderna, ela constitui-se, para Schopenhauer, na mais elevada forma de gênero poético; seu grande objetivo é mostrar-nos o lado terrível da existência de uma forma tal que o espectador possa considerar, no conhecimento que ela nos traz, o seu conteúdo, como um símbolo de grande significado sobre a verdadeira índole do mundo e da vida; ela (a tragédia) mostra-nos, através da descrição dos sofrimentos, dores e angústias dos homens, a Vontade a se degladiar consigo mesma, com todo o pavor de um tal conflito; suas relações com o conhecimento ético repousam, essencialmente, na renúncia quietista ao mundo, que tanto o conhecimento trágico quanto o ético nos mostram e nos ensinam. Ambos nos mostram o indivíduo que, purificado e elevado pelo sofrimento e sendo iluminado pelo conhecimento da natureza ilusória e enganadora do princípio de individuação (ou “véu de Maya”) mortifica, assim, suas tendências egoísticas, atuando este conhecimento perfeito da índole do mundo como um calmante ou quietivo de todo o querer-viver, conduzindo-o, assim, à resignação, à renúncia e mesmo à abdicação de toda a vontade de viver. Em ambas as formas de expressão (dramática ou intuitiva e filosófica ou racional-abstrata), a consciência se identifica com o sofrimento universal e o conhecimento da índole do mundo e da vida, bem como do conflito da vontade consigo mesma, mostra-nos o mesmo resultado, que nos conduz ao mesmo grande desfecho: o da renúncia à todos os fins e intentos, o sacrifício das alegrias da vida, culminando com o abandono voluntário do pesado fardo da existência.

Ao drama cabe a missão de transmitir o mais profundo conhecimento por meio do puramente humano, ou seja, por meio de um símbolo ou

de uma simbologia, de caráter universal e capaz de se aplicar à toda a humanidade, em todos os lugares e tempos; à música, em sua perfeita união com o mito, cabe, por meio de seus recursos expressivos próprios, dar à estas cenas ou imagens, uma significação e uma relevância mais profundas, transmutando, assim, por meio do símbolo, os mais recônditos e profundos movimentos ou estados internos da essência em si do mundo, ou seja, da vontade de viver, criando uma espécie de “sintonia” muito própria, intensa e profunda entre a Vontade em si, que fala por meio da união perfeita entre mito e música e a vontade individualizada, que sofre o impacto desta mensagem e elevando-se, purificando-se e redimindo-se por meio da mesma.

Esta é uma das causas que explicam a correspondência entre a música, a imagem e o sentimento, tão presentes nas óperas de Wagner. A música wagneriana, em união com a representação dramática, acaba por se constituir numa materialização musical e cênica de uma Idéia ou de um símbolo, portador de um conhecimento que é transmitido em forma de sentimento e que o expectador capta por meio de uma impressão correspondente: é a expressão musical de uma emoção (e que pode também ser entendida como conhecimento), de um estado de alma ou de um caráter, por meio de um desenho melódico que materializa-se num símbolo, emprestando um significado profundo ao que é mostrado por meio da arte cênica ou da representação dramática.

Em muitos dramas de Wagner (como *Tristão e Isolda*, ou o *Navio Fantasma*, por exemplo), a ação é reduzida ao mínimo, sendo a psicologia e o símbolo elevados ao extremo e colocados quase em primeiro plano; psicologia e símbolo estes que são intensificados pela força da expressão musical. Descritiva por certo, a música de Wagner sempre o é, mas descritiva sobretudo das paixões, dos tormentos, das angústias, das aflições, dos sofrimentos que a essência íntima do mundo expressa por meio da linguagem musical.

8. A concepção budista da existência na arte total de Wagner

A gênese não só da concepção das obras de Wagner, como também de todo o conteúdo simbólico, místico e, por vezes, hermético que sua mensagem mostra-se capaz de transmitir à todo o “iniciado” em sua forma de linguagem poético-musical pode ser buscado no estudo apaixonado da obra magna de Schopenhauer por parte do compositor e em seu desejo de efetuar uma combinação das tradições orientais e ocidentais em suas obras. Entre fins da década de 1870 e inícios da de 1880, Wagner passou a mostrar-se obsecado pela idéia de buscar as fontes do Cristianismo primitivo e fundamentá-las no pensamento oriental (idéia muito presente em Schopenhauer e que foi fruto da influência das teorias de Majer no pensamento do filósofo, como já explicamos no capítulo I deste nosso estudo), mais especificamente o da Índia Antiga, iniciando, assim, incansáveis pesquisas para obter tal confirmação.

Segundo Wagner, o Cristianismo primitivo, apesar de seus estreitos vínculos com os dogmas otimistas e afirmadores da vida oriundos do Judaísmo, mostrava-se capaz ainda de reconhecer não só toda a fatuidade, como também toda a insignificância deste nosso pequeno e burlesco mundo de pecado e de sofrimento; ansiando, assim, pela cessação definitiva de toda existência individual - o grande ensinamento contido na antiga religião dos brâmanes e, mais tarde, transformado e levado à perfeição pelo Budismo.

De acordo com uma carta escrita por Wagner ao grande compositor virtuose do piano Franz Liszt (1811-1886) e datada de 7 de junho de 1855, Wagner declara que o Cristianismo judaizado constituiria-se num fenômeno de índole religiosa de natureza essencialmente distorcida e contraditória, pois teria sido descaracterizado ao longo dos séculos de seus elementos essenciais. Ouçamos Wagner:

“Enquanto que a pesquisa moderna mostrou ser o Cristianismo puro e sem mistura nada mais do que um ramo do venerável Budismo o qual, após a campanha indiana de Alexandre, se propagou até as costas do mediterrâneo.” (NWP, pág. 154)

Como já dissemos anteriormente, este desejo de estabelecer e fundamentar as possíveis origens orientais ou arianas do Cristianismo era também uma das grandes ambições de Schopenhauer.

Existem também alguns conceitos que mostram-se capitais nas óperas de Wagner e que permeiam tanto o pensamento de Schopenhauer quanto o das filosofias orientais e nos quais Wagner tenta dar uma forma ocidental como, por exemplo, o da lenda teotônico-cristã do cavaleiro e menestrel alemão Wolfran von Echennbach (c. 1300- c. 1370), tema da célebre ópera wagneriana *Parsifal* (1882). Um dos elementos de contato presente nas óperas de Wagner com as correntes de pensamento aqui referidas é o conceito de **compaixão**. No pensamento de Schopenhauer, a compaixão é o poderoso princípio no qual as barreiras estabelecidas pelo egoísmo humano e pelo princípio de individuação desaparecem.

A compaixão ou piedade faz com que desapareça aquela linha de demarcação que separa um ser do outro; é quando o “não-eu” torna-se, de alguma forma, o “eu”. Esta identificação tão intrínseca assinalada por todo aquele que ultrapassou a ilusão da individualidade, que vê no seu próximo ele mesmo, seu próprio ser, representa o fundamento místico de toda a justiça e de toda a caridade no sistema de Schopenhauer, sendo que para o filósofo, mesmo quando imerso no egoísmo, o homem possui, no âmago de sua natureza, um grão de compaixão pelos demais seres que o rodeiam; tanto que, mesmo o homem mais perverso mostra-se capaz, mesmo que por curtos instantes, de manifestar, em algum momento de sua vida, algum ato de compaixão ou piedade, por mais corrupta que esteja a sua natureza. Mas de onde viria esta tendência ou natureza inata do sentimento de compaixão no homem? Schopenhauer diz que esta tendência deve-se ao fato de todos os homens serem, na verdade, constituídos por uma única e mesma essência (que é a vontade de viver), bastando que, para que se dê esta consciência da identificação universal entre o eu e o mundo que o indivíduo transponha a estreiteza dos limites impostos à sua visão pelo princípio de individuação e abandone todas as suas tendências de ordem egoísta e mesquinha. Quando o indivíduo renega os seus próprios interesses, fins e necessidades, mortificando suas tendências egoístas em prol do bem estar, da satisfação e da felicidade de um outro ser que não é ele próprio (em fenômeno) mas que, com certeza o é em essência (em relação ao seu princípio vital constitutivo), então esta consciência individual iluminaria-se e o fenômeno da compaixão se daria. Ouçamos Schopenhauer:

“Inveja e piedade, todos tem em si esses dois sentimentos diametralmente opostos (...). A inveja só faz elevar, engrossar, consolidar o muro que se erguia entre tu e eu; a piedade, pelo contrário, torna-o delgado e transparente, por vezes derruba-o completamente e dissipa-se, deste modo, toda a diferença entre eu e os outros homens.” (DM, pág. 130)

Paralelamente a isto, é este fenômeno da tomada de consciência da identificação intrínseca entre o eu e o mundo que origina, ao lado do fenômeno da compaixão, o da renúncia, da resignação e, em maior grau, o do ascetismo e que conduz, na ética de Schopenhauer, ao estado de felicidade e bem-aventurança eternas e definitivas, que é o estado da renúncia budista ao mundo, bem como de todo o querer-viver. Ouçamos novamente Schopenhauer:

“Desviemos os olhos de nossa própria insuficiência, da mesquinhez dos nossos sentimentos e preconceitos, para aqueles em que a vontade, levada ao pleno conhecimento de si própria, se encontrou em todas as coisas e se negou livremente (...) vemos então, em lugar dessas paixões irresistíveis, dessa atividade sem repouso, (...) e de que é feito o sonho da vida para o homem subjugado pela Vontade, vemos a paz superior a toda a razão, esse grande mar calmo do sentimento (...) esse sossego profundo, essa serenidade (...) só resta o conhecimento, a Vontade desapareceu.” (DM, págs. 141-142)

Se no fenômeno da compaixão desaparecem as barreiras impostas pelo egoísmo e pelo princípio de individuação, através desta tomada de consciência de que tanto o eu quanto o mundo são vontade que se individualiza e se objetiva na esfera do fenômeno, tudo o que ocorre em um outro ser que não seja o “eu” será sentido pelo indivíduo da mesma forma, pois o “não-eu” é, na verdade, metafísica e transcendentemente falando, o “eu”. Se o princípio de individuação (que se constitui na única garantia possível, embora ilusória, de que as dores e sofrimentos de um outro ser não possam ser sentidos por mim), após esta revelação metafísica, se mostra falso e ilusório (doutrina da Maya hindu), então, eu não mais posso me considerar isento de sentir, com igual intensidade, tudo aquilo que ocorre em um outro ser. Em consequência, todas as suas alegrias, tristezas, dores e sofrimentos, eu as sentirei com igual intensidade, como se minhas fossem. Se tenho consciência de que o eu e o mundo são apenas separados por uma mera ilusão (que é o “véu de Maya” ou o princípio de individuação) e a existência na qual todos nós estamos encarcerados nada mais é do que dor e sofrimento, então toda a carga de dor e de aflição do mundo eu a sentirei como se minha fosse. Se a individualidade, que

outrora se constituía na única garantia de isenção desta cadeia de sofrimentos em comum foi abolida, então não há mais refúgio contra o sofrimento do mundo, devendo então o indivíduo buscá-lo fora deste mesmo mundo. Daí o fenômeno da renúncia, advindo desta iluminação. Ouçamos Schopenhauer:

“Quando travarmos conhecimento com um homem, (...) consideremos antes os seus sofrimentos, misérias, angústias e dores e, assim, sentiremos o quanto eles nos tocam de perto; é então que despertará o nosso sentimento de simpatia e em lugar do ódio e do desprezo, experimentaremos por ele essa piedade, que é o único ágape a que o Evangelho nos convida.” (DM, pág. 131)

É esta identificação mística entre todos os seres e que se origina do sentimento de compaixão, que constitui-se no fundamento último de todo o sentimento de justiça e de caridade legítimos, daí a sua legitimidade nas genuínas, nas autênticas ações morais. Nas palavras de Schopenhauer:

“Uma piedade sem limites para com todos os seres vivos é o penhor mais firme e seguro do procedimento moral; isto não exige nenhuma casuística. Pode-se ter a certeza que aquele que a possui nunca ofenderá ninguém, nem lhe causará dano nos seus direitos ou na sua pessoa; pelo contrário, será indulgente para com todos, perdoará a todos, prestará socorro ao seu semelhante na medida de suas forças e todos os seus atos terão o cunho da justiça e do amor pelo próximo.” (DM, págs. 132-133)

Tudo isso nos leva a afirmar que o conceito de compaixão na filosofia de Schopenhauer (assim também, como logo adiante veremos, na arte de Wagner), possui raízes eminentemente fundamentadas no conceito de piedade e compaixão hauridos diretamente no budismo indiano (vide o capítulo IV deste nosso estudo), assim como a postura de resignação, cansaço e desalento pessimistas em face da existência é essencialmente hinduísta (vide capítulo II deste nosso estudo). Tanto nos *Upanishads* quanto na filosofia neobudista de Schopenhauer, o conceito de compaixão ocupa uma posição fundamental. Existem indícios apontados pelos biógrafos e estudiosos da vida de Wagner que atestam esta atração, esta aproximação cada vez maior do compositor, após o estudo do pensamento de Schopenhauer, das fontes orientais do mesmo, ou seja, uma imersão cada vez mais profunda tanto do Brahmanismo quanto no Budismo e que acabou por servir de constante fonte de inspiração para a composição de suas óperas. Em seu diário

escrito em Veneza e datado de 1 de outubro de 1858, Wagner indica a compaixão como o seu mais forte impulso moral e possivelmente como sendo também a grande fonte de sua arte. A passagem transcrita abaixo nos mostra como o sentimento budista da piedade e da compaixão atuou poderosamente na elaboração de uma de suas óperas mais célebres, *Parsifal*:

“Se tal sofrimento tem um propósito, este só será alcançado através do despertar da compaixão no homem que, desse modo, assume a existência incompleta dos animais e torna-se o salvador do mundo, na medida em que reconhece plenamente o erro de toda a existência. Este significado ficará claro algum dia, por intermédio do ato III do Parzival, numa manhã de sexta-feira da Paixão.” (NWP, pág. 157)

Parece-nos que não somente através do ato III, como também de toda a ópera *Parsifal*, Wagner tencionava transcrever, em linguagem musical, todo o conteúdo conceitual presente não só nas antigas doutrinas místicas do Brahmanismo e do Budismo, como também no sistema de Schopenhauer, mais precisamente os referentes à sua moral de renúncia e de abnegação. Na versão de Wagner sobre o velho romance de cavalaria de Wolfran von Echenbach, a lenda acaba por adquirir fortes matizes de moralidade. A presença de um caráter ostensivamente religioso e místico não é novidade nas obras de Wagner, estando sempre presente em vários de seus dramas (basta tomarmos *Tanhäuser* e *Lohengrin* como exemplos); entretanto, no *Parsifal*, a veia religiosa e mística foi muito intensificada. Isto pode ser explicado por meio de um antigo projeto de Wagner de conceber um drama que tratasse livremente dos principais eventos presentes nos Mistérios e Paixão de Cristo, projeto este que a descoberta de Schopenhauer e do pensamento oriental haviam radicalmente alterado. Embora num primeiro momento Wagner tenha se voltado para o mundo medieval e cavaleiresco das narrativas que relatam a busca do Santo Graal, é o pensamento filosófico e místico do antigo oriente que impulsiona, orienta e permeia todo o seu processo de concepção, a idéia central de sua obra. Aceitando a teoria, então em voga no seu tempo, da existência de uma raça ariana, Wagner exila o Graal para uma montanha na Índia, interpretando o Cristianismo como uma espécie de revivescência de um impulso religioso originário do extremo Oriente. Neste contexto, a lenda do Santo Graal presente na obra de Wolfran, é representada como sendo uma espécie de

variação da história arquetípica de uma busca sagrada. Ouçamos Wagner discorrer sobre esta faceta de seu trabalho:

“Assim como o mundo ocidental, intimamente insatisfeito, viajou além de Roma e do Papa, a fim de encontrar o verdadeiro relicário no sepulcro do Redentor em Jerusalém - assim como, ainda insatisfeito lançou suas vistas, com espiritual e sensível anelo, para as terras ainda mais longínquas do oriente, em busca do santuário primordial da raça humana - também o Graal foi retirado do profano ocidente e levado para a inacessibilidade do puro e casto berço natal de todos os povos.” (NWP, pág. 154)

Esse argumento teleológico no qual Wagner se baseou para conceber a sua obra, foi reforçado por outras considerações de diversos estudiosos, que concordavam com o fundo oriental da lenda narrada na obra de Wolfran. O estudo da obra de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*) e a afirmação das origens da lenda do Graal, foram aproximando Wagner gradualmente em direção à outras vertentes de pensamento como, por exemplo, o Budismo.

A atração exercida pelo pensamento budista na obra de Wagner é confirmada por meio da existência de uma sinopse intitulada *Der Sieger* e baseada na história de Prakriti e Ananda, que Wagner descobriu na obra *Introductino à l'histoire du bouddhisme indien*, de Eugène Burnouf, projeto este que nunca foi concluído por Wagner. Não obstante, até onde pode ser deduzido do conteúdo da breve sinopse sobrevivente, bem como de algumas passagens de seus escritos (da obra autobiográfica *Minha vida* e de algumas cartas à Otto Wesendonck), o gênio artístico de Wagner era estimulado particularmente pela doutrina da reencarnação, sua favorita e na qual ele sentia que oferecia, ao seu gênio poético, uma gama excepcional de escolhas para o tratamento dramático-musical. Ouçamos novamente Wagner expressar algumas de suas concepções em relação à estes temas hauridos no pensamento oriental, para que possamos vislumbrar o quanto o seu estro poético-musical estava impregnado por estas concepções:

“Diante de Buda, a encarnação passada de cada indivíduo está tão plenamente revelada quanto a presente. A simples história é significativa, na medida em que mostra que as vidas anteriores dos principais personagens sofredores afetam-nos diretamente na nova fase da vida.” (NWP, pág. 155)

Esta predileção pela doutrina da reencarnação é exemplificada diretamente neste drama musical de Wagner em relação à uma personagem central presente neste mesmo drama: Kundry.

Esta personagem mostra-se, ao longo da ópera, extremamente heterogênea: ela é a serva do Graal no primeiro ato, a penitente abjeta no terceiro ato e a tentadora do jardim mágico de Klingsor no segundo ato. A chave que nos dá a comprovação de todas estas nossas afirmações encontra-se na cena na qual ela chega com o bálsamo árabe para as feridas de Amfortas, o rei guardião do castelo do Graal que caiu em pecado num momento de fraqueza e, desde então, é obrigado a expiar este mesmo pecado por meio de uma chaga incurável, ocorrendo a seguinte fala:

“Heir lebt sie heut, / vielleicht erneut, / zu büßen Schuld aus früher'm Leben, / die dorten ihr noch nicht vergeben.”

No ato segundo, onde o feiticeiro Klingsor identifica a personagem Kundry como tendo sido Herodes numa existência passada, nesta mesma cena, Kundry confessa ter sido compelida a vagar pelo mundo para buscar a redenção do Salvador, de quem ela escarneceu numa vida passada. Neste momento da ópera, a identificação de Parsifal com o Cristo revivido é virtualmente explicitada já que, no drama de Wagner, Kundry é redimida justamente por Parsifal. Ainda em relação à esta personagem, há uma cena na qual Kundry é admitida na fraternidade dos cavaleiros de Montsalvat. Se compararmos tais cenas com algumas passagens presentes no drama inacabado de Wagner (*Der Sieger*), podemos notar que as mesmas possuem uma forte semelhança com as cenas, presentes no drama budista de Wagner, da expiação dos pecados de uma existência prévia por Prakrite e sua posterior admissão no rebanho de Buda para que a mesma se una a Ananda como irmão e irmã. Ouçamos Wagner:

“Se alguém desejar que as verdades supremas não só dos meus dramas, mas também da própria existência se tornem amplamente acessíveis [nos diz Wagner na sexta de suas cartas escritas à Röckel], isso somente será possível por meio dos puros ensinamentos budistas, como o da doutrina da reencarnação, que é a base de uma vida verdadeiramente humana; (...) como são gloriosos os ensinamentos de Buda, os quais, através de nossa piedade, nos unem a tudo o que vive.” (NWP, pág. 250)

Através destas passagens e constatações, podemos concluir que o estudo do pensamento de Schopenhauer levou Wagner a uma adesão total e apaixonada aos preceitos da filosofia oriental, notadamente do Budismo, a tal ponto que tais doutrinas transformaram-se nas maiores fontes de inspiração para a criação de suas óperas.

Como reforço à esta nossa leitura oriental das óperas de Wagner, podemos também buscar apoio nas observações psicológicas de Nietzsche que foi capaz de analisar, com argúcia e agudeza de visão, os meandros ocultos das obras de Wagner, meandros e nuances estas que nos são desvendados pelo seu poderoso olhar de psicólogo. Ouçamos o que ele tem a nos dizer, no parágrafo 47 de sua obra *Além do bem e do mal*, onde Nietzsche coloca a seguinte questão: como é possível a negação da vontade? Como é possível o santo?

“Parece que estes problemas fizeram de Schopenhauer um filósofo e foram a origem de sua filosofia. Se nos perguntassem o que pode apaixonar aos homens de todas as classes e de todos os tempos, inclusive os filósofos, acerca do fenômeno da santidade, poderia responder, sem medo de errar, que é a aparência de milagre que tem esse fenômeno. Acreditamos observar neste fenômeno a metamorfose súbita do ‘mal’ em santo, em homem de bem. E por conseqüência nitidamente schopenhaueriana, seu discípulo mais convicto (ainda que último, pelo menos para a Alemanha), isto é, Richard Wagner, coroou a obra da própria vida com a apresentação daquele tipo horrível e eterno, encarnado em Kundry.” (ABM, págs. 62-63)

Estas considerações nos auxiliam sobremaneira não só a melhor acompanhar, como também melhor entender, os complicados processos de raciocínio que deram ao ensinamento budista da compaixão a posição central que ocupa nesta versão desjudaizada de Wagner da lenda do Graal.

A doutrina da reencarnação não é menos fortemente invocada em outro episódio da ópera e que se constitui no fulcro do enredo deste que foi o último dos dramas musicais de Wagner: o da tentação de Parsifal. Neste episódio, o jovem casto (Parsifal, em árabe, significa *tolo puro*) aprende o significado da compaixão, em cumprimento de uma misteriosa profecia divina. O primeiro incidente na ópera, a morte do cisne por Parsifal, chama a atenção para a inocência natural do herói, sobretudo sua indiferença em face do sofrimento. Entretanto, tal passagem é colocada aqui em relevo por nós não só pelas conseqüências éticas que advirão das

mesmas ao longo do desenrolar de toda a ópera, como também pela sua relação com episódios das lendas orientais da Índia Antiga. Neste caso em específico, a primeira fonte de inspiração e elaboração deste episódio da morte do cisne e da inocência do herói frente a este acontecimento, foi a vida do bodhisattva Sidarta Gautama, cujo primeiro encontro com o demônio Mara se diz ter ocorrido em circunstâncias semelhantes, quando o seu primo e inimigo figadal Devadatta atira contra um ganso mas, neste caso, apenas o ferindo. Tal episódio do cisne é inexistente na obra de Wolfran e dadas as suas analogias com alguns episódios da vida lendária de Buda, nos demonstra o fato de Wagner ter se inspirado na lenda oriental que narra os acontecimentos da vida de Buda como fonte de inspiração de sua óperas, dado o seu crescente interesse e apaixonado entusiasmo pelo pensamento e pela mitologia da Índia Antiga, após a leitura e o estudo do pensamento de Schopenhauer. Não devemos nos esquecer também que este tema da inclusão do mundo animal no esquema da redenção mostra-se, também, peculiar à cosmogonia, bem como aos preceitos presentes na filosofia budista.

Mas, sem dúvida, onde o elemento budista é mais intensificado no enredo da ópera de Wagner, nos demonstrando claramente a inclusão de elementos temáticos hauridos no pensamento oriental é a cena de sedução entre Parsifal e as donzelas-flores que habitam o castelo mágico do feiticeiro Klingsor. Vamos procurar descrever os meandros desta ação pormenorizadamente, para que as fontes de inspiração hauridas no Brahmanismo e no neo-budismo de Schopenhauer venham à tona.

Parsifal avança tranquilamente em direção à um magnífico jardim, localizado nos arredores do castelo mágico de Klingsor; admiráveis criaturas, meio flores, meio mulheres, perfumadas e perversas, rodeiam Parsifal, escarnecem-no, atraem-no, acariciam-no; são tão frescas e doces suas vozes, como embriagante o é a sua carne; mas Parsifal repudia a tentação e dirige-se a Kundry; esta, em tom maternal, fala de Herzeleide (a mãe de Parsifal), para mais seguramente comovê-lo. Parsifal enche-se de remorsos porque sua partida causou a morte desta mãe bem-amada. Pérfida, Kundry quer persuadi-lo de que somente através do amor este sofrimento, esta chaga que Parsifal carrega no coração, poderá ser curada. Ela intenta, então, através de um lascivo beijo, macular a inocência e a pureza de Parsifal, arrastando-o ao pecado; ela o atrai, toma seus lábios, abraça-o, mas ele, como se sentisse a dor de uma ferida, agita-se e repele a tentadora: venceu o

desejo; desde então, o que mais tem a temer? Ao invés do pretendido beijo a que o herói atônito iria se submeter passivamente, há o despertar do sentimento de compaixão. Num paroxismo de remorso, Parsifal se dá conta das circunstâncias idênticas pelas quais o rei e guardião do Santo Graal, Amfortas, caiu em tentação e pecou, perdendo o seu primitivo estado de graça que possibilitava com que o mesmo se constituísse no digno guardião e depositário do cálice santo. Este infeliz acontecimento se deu pelas mãos desta mesma feiticeira, que agora tenta Parsifal e o induz a pecar. Simultaneamente acode à mente de Parsifal a “questão” que lhe escapou em Graalsburg: repelindo as carícias de Kundry, ele dá um salto, põe-se em pé e diz:

“Amfortas! Die Wunde die Wunde! Sie brennt in meinem Herzen.”

Não é preciso ir buscar muito longe as analogias literárias para essa cena da tentação-sedução; elas podem ser encontradas nas fontes que nos remetem ao pensamento oriental, nas fontes hinduístas, bramânicas e no neobudismo de Schopenhauer.

Existe um episódio da obra *A vida de Buda*, de Ferdinand Hérold, que nos relata a cena onde ocorre a tentativa de sedução de Buda por parte de uma das filhas do demônio Mara, quando Buda se encontrava buscando sua iluminação sob a árvore do conhecimento. Uma vez mais, a principal fonte de inspiração de Wagner foi a vida lendária de Buda; Klingsor, uma personagem secundária na obra de Wolfran, adquire uma importância fundamental no drama de Wagner, devido a sua semelhança e afinidades com Mara, que na mitologia oriental é o demônio da morte, do pecado e do amor, como é descrito na obra de Félix Guirand, *Mitologia General (Mitologia indiana)*, págs. 451 à 519). Pela arte diabólica do feiticeiro eunuco, o deserto adjacente aos domínios de Montsalvat é transformado num jardim e as donzelas com aparência de flores adquirem existência mediante conjuros, para se tornarem a prova suprema a qual Parsifal é submetido. O jardim torna-se novamente um deserto; apanhando a lança sagrada que outrora feriu o flanco de Jesus no Calvário e que havia sido lançada contra ele por Klingsor e que, milagrosamente desviada, paira sobre a cabeça do herói. Novamente as fontes nas quais Wagner inspira-se na concepção de seu drama musical é uma famosa passagem da escritura budista que é sintetizada na obra *Die Religion des Buddha* (livro I, pág. 88

e seguintes), da autoria de C. F. Köeppen e na qual, segundo os biógrafos e estudiosos da vida do compositor, Wagner o lera no ano de 1858. Neste trecho, o demônio Mara persuade suas sedutoras filhas, num último e desesperado esforço para conseguir obter um meio de dominação sobre o bodhisattva Siddarta, a seduzirem Buda, tentando conseguir, assim, a sua queda por meio do pecado do desejo. Apesar de todas as suas idiossincrasias, pode-se facilmente estabelecer um paralelo entre este drama (*Parsifal*) e o *Anel*. Este é, também, o drama da “redenção pelo amor”, ma ainda está repleto de idéias revolucionárias do Wagner de 1849 (apesar de reformulado em sua segunda versão, mais schopenhaueriana do que feuerbaquiana). No *Anel dos Nibelungos*, é o homem que busca resgatar o erro dos deuses; já em *Parsifal*, é o herói, o “casto tolo” que, de ato em ato, transpõe os degraus que o elevam da piedade para com o cisne, até a piedade divina, até o amor místico. No *Anel* reina o pessimismo total, a aspiração ao não-ser, considerado o único remédio às misérias da vida; em *Parsifal*, Wagner celebra a vitória da vontade sobre o desejo e a música que exprime estes símbolos se transforma, atingindo maior serenidade, maior amplitude, maior beleza. Assim sendo, apesar das dificuldades inerentes à construção de um processo de fusão, numa obra de arte, de duas doutrinas religiosas tão díspares como o catolicismo medieval e o budismo (magistralmente superadas pelo gênio de Wagner), o compositor conseguiu tirar proveito deste seu interesse apaixonado pelo Budismo e que encontrou, uns 25 anos antes sua expressão mais representativa no esboço de *Der Sieger*, numa obra magistral, fazendo de *Parsifal* sua imorredoura e imortal obra, seu último e mais belo legado à posteridade.

Assim, após algumas análises prévias e necessárias sobre a influência das concepções estético-filosóficas de Schopenhauer e de seu neobudismo sobre a arte de Wagner, passemos agora ao momento capital deste nosso estudo, onde procuraremos demonstrar como, por meio da arte de Wagner, se daria a passagem da contemplação estética ao Nirvana budista. Devemos sempre ter em mente que o nosso grande objetivo é demonstrar como se efetivaria a idéia da anulação de todo o querer-viver por meio da imersão na contemplação estética do belo artístico.

9. A arte como via de acesso ao Nada - O Nirvana estético e o drama musical wagneriano.

Para se alcançar a paz eterna e definitiva, ou seja, o estado de bem-aventurança, a extinção total através da negação completa de toda a existência, o erro primordial, ou seja, a individualidade fenomênica deve ser suprimida. Antes, porém, de sua anulação, ela deve ser aprimorada e purificada, para que ocorra a passagem do *Jiva*, ou seja, do “eu” entendido como alma individual, que no sistema Advaita de Samkara é distinto do Brahman universal e produto da ignorância, à condição de *Jivanmukta*, ou seja, a de alma libertada, a de um ser que já é ou que já está confirmado na Graça e cujas ações não mais geram *Karma*. Com a morte, ele obtém seu estado definitivo, sem mais recair no ciclo das transmigrações (o *Sansara*).

Como já nos referimos anteriormente, no sistema de Schopenhauer existem três estágios, que na verdade podem ser reduzidos à somente dois (já que ambos nada mais são do que etapas de um processo único para se alcançar a *Kaivalya*, ou seja, a libertação, o estado final de plenitude daquele que obteve a redenção definitiva): o estado estético e o ascético. Já demonstramos igualmente que todo àquele que se entrega à contemplação estética, seja ele um artista ou um esteta, torna-se, na verdade, um sucedâneo do asceta ou do santo já que, para se chegar à contemplação pura da Idéia aquele que a contempla deve, necessariamente, assumir uma postura quietista em face do mundo e da vida, uma vez que para se ascender em direção ao belo estético, deve-se desligar completamente de toda e qualquer relação com a perniciosa força vital, a vontade de viver (*der Wille zum Leben*).

Desta forma, desapego, desprezo e indiferença face aos prazeres, renúncia voluntária à todas as solicitações do mundo, incessante auto-mortificação dos instintos, são elementos imprescindíveis à todo aquele que deseja “perder-se” na contemplação estética do belo artístico.

Já definimos quais são as exigências necessárias a todo aquele que se predispõe a abismar-se na contemplação de uma obra de arte, no ato de fruição do prazer estético; resta-nos agora caracterizar qual o tipo ou espécie de arte ideal, que mais

predispõe o indivíduo à submersão na Idéia e na qual a mais perfeita e imediata objetivação da vontade manifestar-se-ia mais facilmente e fielmente.

Sabemos que a Vontade se manifesta na objetividade empírico-fenomênica por meio de diferentes graus e que espelham, numa escala ascendente, suas mais perfeitas formas de objetivação. Quanto mais puro e harmonioso for um objeto do ponto de vista estético, quanto mais suas formas caracterizarem-se pelo total predomínio da harmonia e do equilíbrio perfeitos, tanto em suas proporções quanto na delicadeza e suavidade de suas formas, mais elas se aproximariam de seu correspondente ideal no mundo noumênico, de sai Idéia correspondente.

Apesar de quase todas as formas de arte se mostrarem úteis à contemplação de sua Idéia correspondente, existem alguns tipos ou formas de manifestação artística que se prestam mais a esta contemplação, já que elas se aproximariam mais, espelhariam melhor, mais fielmente do que as outras, seu correspondente ideal. Como já dissemos, esta contemplação perfeita da Idéia depende do quanto uma determinada produção artística é “pura”, ou seja, do quanto ela predispõe o indivíduo a se distanciar de suas relações com os interesses, necessidades e intenções da vontade de viver e quanto mais belas e equilibradas elas se mostrarem em suas formas de composição. Por exemplo, uma pintura mural egípcia do ano de 1400 a. C., representando a figura humana, expressaria de uma forma muito mais imperfeita e insatisfatória a Idéia de homem do que um dos afrescos de Michelângelo na Capela Cistina. Da mesma forma, uma *Anunciação* pintada por Simone Martini, expressará de uma forma bem menos perfeita sua Idéia correspondente do que uma *Anunciação* pintada por Leonardo da Vinci.

Na escultura, o mesmo fenômeno se daria; uma escultura grega do período clássico (*Discóbolo* ou a *Vitória desatando a sandália*) ou uma do helenismo (a *Vênus de Milo*), corresponderá muito mais fielmente ao seu modelo noumênico do que uma peça de estatuária da pré-história (*Vênus de Willendorf* ou a de *Lespugue*). Entretanto, entre todas as artes ou formas de manifestação artística, é a música que cabe a supremacia, pois ela é a mais perfeita dentre todas já que, enquanto através da pintura ou da escultura o que é representado seria uma cópia de uma manifestação ou objetivação mediata da essência em-si do mundo, por meio da música é a própria vontade de viver que manifestar-se-ia diretamente à nós. Sabemos que a Vontade é ímpeto cego, desejo infinito, paixão irrefreada e avassaladora, instinto, sentimento, impulso. Na música ocorre um fenômeno

diferente do que ocorre no caso da pintura e da escultura: quanto mais passional for uma composição, quanto mais ela se torna capaz de tocar ou acessar os estados recônditos de nosso ser, quanto mais for o seu poder de tocar, com intensidade, nossos instintos, paixões e emoções mais primitivas e recônditas, mais fielmente ela expressa a “voz” da essência do mundo. Assim, a música romântica se mostraria muito mais capaz de manifestar, com mais fidelidade a inteireza, a voz da essência em si do mundo, já que a música clássica dos séculos XVII e XVIII estaria mais distante desta identificação, já que ela busca racionalizar, enquadrar em moldes ou padrões fixos e pré-determinados de composição e elaboração, impulsos rítmicos e harmônicos, bem como sentimentos e formas de expressão que, de outra forma manifestariam mais livremente, por meio da linguagem musical, os impulsos e estados de alma da Vontade. Acreditamos que o melhor exemplo do tipo de música que mais fielmente expressa os movimentos e impulsos da Vontade e que manifestaria de uma forma muito mais adequada todo o seu incessante e incontrolável fluxo de expressão, seria justamente a música de Wagner. Se Schopenhauer foi a voz filosófica da vontade, do querer-viver, Wagner foi a sua mais completa expressão estético-musical.

Já analisamos a influência de Schopenhauer na arte de Wagner e já temos consciência de toda a carga de niilismo, bem como de desalento, pessimismo e renúncia budista ao mundo presente em sua arte, fruto desta influência; agora que já estabelecemos o perfil de todo àquele que se predispõe a buscar a paz e a felicidade verdadeiras por meio do quietismo total de todo o querer-viver, no universo límpido e ideal da arte (ou seja, o chamado “puro sujeito do conhecimento”) e que especificamos qual é a melhor forma de expressão artística indicada à ascender ao reino da Idéia, onde a obtenção deste estado beatífico é possível (ou seja, na música) e que indicamos qual é o tipo de arte musical mais apropriada à tais intuitos (ou seja, a sinfonia wagneriana), passemos agora a descrição pormenorizada do fenômeno do “Nirvana estético”, demonstrando como a arte pode se constituir numa via de entrada para o Nada, num instrumento para se obter o niilismo da Vontade, numa preparação para se atingir o Nirvana budista.

Sabemos que a grande pretensão do drama musical wagneriano sempre foi o de, através da promoção do ressurgimento do ideal trágico grego, promover uma verdadeira transformação radical dos seres humanos e do mundo. Tal transformação da essência do ser adviria da fruição de uma série de

experiências de tempo, espaço, concentração e expansão de consciência que seriam vividas no contato com a música. Isto seria uma possibilidade real e concreta, já que os elementos constitutivos do drama musical wagneriano seriam entretecidos de uma forma tal que seus ouvintes ou espectadores acabariam sendo conduzidos à vivência objetiva de múltiplas experiências de sentimento, de sensações, bem como de vivências hauridas no contato íntimo e profundo com esta forma de arte. Pois bem, o que propomos demonstrar é que tais vivências seriam de cunho essencialmente niilista, o que levaria a música de Wagner, da mesma forma que acreditava Nietzsche, a atuar como um instrumento ou uma poderosa arma, contra as fontes afirmativas de toda a vida e atuando, pela sua grandeza e sedutora beleza artística, como um quietivo de toda vontade e via de acesso à resignação e à renúncia contra todos os valores afirmativos da existência. Nietzsche tinha plena consciência deste teor budista da música de Wagner, daí todo o seu ataque furioso à *Parsifal*, a ópera de Wagner em que tal índole niilista é mais evidente. É o que ele nos diz em várias passagens de dois de seus escritos: *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. Ouçamos Nietzsche :

“Desse modo, Wagner é um sedutor em grande estilo. Nada existe de cansado, de caduco, de vitalmente perigoso e de caluniador do mundo entre as coisas do espírito, que sua arte não tenha secretamente tomado em proteção - é o mais negro obscurantismo o que ele esconde nos mantos de luz do ideal. Ele incensa todo instinto niilista (budista) e o transveste em música, ele incensa todo cristianismo, toda forma de expressão religiosa da decadence.” (CW, pág. 36)

E ainda:

“Mas existem dois tipos de sofredores: os que sofrem de superabundância de vida, que querem uma arte dionisíaca e, desse modo, uma compreensão e perspectiva trágica da vida e, depois, os que sofrem de empobrecimento de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso, ou embriaguez, entorpecimento, convulsão. Vingança sobre a vida mesma - a mais voluptuosa espécie de embriaguez para aqueles assim empobrecidos!... À dupla necessidade destes componentes Wagner, bem como Schopenhauer - eles negam a vida, eles a caluniam e, assim, são meus antípodas.” (CW, pág. 59-65)

E finalmente:

“Pois Parsifal é uma obra pérfida, de vingança, de secreto envenenamento dos pressupostos da vida, uma obra ruim. - A

pregação da castidade é um estímulo à antinatureza: eu desprezo todo aquele que não percebe o Parsifal como um atentado aos costumes.” (CW, págs. 59-65)

Estes trechos extraídos das obras de Nietzsche (que foi um grande conhecedor de toda a psicologia oculta do wagnerismo) só vem em apoio à nossa tese de que a arte de Wagner, com tudo o que ela representa e transmite, é a expressão poético-musical de todo o conteúdo niilista e budista presentes no pensamento de Schopenhauer. Ouçamos a opinião de Nietzsche mais uma vez quando ele nos fala da influência que Schopenhauer exerceu sobre o espírito de Wagner:

“Por mais que tivesse boas razões para buscar outro filósofo que não Schopenhauer, o sortilégio ao qual sucumbiu, relativamente à esse pensador, tornou-o cego não apenas aos outros filósofos, mas até a ciência mesma; cada vez mais a sua arte quer se apresentar como contrapartida e complemento da filosofia schopenhaueriana.” (CW, p. 68)

E ainda:

“(…) schopenhaueriana é a tentativa de Wagner de aprender o cristianismo como um grão de budismo transportado pelo vento e de preparar para a Europa uma época budista, aproximando-se temporariamente de fórmulas e sentimentos católico-cristãos.” (GC, págs. 115-116)

Tais críticas veementes por parte de Nietzsche tanto em relação à Wagner quanto em relação à Schopenhauer, devem-se ao fato de que para Nietzsche, ambos representavam os agentes contribuintes do triunfo das forças antinaturais e declinantes que iam contra todos os valores afirmativos da vida e da existência, com todo o seu cansaço, toda a sua apatia, toda a sua indiferença, sua morbidez em face das fontes dionisíacas de toda a vida. O triunfo tanto da arte de Wagner quanto da filosofia de Schopenhauer representavam, para Nietzsche, o triunfo dos decadentes, dos física e moralmente enfermos, do instinto de enfermidade que representava o grande câncer que minava lentamente o homem europeu do final do século XIX, impedindo o ressurgimento da grande arte trágica, a única capaz de restaurar as fontes afirmadoras da existência possibilitando, assim, o surgimento de uma geração de homens de têmpera mais forte e de espírito e corpo mais sãos. Isto levaria ao surgimento do homem dionisíaco em si que afirmaria-se também por meio de uma nova forma de arte.

Desta forma, quando imersa na contemplação absoluta do belo ideal, em sua objetivação mais direta, perfeita e imediata, ou seja, através do mergulho nos meandros rítmicos, melódicos e harmônicos que caracterizam uma sinfonia wagneriana, a consciência adentra num outro universo, onde os elementos constitutivos da obra são os próprios urdidores de sua tessitura estrutural e compósita, que nada mais é do que o mundo objetivo e concreto presente no interior desta mesma obra, o qual a consciência acessa por meio de seu alheamento face a sua necessidade de desvinculação com a nefasta força vital. Estes elementos constitutivos que garantiriam não só a estrutura da obra em seu aspecto interno/externo, como também a sua “física” interno-subjetiva seriam constituídos, em termos musicais, pelo seu repertório de sons e timbres, presença ou ausência de estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas resultantes de sua ordem formal (articulação entre micro e macro estruturas, etc). Em termos gerais, seriam estes os elementos que constituiriam a “moldura” própria onde se formalizaria, estruturalmente, todo o vasto edifício musical wagneriano, onde se expressaria toda a vasta gama de instintos, sentimentos, estados d’alma, paixões, ódios e afecções que a Vontade, em seu ímpeto cego, irrefreado e irracional expressa por meio da linguagem musical, mas que também podem dar acesso ao mundo da ascese mística e da placidez e quietude do querer-viver. São estes elementos que exprimem os ímpetos e extravasamentos que a Vontade expressa por meio de ritmos e sons e que transformar-se-iam em melodias ou trechos sinfônicos capazes de despertar, na consciência que os capta, estados distintos de imaginação, evocação de sentimentos, de desejos, etc. e que, por extensão, abrem várias portas que conduziriam aos seus inúmeros universos internos, possibilitando a sintonia com os mais diversos tipos de estados subjetivos presentes na consciência que os ouve.

Dor e sofrimento universais e absolutos são o que constitui toda a nossa existência; de posse da consciência desta verdade última, haurida na observação direta de toda a desilusão, miséria, catástrofe e desastres que assolam impiedosamente tudo o que vive, o indivíduo ainda preso à ilusão da individualidade fenomênica que caracteriza o princípio de individuação, busca refrigerios, alívios, válvulas de escape à esta triste e sombria realidade. É característico da espécie humana buscar o prazer e fugir da dor; entretanto, o indivíduo descobre atônito que no mundo os prazeres mundanos nada mais são do que uma forma de propiciar

novas forma de dor, já que sua natureza é negativa, pois suprime temporariamente a dor, dando origem à novas desilusões e sofrimentos após a sua fugaz saciedade.

Já de posse da consciência de que neste mundo a fuga da dor e do sofrimento é impossível (já que não há felicidade enquanto ainda se permanece preso às solicitações, bem como ao jugo da vontade de viver), o indivíduo então descobre que, por meio da arte, ele pode encontrar um poderoso bálsamo à todas as suas dores e atribulações, pois a arte nada mais é do que uma via de acesso capaz de nos conduzir à um outro mundo, ao mundo límpido, puro, plácido e sereno do ideal. A arte é a única forma de produção humana capaz de proporcionar uma resposta à todas as solicitações de paz, de serenidade de espírito e de felicidade reais desejadas e buscadas pelo homem. Ele apercebe-se de que no mundo mundano da vontade um tal repouso d'alma sempre se mostrará efêmero e que a Vontade, com todos os seus interesses, necessidades e solicitações, sempre voltará constantemente a atormentá-lo. Farto de tanto sofrimento, cansado da vida e desprovido de todo o desejo, consciente da fatuidade e da nescidade dos maiores prazeres que o mundo da vontade pode lhe oferecer, ele volta-se, resignado, cada vez mais, como fonte de consolo e de paz, à fruição do prazer puro, haurido na placidez, na inocência, na limpidez e na beleza ideais do universo estético ou noumênico.

Ainda fiel às suas inclinações hedonistas, o homem ainda continua buscando o prazer, mas desta vez ele o descobre de uma forma diferente: é um prazer sem dor, mais puro e límpido, um prazer cuja felicidade não se constitui numa quimera fugaz e não se esgota na saciedade ou no tédio e que lhe proporciona um bem estar no qual a insatisfação e a avidez não mais existem. Embora numa escala cada vez menor, sua vontade individualizada vai progressivamente protestando menos em relação à este afastamento, a esta crescente atitude de renúncia quietista face, num primeiro momento, ao mundo e, num segundo momento, à todas as suas necessidades e solicitações. Os meios de libertação necessários para se renegar a sua própria natureza volicional e possibilitar o mergulho cada vez mais profundo no reino do ideal, onde somente o puro conhecimento sem vontade predomina seria a liberdade da vontade e o domínio, no universo subjetivo da fruição estética, do sentimento do sublime.

No universo schopenhaueriano, somente existem duas possibilidades segundo as quais um ato pode ser considerado livre: quando a

vontade afirma-se ou quando ela anula-se. Como já demonstramos, o primeiro ato restringe-se à esfera do noumenon e o segundo à esfera do fenômeno. Sendo assim, o indivíduo, na esfera fenomênica, pode ter os seus atos completamente pré-determinados, pois sempre estarão em conformidade com os desígnios já pré-estabelecidos na esfera do noumenon; mas em relação ao ato de negação, de anulação, diferentemente das demais espécies de atos, que vão de encontro aos desígnios transcendentais da vontade, o de negação diverge violentamente das próprias tendências caras à essência em si do mundo, da qual o próprio sujeito é constituído e que seria a de viver. Quando nos predispomos a abdicar ou a renunciar à toda a existência, estamos realizando o único ato genuinamente livre do qual somos capazes na esfera do fenômeno e como isto é possível? Graças não só ao conhecimento desmistificador do caráter da vida e do mundo, como também ao amor apaixonado e incondicional pelo belo.

Mas o que realmente torna o ato de anulação estética do querer-viver por meio da contemplação desinteressada do belo possível, é a capacidade que o intelecto tem de permanecer imerso no belo ideal quando já farto de suas relações com a vontade. Através desta persistência na contemplação estética do belo artístico ou em sua imersão absoluta, a individualidade empírico-fenomênica passa, gradualmente, a assumir uma postura cada vez mais caracterizada por uma atitude de renúncia quietista ao mundo, bem como à todas as suas solicitações (é o estado do *Anumãna* que caracteriza os arhats hinayãnas), conduzindo o indivíduo, assim, à supressão cada vez maior de sua vontade de viver por meio da mortificação e auto-anulação de seu próprio ser. Isto tornar-se-ia possível, como já dissemos anteriormente (vide capítulo 10 deste nosso estudo), devido a existência de indivíduos dotados de um excedente de poder cognitivo capaz de subjugar e subverter suas relações com a sua própria vontade de viver, indo cada vez mais contra os seus desígnios (por meio de um ato livre e da auto-anulação), possibilitando que um tal fenômeno nirvânico se dê na arte por meio da efetivação do sentimento do sublime estético, que se constitui na chave, no instrumento para se alcançar o Nirvana budista através da fruição de uma obra de arte.

Como já foi dito antes, sabemos que o intelecto é o grande “artífice” de todo este processo; seu papel é fundamental na efetivação do fenômeno da anulação do querer-viver por meio da arte. O próprio processo de concepção de uma obra de arte só se torna possível, na visão estética de Schopenhauer, através da ação do

intelecto, já que somente quando o mesmo desliga-se de sua subserviência em relação à Vontade, realizando a inversão de sua primitiva condição de escravo à de soberano, é que o acesso à Idéia é possível. Somente quando emancipado de sua servidão face aos desígnios e necessidades da vontade de viver, o intelecto adentra no universo límpido e ideal do nóúmenon ou do transcendente. Mas para que o intelecto contemple a Idéia de uma forma “eterna”, há a necessidade de se romper com as formas habituais de apercepção temporal como as conhecemos, já que no universo do transcendente, que caracteriza o reino da Idéia, o tempo como o conhecemos não mais existe, havendo a necessidade do intelecto de adequar-se à uma nova forma de apercepção temporal, sem a qual a contemplação da Idéia torna-se impossível. Na apercepção de uma manifestação artística a consciência, no Nirvana estético, “salta” de um universo ou forma aperceptiva, para uma outra, inerente ao próprio universo interior de uma obra e que possui seus mecanismos espaço-temporais radicalmente distintos dos que caracterizam e determinam o mundo do fenômeno. Uma sinfonia wagneriana, por exemplo, também possui seu tempo próprio ou “subjetivo” e que deve, para se tornar mais ou menos extenso, harmonizar-se, estabelecer uma relação muito particular e própria com a consciência que a capta ou contempla. Seu instante ou tempo de duração pode se tornar “eterno” se a consciência que a capta ou contempla possui suas faculdades de concentração e memória altamente desenvolvidas. Para que esta vivência de tempo, própria de uma obra de arte, mostre “eterna”, a consciência deve desligar-se da forma de apercepção temporal fenomênica e realizar a vivência plena de um novo ritmo ou fluxo temporal que a obra possui internamente (indicado pelo modo como o momento de uma audição é preenchido e transcorrido) e no qual a consciência determina sua maior ou menor extensão.

Sabemos que uma peça musical traz, junto com a fruição do prazer que sua beleza nos proporciona, uma forma muito particular de perceber o tempo. Na ópera wagneriana, a percepção de tempo direcional, característica das peças operísticas do século XVII e que casa-se perfeitamente com o modo fenomênico de apercepção temporal por parte da consciência e que capta a sucessividade dos sons de uma maneira projetiva e antecipadora, estabelecendo, numa peça musical, um “antes”, um “durante” e um “depois”, relacionando um evento sonoro com seus antecedentes e conseqüentes de uma maneira linear e causal, é completamente abandonada, em prol de uma nova forma de vivência temporal presente em suas

estruturas internas harmônica e melódica. Na verdade, a estrutura rítmico-musical determinada pela harmonia tonal, onde a previsibilidade de um fluxo linear do tempo ou dos instantes é substituída por uma nova forma de construção e condução rítmico-melódica expressaria, em seus sons, acordes, dissonâncias e consonâncias, transportes de consciência conduzindo-a à uma forma de percepção capaz de transcender seus limites físicos, levando a estados distintos de percepção capaz de promover a concomitância e a interpenetração das formas de apercepção temporal da consciência e a das formas estruturais internas à obra. Estas seriam as formas de apercepção sensorial próprias ao sonho, à embriaguez, conduzindo a consciência em direção ao incomensurável, ao inapreensível.

Esta nova forma de construção temporal por parte da consciência e que caracteriza o universo subjetivo próprio de uma peça musical, a partir da segunda metade do século XIX, e muito presente nas obras dos compositores românticos (em especial em Wagner) os trechos sinfônicos, os arcos melódicos e formais fragmentam-se, esgarçam-se, conduzindo o ouvinte à diferentes estados de tensão interna. Nestes trechos sinfônicos, os acordes de natureza dissonante adiam ou evitam os tempos fraseológicos próprios destas peças e que, nas peças anteriores, mostravam-se aparentemente previstos e esperados. A pulsação métrica, que ordena racionalmente o tempo, perde sua força; fragiliza-se a quadratura fraseológica, linhas melódicas tomam caminhos inusitados e incoerentes, provocando e intensificando a sensação do inconcluso e do indefinível.

Esta é a nova situação que caracteriza a construção melódico-temporal dos trechos sinfônicos wagnerianos; este seria o tempo subjetivo imanente à construção estrutural de uma peça musical e que deve entrar em reciprocidade com uma nova forma de apercepção temporal que a consciência carrega dentro de si. Não existe mais um fluxo de instantes racionalmente ordenados e predispostos e que caracterizam um acontecimento, um momento ou que definem um estado de espírito; existe apenas um instante único, cuja extensão ou duração de seu período prolongar-se-ia em maior ou menor grau, de acordo com os ditames da consciência, que capta um tal momento solto no caos fraseológico, rítmico e harmônico de uma peça. Dentro de sua estrutura melódico-sinfônica, a consciência então entra em reciprocidade e inter-relação com ela (a peça musical), abismando-se no seu fluir indefinido e permanecendo, assim, indefinidamente, até a cessação de seu isolamento face às formas de apercepção espaço-temporais próprias ao princípio de

razão suficiente. É justamente este questionamento do tipo ou forma de vivência temporal direcional, presente nas obras de Wagner, que institui e estabelece uma nova forma de relação entre obra/ouvinte e que, quando em interação com uma consciência sintonizada à seus fins conceituais e ideológicos (fortemente acéticos e niilistas), fazem com que o seu modo próprio de construção estrutural, bem como sua dinâmica interna, conduzam o ouvinte à uma vivência de experiências temporais muito próprias e que, numa consciência devidamente “doutrinada”, conduz ao Nirvana estético.

Ouvir, captar, perceber o fluxo do tempo, não mais de uma forma discursiva e direcional, mas sim de uma maneira “eterna” constitui-se numa das vias de acesso que o drama musical wagneriano oferece a Vontade resignada e apaixonada pelo belo ideal, pelo quietivo supremo, pelo estado de bem-aventurança e felicidade absoluta, que a imersão numa obra de arte oferece, por meio do Nirvana estético. Além deste abandono das formas de aprecepção de tempo ditadas pelo princípio de razão, o intelecto já devidamente doutrinado através de uma relação íntima com a Idéia, realiza então esta passagem do fenômeno ao noúmenon, do imanente ao transcendente e efetivando assim a passagem da contemplação estética ao ascetismo budista. Para que isso ocorra, existe a necessidade do indivíduo ser portador de uma faculdade de concentração altamente desenvolvida, já que além da necessidade do intelecto persistir (não obstante os constantes protestos da Vontade) na fruição desta beleza e desta serenidade que esta mesma contemplação desinteressada do belo proporciona, na arte de Wagner, um tal esforço prolongado deve ser fundamentado ou precedido de um alto poder de concentração, já que esta beleza e serenidade serão hauridas na própria estrutura interior presente no universo subjetivo da obra, através de uma série de “vivências internas” que são despertadas pela música em um “continuum” (já que a obra é apreendida de uma maneira “eterna”). Estas “vivências” fazem com que a consciência atinja uma não-fragmentação e uma não-periodicidade dos conteúdos emocionais e estéticos e que garantem a evolução e progressão desta abstinência voluntária, por parte da Vontade que contempla e que desemboca num “prelúdio” de renúncia quietista, que é atingida, desta forma, por meio de uma obra que torna-se, em seus elementos constitutivos, bem como nas impressões e estados subjetivos que desperta, também contínua. Este é o caso da chamada “melodia contínua” (ou seja, a fluidez livre da palavra ou da declamação lírica em um trecho sinfônico, que

livra-se assim dos âmbitos rígidos estabelecidos pelo compasso, estando entregue ao tempo próprio que caracteriza a fluidez natural e espontânea de um trecho melódico), uma inovação da arte de Wagner e que relaciona-se à estes novos traços de sua arte que, para nós, constituem-se em elementos, instrumentos que conduziriam à esta via de acesso à anulação do querer-viver, sendo sua arte uma porta de entrada que leva à um tal estado ou universo, por meio destes recursos estético-musicais presentes em sua obra.

Pode-se dizer que a melodia contínua visa justamente o “esfacelamento” de uma superfície sinfônica ou melódica limitante e que, num drama, apresenta-se muitas vezes em confronto com a natureza subjetiva de um processo emocional que se concebe de uma forma ininterrupta e ilimitada, mostrando-se falsa e artificiosa enquanto acompanhamento de um tema emotivo. Os afetos, as emoções, nessa nova música de superfície rompida, não mais se apresentam de maneira periódica e circunscrita, eles sofrem elisões e se amalgamam num fluxo infinito, no qual parecem vagar, sem nunca se fixarem definitivamente (lembremo-nos da sensação de embriaguês, da emoção de indefinível precisão de sentimento, bem como de forte impacto alternante, da impressão que a audição do prelúdio de *Tristão e Isolda* nos faz sentir!). Esta supressão da periodicidade na música, é um dos recursos estéticos empregados por Wagner para que a sua arte se adapte a uma nova forma de apercepção temporal e estética de cunho “eterno” que a Vontade, redimida e resignada, precisa adotar para alcançar sua supressão no reino límpido do ideal, localizado na esfera do transcendente, já que no universo noumênico, a forma de apreensão do tempo como a conhecemos não mais existe. Para que o instante de contemplação de uma obra de arte se torne “eterno” estendendo, assim, o usufruto do prazer que a beleza, haurida em uma tal contemplação, proporciona ao intelecto, através da persistência do mesmo em permanecer absorto nesta contemplação (sentimento do sublime estético), há a necessidade da consciência sobrepor-se à divisibilidade infinita do tempo, adentrando numa dimensão própria da obra de arte, onde esta divisibilidade não mais existe, tornando um instante “eterno”, ou seja, alargando estes limites que constituem os instantes, fazendo com que o seu fluxo sucessivo se dê de uma forma mais lenta. Apreender uma obra de arte de uma forma “eterna” significa, assim, transformar o modo como a consciência capta a noção de fluxo de tempo. Negando tal divisibilidade presente em seu fluxo sucessivo, a consciência fixa o instante que

constitui um determinado momento, persistindo nesta extensão até que as relações com o querer-viver novamente se sobreponham. Não obstante, enquanto se der esta extensão, há a absorção da individualidade enquanto consciência que contempla, na existência ideal que caracteriza o próprio universo noumênico da Idéia artística e no qual a consciência busca insistentemente contemplar. É quase como o fenômeno da absorção do átman no Brahman, descrito pelo hinduísmo brahmânico, onde o eu individual é absorvido através de uma imersão absoluta na essência una e universal. Assim, o instante em que se dá o ato de contemplação e fruição estética por parte do intelecto, torna-se fixo e constante, adquirindo uma duração ou prolongamento maiores do que o normal.

Na arte de Wagner, ao se ouvir, por exemplo, um determinado trecho sinfônico de suas óperas (o prelúdio de *Lohengrin*, ou a abertura de *O ouro do Reno*), ocorre uma espécie de letargia dos estados de consciência, levando a uma modificação de seus mecanismos aperceptivos espaço-temporais, permitindo com que ela (a consciência) interrompa o fluxo do tempo e estenda este instante de evasão ou alheamento por um tempo maior do que o normal, já que o intelecto exige e quer o usufruto do prazer que a paz e a serenidade, bem como a beleza límpida e ideal haurida neste mesmo instante, permaneçam ou perdurem. Tomemos como exemplo o prelúdio do primeiro ato de *O ouro do Reno*, que se inicia com uma nota fundamental de um acorde único, que será ouvido durante aproximadamente quatro minutos (se levarmos em consideração o modo de apreensão do fluxo do tempo ditado pelo princípio de razão, mas que no modo de apercepção estético estabelecido pela consciência que busca uma imersão total no universo subjetivo da obra, parece muito mais longo). Durante estes quatro minutos, nos quais para a consciência nada parece ter acontecido, pois não ouvimos nenhuma melodia, em termos harmônicos e cognoscitivos, muito aconteceu: durante os 136 compassos, que partem de uma situação de repouso sobre o acorde permanente da tônica, a sensação inicial de tranqüilidade vai sendo transformada numa tensão máxima. Enquanto a consciência ouve esse mesmo acorde inicial desdobrar-se em arpejos, notas de passagem, do ponto de vista harmônico, os valores de duração diminuiram, houve um direcionamento ascendente tanto dos timbres instrumentais, quanto da linha melódica; houve, enfim, uma razoável movimentação musical. Já do ponto de vista cognoscitivo, os mecanismos de apercepção espaço-temporais são paralisados, como que embotados, neste mergulho no fluxo caótico, incessante e

vertiginoso de sons, que dão a sensação de uma “onda” que arrasta a consciência embotada e a mantém completamente à deriva, incapaz de se situar dentro deste suceder contínuo de notas, timbres e acordes. Harmonicamente falando, estamos na verdade o tempo todo no “mesmo lugar”, pois não saímos do acorde da tônica inicial; já do ponto de vista cognoscitivo, o tempo que a consciência capta neste instante de imersão parece, à ela, excessivamente longo e arrastado, alternando gradativamente a impressão de calma, com uma angústia sempre crescente; angústia esta que se deve graças à sensação de se sentir imersa num fluxo temporal cujas características principais são a não-previsibilidade, que suspende os desejos de resolução e o revezamento acelerado dos pontos de referência, cuja transitoriedade reforça, ainda mais, esta sensação de “flutuação temporal”. Tal sensação de “flutuação” se daria por meio da ação do ritmo harmônico, responsável pelo dinamismo das sensações de aceleração e desaceleração do discurso musical que, neste caso, não existiria concretamente, pois não teríamos outros acordes soando, fazendo com que o efeito de ausência seja ainda mais contundente, quando os modos de apreensão da consciência se dão conta de que caminham, ao longo da apreensão do trecho sinfônico, sem ele.

É por isso que muitos críticos e estudiosos da obra de Wagner são unânimes em afirmar que, a partir do advento dos dramas musicais wagnerianos, instituiu-se um novo tipo ou forma de concentração musical, não mais periférica e intermitente - como a que imperou no repertório clássico dos séculos XVII e XVIII -, mas sim a da “imersão total”, como condição essencial do relacionamento obra/ouvinte. Como consequência, ou se entre por inteiro ou se abandona a obra de uma vez.

Mesmo na execução de arranjos unicamente orquestrais, a música wagneriana exige exclusividade de atenção. A sensação de “cansaço auditivo” ao se ouvir uma peça sinfônica ou um drama wagneriano não estaria relacionado ao número de horas gasto na apreciação do mesmo, mas sim na maneira como se experiencia esta duração total, ou seja, relacionar-se-ia aos modos que são exigidos no preenchimento deste tempo subjetivo, ora através de atitudes auditivas, ora por meio de conteúdos emocionais distintos.

Considerações finais

Assim sendo, enquanto imersa na audição de um trecho sinfônico wagneriano, a consciência desliga-se da sucessão contínua que caracteriza o fluxo dos instantes, presente na forma de apercepção espaço-temporal determinada pelo princípio de razão suficiente, transcendendo para uma nova dimensão, localizada no âmago da sinfonia, onde os limites de duração como os conhecemos não mais existem. Dentro deste universo, a consciência permanecerá até que ocorra a supressão de sua individualidade, embriagada de tal modo pela sensação de serenidade e pela fruição da beleza que uma tal contemplação lhe proporciona. Este seria o momento em que o intelecto, não mais atormentado por suas relações com o querer-viver, ascenderia muito além das dores e dos sofrimentos. Assim, através da arte, o indivíduo encontra ainda que de uma forma temporária, bem mais do que um simples lenitivo, mas sim uma libertação de todo o *Upādhi* (ou princípio de individuação): esta seria a renúncia alcançada por meio da contemplação estética do belo, o aniquilamento, ainda que temporário, de toda a *Abhinivesa* (ou desejo de querer-viver), onde o mundo e a vida, com todo o seu sofrimento, dor, desilusão e atribulações, nada mais importam ou significam.

Bibliografia fundamental

Obras de Schopenhauer:

SCHOPENHAUER, A. - **O mundo como vontade e representação**, trad. de M. F. Sá Correia, Porto, Rés, s. d.

_____. **Sobre o fundamento da moral**, trad. de Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, São Paulo, Martins Fontes, 1995;

_____. **Metafísica do Amor, Metafísica da Morte**, trad. de Jair Barboza, São Paulo, Martins Fontes, 2000;

_____. **A vontade de amar**, trad. de Aurélio de Oliveira, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.;

_____. **O livre-arbítrio**, trad. de Lohengrin de Oliveira, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.;

_____. **O mundo como vontade e representação** (III parte); Crítica da filosofia kantiana, Parerga e Paralipomena (capítulos V, VIII, XII, XIV), In: Coleção Os pensadores, trad. de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, São Paulo, Nova Cultural, 1997;

_____. **Sobre a filosofia universitária**, trad. de Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola e Márcio Suzuki, São Paulo, Pólis, 1991;

_____. **Aphorismen Zur Lebensweisheit**, Stuttgart, Kröner, 1956;

_____. **A necessidade metafísica**, trad. de Arthur Versiani Velloso, Belo Horizonte, Itatiaia, 1960;

_____. **Dores do mundo**, trad. de José Souza de Oliveira, São Paulo, Brasil Editora S. A., 1960, 4. Ed.

_____. **Ainda alguns esclarecimentos sobre a filosofia kantiana**, trad. de Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, In: Cadernos de filosofia alemã, n. 5, 1998, págs. 89-106;

_____. **Sobre a essência íntima da arte**, trad. de Jair Lopes Barboza, In: Trans/ form/ ação, v. 23, 2000;

_____. **Fragmentos para a história da Filosofia**, trad. de Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, São Paulo, Iluminuras, 2002;

_____. **Parerga und Paralipomena: kleine philosophie schriften** (erster und zweiter band), Zürich, Haffmans Verlag, 1988.

Outras obras

BAUDELAIRE, Charles - ***Richard Wagner e Tannhäuser em Paris***. Tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1990;

BRÉHIER, E. - ***História da Filosofia***, trad. de Eduardo Sucupira, São Paulo, Mestre Jou, 1977;

BRUM, José Thomaz - ***O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche***. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998;

CACCIOLA, M. L - ***O conceito de interesse***, In: Cadernos de filosofia alemã, n. 5, 1999, págs. 5-15;

_____. ***Schopenhauer e a crítica da razão: a razão e as representações abstratas***, In: Discurso (revista do Departamento de Filosofia da USP), n. 15, 1983, págs. 91- 106;

_____. ***Schopenhauer e a questão do dogmatismo***, São Paulo, Edusp-Fapesp, 1994;

CAZNOK, Yara Borges e Alfredo Naffah Neto - ***Ouvir Wagner: ecos nietzschianos***, São Paulo, Musa Editorial, 2000;

CHATTERJI, Jagadish Chandra - ***A sabedoria dos Vedas***. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca, São Paulo, Editora Pensamento, 1973;

CHATELET, F. - ***A Filosofia e a História***, trad. de Guido de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974;

COOMARASWAMY, Ananda K. - ***O pensamento vivo de Buda***. Tradução de Ary Vasconcelos, São Paulo, Martins Fontes Editora, s. d.;

DUMESNIL, René - ***Vida de Wagner***. Tradução de Maria Ricardina Mendes de Almeida, São Paulo, Editora Cultura Brasileira, s. d.;

GATHIER, Émile - ***O pensamento hindu***. Tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Editora Agir, 1996;

GONÇALVES, R. G. C. - ***Schopenhauer e a crítica de Walter Benjamin à noção romântica de alegoria***, In: Cadernos de filosofia alemã, n. 5, 1999, págs. 17-26;

GUINSBURG, J. - ***O Romantismo***, São Paulo, Perspectiva, 1978;

HAUSER, A. - ***História social da literatura e da arte***, trad. de Walter H. Greenen, São Paulo, Editora Mestre Jou, s. d.;

HEINE, H. - **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1991;

HÉROLD, Ferdinand A. - **A vida de Buda**. Tradução de João Távora, Rio de Janeiro, Editora Ocidente, s. d.;

HOLLINRAKE, R. - **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994;

KANT, I.- **Crítica da razão pura**, In: Coleção Os pensadores, trad. de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, São Paulo, Nova Cultural, 1996;

_____. **Prolegômenos a toda metafísica futura que possa apresentar-se como ciência**, trad. de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1959;

_____. **Dois introduções à crítica do juízo**, introd. de Ricardo Terra, trad. de Márcio Suzuki, R. R. Torres Filho e outros, São Paulo, Iluminuras, 1995;

LANGENBUCHER, W.- **Antologia humanística alemã**, trad. de Ari Lazarini e outros, Porto Alegre, Editora Globo, 1972;

LOMBARDIA, F. - **Schopenhauer: Alrededor de La Filosofia**, Buenos Aires, Editorial Tor, s. d.;

MAHABHÁRATA - **Bhagavad Gita**. Tradução de Rogério Duarte, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1998;

MILLINGTON, Barry - **Wagner: um compêndio**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1995;

NEWMAN, Ernest - **História das grandes óperas**. Tradução de Antônio Ruas, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Editora Globo, s. d.;

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem - **O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1999;

_____. **A Gaia Ciência**. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Guimarães, 2000;

_____. **Ecce Homo - Como Alguém se Torna o que é**. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1995;

_____. **Além do Bem e do Mal - Prelúdio a uma Filosofia do Futuro**. Tradução de Paulo Cesar de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1992;

PERNIN, M. - **Schopenhauer, decifrando o enigma do mundo**, trad. de Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995;

PLATÃO - **Diálogos: Eutífron ou Da religiosidade, Apologia de Sócrates, Críton ou Do dever, Fédon ou Da alma**, In: Coleção Os pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1997;

_____. **Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político**, In: **Coleção Os pensadores**, trad. de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo, Nova Cultural, 1997;

_____. **A república**. Trad. de Érico Corvisieri, São Paulo, nova Cultural, 1997;

QUEIRÓZ, Eça - **Acidade e as Serras**, Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Ltda, 1960

REDYSON, Deyve - **Dossiê Schopenhauer**. São Paulo, Universo dos Livros, 2009;

SCHLEGEL, F. - **O dialeto dos fragmentos**, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997;

_____. **Conversa sobre poesia**, trad. de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1997;

SCHNEIDER, R. - **Schopenhauer- Auswahl und Einleitung**, Frankfurt, M. Hamburg, Ficher Bücherei, 1956;

SCHILLER, F. - **Poesia ingênua e sentimental**, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1991;

_____. **A educação estética do homem**, trad. de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1995;

SHAKESPEARE, William - **Otelo**. Tradução de Beatriz Viéguas Faria, Porto Alegre, L&PM Pocket, 1999;

TALMON, J. L. - **Romantismo e Revolta** - Europa: 1815-1848. Lisboa, Editorial Verbo, 1967;

WAGNER, Richard - **A Arte e a Revolução**. Tradução de José M. Justo, Lisboa, Editorial Antígona, 1990;

WEISSMAN, Kar I- **Vida de Schopenhauer**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia limitada, 1980;

ZIMMER, Henrich - **Filosofias da Índia**. Tradução de Nilton Almeida Silva, Cláudia Giovani Bozza e Adriana Facchini de Cesare, São Paulo Editora Palas Athena, 2003.