

# ARTHUR SCHOPENHAUER E LUDWIG VAN BEETHOVEN: DO POTENCIAL EXPRESSIVO-DESCRITIVO DA LINGUAGEM MUSICAL

## ARTHUR SCHOPENHAUER AND LUDWIG VAN BEETHOVEN: ABOUT THE DESCRIPTIVE AND EXPRESSIVE POTENTIAL IN MUSICAL LANGUAGE

**Raimundo José Barros Cruz**

Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Mestre em Educação pela Universidade de Passo Fundo (UPF)

Graduado em Filosofia, Música pela Universidade de Passo Fundo (UPF)

Graduado em Teologia pelo Instituto de Teologia e Pastoral (ITEPA)

Graduado em Filosofia pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI).

rajobac@hotmail.com

### RESUMO

No decorrer deste trabalho, procuraremos evidenciar a posição de Schopenhauer sobre os conceitos de *representação* e *vontade*; analisaremos sua estética observando a relação hierárquica existente entre as belas artes, a capacidade residente em cada arte de expressão da essência íntima do mundo, e chegaremos à música, como arte que nos transmite o *em-si* do mundo. Partindo daí, tomaremos como referência o compositor clássico/romântico Beethoven e a *6ª Sinfonia em Fá Maior, Op. 68-Pastoral*, mais especificamente o IV movimento - *Tempestade (Gewitter Sturm)*. Apontaremos, portanto, a ideia de que a obra de arte beethoveniana conduz-nos ao que é nomeado por Schopenhauer como sentimento estético, e que nos vem sempre através de uma intuição pura, devendo ser interpretado como um sentimento metafísico, uma vez que nele o intelecto atinge o nível de contemplação estética; que implica no mergulho do sujeito cognoscente dentro do objeto conhecido, ao qual se funde.

**Palavras-chave:** Música. Filosofia. Linguagem. Schopenhauer. Beethoven.

### ABSTRACT

During this work, it will try to show the position of Schopenhauer on the concepts about representation and will; analyze his aesthetics, observing the hierarchical relationship between the fine arts, the capability resident in each art of expressing the inner essence of the world,

and music, as art that gives us the in-itself of world. Proceeding from this, with the classical/romantic composer Beethoven and 6th Symphony in F Major, Op 68 - Pastoral, more specifically the movement IV - Storm (Sturm Gewitter). It will consider therefore the idea that the artwork Beethoven leads us to what is named by Schopenhauer as aesthetic feeling, and always come through a pure intuition, and should be interpreted as a metaphysical sense, since in it the intellect reaches the level of aesthetic contemplation, which results in the dip of the knowing subject in the known object, which melts.

**Key-words:** Music. Philosophy. Language. Schopenhauer. Beethoven.

## **NOSSO PONTO DE PARTIDA**

O modo como Schopenhauer<sup>1</sup> procede ao elaborar seu projeto filosófico passa pela associação da visão platônica de mundo com os conceitos kantianos de *nômeno* ou *coisa-em-si* (ding-na-sch) e de *fenômeno* (o empírico, a aparência). Ao trabalhar o conceito de *representação*, que existe apenas para o sujeito, o autor chega ao conceito de *vontade* como essência movedora do mundo. Em acordo com Platão, Schopenhauer sustenta a proposição de que os objetos do mundo são apenas meras aparências. Contudo, se em Platão nada pode ser plenamente conhecido, para Schopenhauer existe algo absoluto que pode ser conhecido totalmente pelo homem, a saber, a *vontade*. Assim, nosso trabalho exige a associação da seguinte proposição: aquilo que é denominado *coisa-em-si* ou *nômeno* na filosofia kantiana, nada mais é do que a *vontade* para Schopenhauer, e *verdades eternas* ou formas imutáveis (*eidê*) para Platão.

Ao aproximar de Platão e Kant<sup>2</sup>, Schopenhauer pretende alcançar o objetivo fundante de sua metafísica do belo, que se constitui em tornar cognoscível a *coisa-em-si* de Kant. Quer tornar claro que se faz possível via modo de conhecimento estético, o conhecimento transcendental da *coisa-em-si*, que se dá como ideia platônica.<sup>3</sup> Schopenhauer procura mostrar que a *vontade* é a *coisa-em-si* (Kant), sendo que por ideia (Platão) devemos conceber a objetividade imediata da *vontade*. Nesse contexto, o estado da arte apresenta-se como condição para o conhecimento da ideia. Tal estado consiste, portanto, na contemplação pura, no êxtase da intuição na confusão do sujeito e do objeto, no esquecimento de toda a individualidade, é a supressão do conhecimento que obedece ao princípio da razão e que concebe apenas relações, é o momento em que uma só e idêntica transformação faz da coisa particular contemplada a ideia da espécie (SCHOPENHAUER, 2001, p. 206).

A tese de que “o mundo é minha *representação*” (SCHOPENHAEUR, 2001, p. 9) é tomada como núcleo central do primeiro livro que compõe a obra *O mundo como vontade e representação*. O momento seguinte, que compõe o segundo livro da obra, apresenta-se como uma “austera verdade, bem própria para fazer o homem refletir, se não, mesmo para fazê-lo tremer [...]: ‘O mundo é minha *vontade*’” (SCHOPENHAUER, 2001, p.10). Para o filósofo, o corpo surge como um ato da *vontade*, objetivado, encontrado e visto na *representação*. Assim, por trás de todo *fenômeno* encontra-se a *vontade*, responsável pela essência íntima de tudo o que é representado. A *vontade* é, portanto, o conhecimento *a priori* de tudo que existe no mundo fenomenal.

Ao se objetivar, a *vontade* - una, cega e indivisível - o faz tornando-se ideia que, de acordo com o grau de objetivação, propõe uma hierarquia. O estado da arte apresenta-se como condição para o conhecimento da ideia que, para Schopenhauer, corresponde à contemplação pura, o êxtase da intuição, a fusão entre sujeito e objeto, o esquecimento de toda a individualidade e supressão do conhecimento, que obedece ao princípio da razão. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 206). Nessa perspectiva, o autor apresenta uma série das belas artes (arquitetura, escultura, pintura, poesia, música), que reproduzem uma hierarquia no que diz respeito ao modo de conhecer e comunicar a ideia como *vontade* objetivada e não mais como um simples objeto (*fenômeno/representação*) que se situa no tempo e espaço. Esse agora se trata do modelo ideal no qual se encontram representadas as individualidades fenomênicas: “O sentimento do belo, a contemplação estética, e a produção da obra de arte (tarefa do gênio)” (SALVIANO, 2001, p. 39). Com este propósito, o autor buscará conferir à música condições suficientes de reprodução da realidade íntima do mundo: realidade puramente verdadeira e correta, possuidora de certa infalibilidade, “por permitir remeter sua forma a regras bem determinadas, de expressão numérica, de que não se pode desviar sem deixar de ser música” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 79).

“A metafísica do belo de Schopenhauer será justamente a que se aterá à abertura estética para o íntimo das coisas” (BARBOZA, 2001, p. 9). Trata-se de uma investigação a respeito da essência íntima da beleza, na qual tanto é investigado o sujeito que experiencia e tem como sensação o belo, como o objeto ocasionador dessa experiência. Nesse processo, o sujeito deixa de ser simplesmente individual e torna-se puramente um sujeito que conhece e, isento de *vontade*, já não está obrigado a procurar as relações em conformidade com o princípio da razão; absorvido daqui em diante na contemplação profunda do objeto que se lhe oferece, livre de qualquer outra dependência (SCHOPENHAUER, 2001, p. 186-187).

Nosso objetivo com esse trabalho consiste em investigar a posição ocupada pela música no interior da estética schopenhaueriana. *Metaphysik des Schönen* (Metafísica do Belo) é a expressão usada por Schopenhauer para denominar seu projeto delimitado de busca da compreensão daquilo que possui sua realidade para além do mundo fenomênico e que só aparece aos olhos do sujeito como beleza artística ou natural. Trata-se de uma mediação que se apoia, antes de tudo, na experiência estética, que recorre a conteúdos intelectuais e, por intermédio do gênio, nos faz entrar em contato com o que se esconde por trás do mundo dos fenômenos. No decorrer do trabalho, procuraremos evidenciar a posição de Schopenhauer sobre os conceitos de *representação* e *vontade*; analisaremos sua estética, observando a relação hierárquica existente entre as belas artes, a capacidade residente em cada arte de expressão da essência íntima do mundo, e chegaremos à música, como arte que nos transmite o *em-si* do mundo. Partindo daí, tomaremos como referência o compositor clássico/romântico Beethoven e a *6ª Sinfonia em Fá Maior, Op. 68-Pastoral*, mais especificamente o *IV movimento - Tempestade (Gewitter Sturm)*. Apontaremos, portanto, a ideia de que a obra de arte beethoveniana conduz-nos ao que é nomeado por Schopenhauer como *sentimento estético*, e que nos vem sempre através de uma intuição pura, devendo ser interpretado como sentimento metafísico, no qual o intelecto atinge o nível de *contemplação estética*, que implica no mergulho do sujeito cognoscente dentro do objeto conhecido ao qual se funde. Nesse sentido, acontece a suspensão de todas as relações normais fenomênicas entre entendimento e sensibilidade que, segundo Schopenhauer, leva à contemplação estética: o *sentimento da beleza* e o *sentimento do sublime*.

## **HIERARQUIA DAS BELAS ARTES NA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA**

### **ARQUITETURA**

A arquitetura é tomada por Schopenhauer, em seu sentido artístico, fugindo, portanto, ao seu sentido utilitário. Do ponto de vista utilitário, a arquitetura se encontraria a serviço da verdade, enquanto, como arte, pode contribuir para o alcance do conhecimento puro. Para o autor, a missão atribuída à arquitetura não pode ser outra senão a de facilitar a intuição clara de algumas das ideias que constituem os graus inferiores da objetividade da *vontade*: a gravidade, a coesão, a resistência, a dureza, as propriedades gerais da pedra, as representações mais rudimentares e mais simples da *vontade* dos baixos profundos da natureza (SCHOPENHAUER, 2001, p. 225).

Temos nestas condições, a arquitetura representada como o mais baixo grau de objetivação à *vontade* (ideia). Objetivações dizem respeito a “qualidades ocultas” da física, próprias da natureza (gravidade, coesão, rigidez, dureza). As quais em relação contrastante com a luz revelam o conflito perene entre gravidade e resistência, reconhece a matemática, a dinâmica, a simetria, as formas primitivas da natureza. Um conjunto relacionado entre partes que cooperam entre si e contribuem para a beleza.

Em relação à luz e suas infinitas possibilidades, as estruturas arquitetônicas podem tornar-se belas em contato com o sol, com o azul do céu, com o luar. A luz por sua natureza manifesta na bela arquitetura o que ela mesma não poderia demonstrar. “Presas, suspensas, refletidas por estas massas poderosas e opacas, com arestas vivas e formas complexas, a luz manifesta da maneira mais nítida e mais clara sua natureza e as suas propriedades” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 227).

Schopenhauer acredita que a significação objetiva daquilo que a arquitetura nos revela é relativamente fraca; daí resulta que, à vista de um belo edifício, habilmente iluminado, a fruição estética provém menos da concepção da ideia do que da consciência do correlativo subjetivo que essa concepção arrasta consigo; ela consiste, sobretudo, no fator de que, perante o aspecto do edifício, o espectador liberta-se do conhecimento individual, submetido à *vontade* e ao princípio da razão, e eleva-se até o conhecimento do próprio sujeito que conhece, isento da *vontade*. Nesse caso o prazer consiste na própria contemplação, liberta de todas as misérias do querer e da individualidade (SCHOPENHAUER, 2001, p. 229).

Ao lado da Arquitetura, o autor põe ainda a *arte hidráulica*, as duas representando a ideia de gravidade, encontrada na arquitetura com a ideia de resistência, e na arte hidráulica, associada à ideia de fluidez, nas quais as características predominantes passam a ser a ausência de formas, a mobilidade perfeita, a transparência. Tudo isso apresentando “as ideias de matéria fluida e pesada, do mesmo modo que as obras da arquitetura representam as da matéria resistente” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 229).

Os limites de capacidade de reprodução da arquitetura encontram-se no fato de que a mesma não reproduz, como as outras artes, a ideia a partir da visão do artista, do gênio. Na arquitetura, o que procede é uma apresentação do próprio objeto ao espectador, embora cause espanto e exija contemplação, ele é apenas posto à frente do mesmo. Estas duas artes, “raramente têm um destino puramente estético: “estão submetidas a outras condições completamente estranhas à arte, completamente utilitárias” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 228).

Correlato ao papel exercido pela arquitetura e a arte hidráulica, encontra-se a *arte dos jardins*. As paisagens naturais podem também tornar-se belas. Para tanto, a riqueza em produções naturais distintas entre si, devem ser apresentadas com clareza, a ponto de expressar sua unidade e variedade. Estas condições são determinantes para que as paisagens possam justificar a arte dos jardins. Por este caminho, o mundo das plantas pode sempre provocar uma contemplação estética sem o intermediário da arte. “Contudo, enquanto objeto da arte, ela pertence principalmente à pintura da paisagem” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 229). A arte da jardinagem, associada ao domínio da pintura de paisagens, comporia o segundo degrau ao visualizarmos a hierarquia das artes. É possível, por esta instância, já apresentar um notável equilíbrio entre o sujeito e o objeto. Em outras palavras, a alegria que experimentamos com este espetáculo não provém direta e principalmente da concepção da ideia representada, ela reside antes no correlativo subjetivo desta concepção, isto é, o estado de conhecimento puro e independente da *vontade*, visto que, desde o momento em que pedimos emprestados os olhos do pintor, fruímos ao mesmo tempo por simpatia, por via indireta, a serenidade profunda e o completo aniquilamento da *vontade* (SCHOPENHAUER, 2001, p. 203).

## ESCULTURA E PINTURA

“O que situa uma arte em oposição superior à outra é antes a ideia que expõe, e não o material que emprega” (BARBOZA, 2001, p. 101). A escultura e a pintura, por sua vez, correspondem a graus mais elevados da objetivação da *vontade*. Constituem o mundo de representações dotadas de inteligências. A contemplação do belo neste contexto supera-se, dando condições para que mais um degrau possa ser identificado na hierarquia das artes, sendo que o principal motivo encontra-se no fato das duas objetivarem adequadamente a *vontade* e a ideia de humanidade. “Representar de uma maneira imediata e intuitiva as ideias em que a *vontade* atinge o mais alto grau da sua objetivação, tal é, enfim, a grande missão da pintura histórica e da escultura” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 231).

Destacam-se dois níveis. O nível inferior encontra-se na pintura de animais, notado principalmente numa beleza confundida, traduzida na expressividade de caracteres específicos que dispensam caracteres individuais. A caracterização individual só é exercida quando se pretende expor a ideia de humanidade: este é o segundo nível. Quando se trata de representar artisticamente o homem, nunca se faz no geral, além de se destacar o que é específico, é

preciso que entre em destaque o que é individual. A individualidade é o que lhe confere originalidade no interior de uma particularidade infinita, submersa por uma generalidade, multiparticularizada. O ápice da escultura e da pintura encontra-se em poder tornar belo o homem: “a beleza humana é [...] expressão objetiva que figura a objetivação mais perfeita da *vontade* no mais alto grau em que ela é conhecível” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232).

Trata-se da ideia de homem, apresentada sob uma forma puramente intuitiva, na qual, à medida que o elemento objetivo da beleza se manifesta, o elemento subjetivo fica mais unido a ele: há, entre os dois, perfeita concomitância, uma vez que não há nenhum objeto que nos eleve mais depressa à contemplação puramente estética do que a beleza do rosto e da forma humana (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232).

Essa experiência carrega consigo a possibilidade extrema de nos aproximar do inefável. Somos, em um só instante, postos para além de nós mesmos, na condição de superação principalmente do que nos aflige. Encontramo-nos neste ponto, “desobrigados da nossa personalidade, do nosso querer e de todas as misérias que eles arrastam consigo” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232).

A experiência possível com a escultura e com a pintura constitui o ideal, ainda que não em sua plenitude, ou de forma incompleta. Sua manifestação se dá *a priori* completando os dados *a posteriori* da natureza e, ao representarem a beleza humana, constituem-se na mais perfeita objetivação da *vontade*, na qual a graça e a beleza constituem-se como objeto principal.

## A POESIA

A poesia constitui mais um passo no degrau hierárquico estabelecido entre as belas artes quando a finalidade maior é estabelecer o grau de objetividade da *vontade*. Neste sentido, a poesia surge como “dotada da intenção de revelar as ideias, os graus da objetivação da *vontade*, comunicando-as aos ouvintes com clareza e vivacidade com que são apreendidas pela sensibilidade poética” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 68).

Na poesia, as ideias, essencialmente intuitivas, exprimem-se ao que as contempla (ouvinte/leitor) através de palavras (sinais) que, como conceitos abstratos, transmitem as ideias da vida, do cotidiano, da fantasia, do universo; o que se faz possível quando o “ouvinte emprestar ao poeta a participação da sua própria imaginação” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 255).

Schopenhauer acredita que o processo artístico se dá pela capacidade própria do poeta de tirar da universalidade abstrata e transparente dos conceitos, pela maneira como une o concreto e o individual: a *representação* intuitiva, visto que a ideia só pode ser conhecida por intuição e o conhecimento da ideia é a finalidade de toda forma de arte. A maestria em poesia consiste em obter todas às vezes precisamente o precipitado que se tem em vista. É para isso que servem em poesia os numerosos epítetos que a estreitam e a restringem cada vez mais, até torná-la intuitiva (SCHOPENHAUER, 2001, p. 256).

Tendo em vista o caminho hierárquico percorrido até aqui, nenhuma arte pode ser igualada à poesia. Ao ter o homem como objeto principal, a poesia supera todas as outras artes citadas anteriormente pelo seu potencial de desenvolvimento progressivo: “a expressão da ideia, que é o grau mais alto da objetividade da *vontade*, isto é, a pintura do homem na série contínua das suas aspirações e das suas ações, tal é, portanto, a finalidade da poesia” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 257).

A matéria usada pela poesia para transmitir a ideia encontra-se num domínio infinito. A experiência pessoal torna-se a condição necessária para a contemplação, ou mesmo para o entendimento do que propõe a poesia. Tudo isso se dá pelo fato de o poeta abarcar a ideia ou essência da humanidade, transpondo-a para fora do tempo, favorecendo uma apreensão adequada da *coisa-em-si*.

A *representação* da ideia que, para o autor, constitui a finalidade do poeta, faz-se possível quando o poeta, na condição de objeto próprio, prima por uma descrição subjetiva, por meio de uma intuição viva, na qual entram em destaque os próprios sentimentos. Evidencia-se, portanto, uma estranheza por parte do poeta em relação aos assuntos de seus escritos: acontece um velamento do escritor por trás do assunto tratado. São considerados típicos destes casos a romança, o gênero lírico. Neste caso, o poeta, é “o espelho da humanidade, e coloca-lhe na frente dos olhos todos os sentimentos que ela está cheia e animada” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 262).

No âmbito da poesia, a *tragédia* (forma superior de gênio poético) surge como o gênero poético mais elevado, tanto pela dificuldade na sua execução, quanto na tremenda impressão que pode produzir no espectador. Por meio da tragédia, a poesia encontra as possibilidades de tornar “objetiva a ideia da humanidade, que se expressa mais nitidamente nos caracteres mais individuais” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 266).

A poesia é, portanto, o âmbito artístico de grande capacidade de *representação* do mundo que nos rodeia, pela ideia essencial que se faz presente no gênio e que se torna, para o espectador, o caminho adequado para que chegue à *coisa-em-si*, à *vontade*.

## A SINFONIA “PASTORAL”

Ao iniciar este tópico, é importante que saibamos que para Schopenhauer:

a música [...] se diferencia de todas as outras artes, por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente da objetividade adequada da *vontade*, mas cópia imediata da *vontade* ela própria, apresentando, portanto, para tudo que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a *coisa-em-si*. [Sendo que] dessa forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada, quanto *vontade* corporificada (SCHOPENHAUER, 1974, p. 84).

Deter-nos-emos, por um instante, para observar de que forma essa capacidade de expressão do mundo se faz possível no âmbito artístico-musical. Temos de considerar que os exemplos com estes fins poderiam ser os mais diversos possíveis, encontrados nos mais diversos períodos da história da música. Contudo, delimitaremos para exemplificar a capacidade de expressividade da linguagem musical, o quarto movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven.

Beethoven intitula de *Pastoral* sua sexta sinfonia em Fá maior; a que em seu programa de estreia foi anunciada pelo autor nos seguintes termos: *Pastoral Synphonie: mehr ausdruck der empfindung als malerei* (Sinfonia Pastora: mais expressão do sentimento que pintura). A maneira como a sinfonia foi anunciada pelo compositor, permite notar a clara consciência do potencial descritivo desta sinfonia em relação às anteriores.<sup>4</sup>

Beethoven nos colocou em contato com dimensões significativas para o fazer musical, nas quais se encontram imbricados o caráter puramente musical e seu potencial descritivo. Com a *Pastoral* abrem-se os caminhos para um gênero importante para a história da música, a *música programática*. A sinfonia encontra-se dividida em cinco movimentos e tem como principal objetivo descrever as sensações experimentadas na vida campestre da Europa do século XIX.<sup>5</sup>

Deter-nos-emos em observar alguns aspectos importantes do quarto movimento, principalmente no que diz respeito a seu potencial descritivo. Trata-se da seção da *Tempestade* (*Gewitter Sturm*).

A *Tempestade* apresenta, de forma significativa, a capacidade representativa e descritiva da obra. Justifica, entre outras questões, seu caráter puramente programático, ao por à vista e aos ouvidos esta tormenta assustadora, na qual a chuva, os relâmpagos e os trovões são representados magistralmente (artisticamente). Tudo isso associado a uma tensão subjacente, provocadora de todo um estado de espírito e clima criados no espectador.

## OBRA DE ARTE, REPRESENTATIVIDADE, COMUNICAÇÃO

Já o final do Scherzo, nos compassos 261 a 264, é anunciado o início da *Tempestade*, movimento tomado como objeto de nossa análise. O Quarto movimento inicia ininterruptamente em Fá menor. Os recursos explorados ritmicamente, melodicamente e harmonicamente concentram-se no esforço de representar diretamente a chuva, os trovões, os relâmpagos, a aflição causada pela tormenta. Não se restringindo apenas à relação som e representatividade, a obra desperta para o sentimento relacionado diretamente com o clima que pode ser gerado quando se experimenta a insegurança e a fragilidade do homem frente à fúria da natureza.

Os compassos iniciais da obra apresentam um *trêmulo* nas cordas graves anunciando a chegada das nuvens carregadas apontando o mal tempo. Do compasso 4 em diante, os segundos violinos surgem e tecem uma linha melódica em *staccato*, que representa o começo da chuva. Nos compassos seguintes ainda as cordas permanecem em destaque, os *trêmulos* mantêm a base nas cordas grave, e pequenos trechos melódicos surgem nos primeiros violinos.

A estrutura orquestral aumenta progressivamente sua intensidade caracterizando o início da tempestade estrondosa. Nos compassos 13 a 16, pontua-se esse clima progressivo. Nos compassos 17 a 20, um *crescendo* gradual do *piano* ao *fortíssimo* representa a intensidade da tempestade que culmina no compasso 21, com um acorde *fortíssimo*; um *tuti* no primeiro tempo do compasso.

Neste momento, dando consistência à densidade orquestral, entram os tímpanos, trompetes e trombones não usados até então. Os *trêmulos* ganharam destaque nos compassos seguintes (22-32), e as cordas graves com linhas melódicas contínuas ajudam a reforçar a ideia de um tempo tempestuoso. A tempestade agora se encontra formada e chegará a seu auge, que é identificado principalmente na dinâmica indicada, na exploração dos recursos referentes à densidade orquestral e nos baixos (cordas) que dão a ideia de um tempo furioso e escurecido.

Do compasso 33 ao 39, uma seção de raios e trovões se expressam magistralmente, com o uso expressivo do tímpano em tempos fortes, seguidos de acentuações marcantes pelo restante dos naipes da orquestra, também em tempo forte, sendo que, em alguns momentos, a acentuação se desloca para o terceiro tempo do compasso.

Do compasso 40 ao 51, os *trêmulos* nos segundos violinos, nas violas, e a base constante nas cordas graves dão a densidade e reforçam a ideia de tempestade estrondosa. Raios e trovões, chuva e vento são representados pela estrutura orquestral, que apresenta o modo informe de ser da natureza, através do modo preciso e expressivo da relação entre os naipes dos instrumentos e as dinâmicas possíveis de serem usadas.

Do compasso 52 ao 56 desdobra-se mais uma sequência de raios e trovões, com acentuações nas madeiras e metais, contrastando com a acentuação precisa dos tímpanos. Tudo isso sustentado por *trêmulos* que tornam densa toda a estrutura. São apresentados seguidamente sete raios que cessam a partir do compasso 59, quando, por um recurso de dinâmica, são enfatizados *trêmulos em piano*, em todas as cordas. Essa calmaria é acentuada quando as cordas chegam ao *trêmulo pianíssimo*, nos compassos 64 e 65.

Do compasso 66 ao 68, juntamente aos *trêmulos em pianíssimo*, surge uma tímida marcação rítmica nos oboés e fagotes, concomitante a uma melodia suave, que se destaca no clarinete. Este momento chega a soar como contradição: o que poderia representar a doçura e compaixão dessa melodia em meio à violenta tempestade? Propositalmente o músico procurou apontar para as realidades amedrontadas e indefesas em relação à tempestade impiedosa e incontrolável.

Do compasso 72 ao 89 destacam-se sequências melódicas de três notas, divididas em duas para cada três instrumentos, partindo do fagote, passando pelo clarinete até o oboé. Esse tema vai ser a característica central de todo esse trecho, marcado por um *crescendo* contínuo que culminará *fortíssimo* no compasso 78, com toda a orquestra (*tuti*) pontuando o ritmo. Nesse momento, entram em cena os piccolos e uma melodia irrequieta e rápida de violinos apresentando escalas descendentes: a densidade orquestral aponta aqui para o clímax da tempestade; este clima se estenderá até o compasso 94.

As grandes correntes de ventos incessantes encontram-se representadas do compasso 95 ao 102, coincidindo com uma longa escala descendente nos violinos, com significativas ligaduras de expressão. O ritmo sincopado é marcante e característico nos compassos seguintes, que seguem um *crescendo* gradual que culminará, no compasso 106, com um *tuti fortíssimo* no último tempo do compasso. Deste momento até o compasso 124, a densidade orquestral é tremenda. Mantém-se em destaque a melodia frenética e contundente dos baixos (cordas) e a marcação por momentos da trêmula melodia dos violinos.

Um *diminuendo* gradual é indicado a partir do compasso 119, apontando para um clima de calma que ainda não se completa. O *diminuendo* gradual se prolonga até o compasso 129, no qual os *trêmulos* ajudam a transmitir a sensação de que está se dissipando a tempestade. No compasso 132 é indicado um *piu diminuendo*, no qual ocorrem alguns raios e alguns trovões. Procede, então, uma alternância de pianos com intervenções marcantes dos tímpanos que, aos poucos, também fazem um *diminuendo*.

Tudo isso afirma a ideia clara de que a tempestade está chegando ao fim ou se distanciando. Sugere-se nuvens se dissipando do compasso 133 ao 145, os *trêmulos* nas cordas em *diminuendo* são a expressão máxima dessa intenção. Do compasso 146 ao 155, o sentimento de alívio por estar chegando o fim da tempestade é acentuado, estabelece-se na dinâmica e densidade orquestral a indicação do *dolce* que já apresenta fragmentos do tema que caracterizará o movimento seguinte.

Esse tema, que passa do Fá menor ao Fá maior, finaliza o 4º movimento frisando o sentimento de alívio diante da tempestade que enfim se dissipa. O quarto movimento da sinfonia *Pastoral* apresenta-se com estrondoso esplendor. Beethoven nos faz experimentar a força estrondosa da tempestade. Trata-se do que, na estética schopenhaueriana, entende-se como a ideia representada, ou seja, a condução pela música à essência das coisas.<sup>6</sup>

Acredita Rincón que o compositor alemão Justin Heinrich Knecht, hoje quase um desconhecido, escreveu, em 1784, uma sinfonia sobre a natureza que bem pode ter inspirado Beethoven (de maneira muito restrita, quase certamente apenas por seu tema) na composição de sua sexta sinfonia, que mais tarde seus editores chamariam de *Pastoral*.

A música programática começava a popularizar-se entre os compositores do século XVIII e início do século XIX, mas Beethoven não tomou a natureza diretamente como tema. Nesse aspecto, não segue o caminho de Vivaldi, de Kuhnau, do abade Vogler ou de Haydn, tampouco o caminho direto da imitação da natureza, embora fosse um ardente peripatético e tenha recorrido aos bosques dos arredores de Viena como fonte de inspiração (2006, p. 32).

Por outro lado, as marcações deixadas pelo compositor em suas partituras alertam para diversos motivos que se associam diretamente a cantos de pássaros, danças camponesas etc.<sup>7</sup> A estas questões ligam-se os propósitos beethovenianos que buscavam uma forma sistemática e coerente de interligar todos os movimentos da sinfonia, “que eram clássicos na época e que até hoje continuam se repetindo como forma de construção quase insuperável” (RINCÓN, 2006, p. 33).

Rincón nos ajuda no entendimento dessas questões ao afirmar que:

é verdade que ele [Beethoven] utiliza canções populares, e que podemos intuir uma intenção de refletir, sem citar literalmente, elementos da natureza – o canto de determinados pássaros, trovões relâmpagos, a alegria de cantar e dançar depois da tempestade e da chuva - [...] a serviço de uma evidente abstração, a construção de um monumento sinfônico coerente, capaz de expor uma ideia geral, como quer que a chamemos: natureza, sentimentos do home diante dela ou, melhor ainda, admiração do homem diante da criação (RINCÓN, 2006, p. 33-35).

O esforço beethoveniano em descrever o pitoresco, encontra-se carregado da artística intenção de, ao partir do particular, chegar a ideias gerais sobre o ser humano, sua existência, sua fragilidade<sup>8</sup>. Um homem que compõe o todo da natureza, que se vê em sua condição finita e percebe que:

o canto do rouxinol e da codorniz se converterão em mais um dos problemas que afligem o homem que vive. Virão tormentas que se dissolverão em um baile campesino cheio de alegria. As trombetas anunciarão – no início do *allegro* final – a alegria do homem que conseguiu superar todos os obstáculos, que triunfou [...] mas, no fundo, encontraremos sempre, escondido entre gritos exaltados das vitórias parciais, o destino fatídico do homem que se sabe mortal (RINCÓN, 2006, p. 37).

Beethoven nos proporciona experimentar a generalidade das coisas ao partir do particular. Faz isso magistralmente por meio da obra de arte musical; conduz-nos por suas ideias, ao que caracteriza o todo, o que, para Schopenhauer, apenas a música pode proporcionar: o conhecimento da ideia mesma.

## LINGUAGEM MUSICAL E O *EM-SI* DAS COISAS

A análise musical realizada ajuda-nos a perceber o porquê da posição da música na estética de Schopenhauer. Dentre todas as artes, a música surge com o potencial comunicativo do *em-si* das coisas. A arte mais próxima do mundo das ideias, diferente das outras artes, que apenas oferecem a reprodução da realidade. Schopenhauer esclarece esta questão, ao considerar:

percebemos que uma das belas artes permaneceu excluída de nossas considerações, e era necessário que assim fosse, pois, no encadeamento sistemático de nossa apresentação, não havia lugar apropriado para ela: a *música*. Esta se situa inteiramente isolada de todas as outras. Não reconhecemos nela qualquer cópia, reprodução de uma ideia 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 [...], portanto [...] devemos lhe atribuir um significado [...] sério e profundo relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos (SCHOPENHAUER, 1974, p. 79).

O filósofo pretende conferir - à música<sup>9</sup> - condições suficientes de reprodução da realidade íntima do mundo, a qual se apresenta puramente verdadeira e correta, possuidora de certa infalibilidade “por permitir remeter sua forma a regras bem determinadas, de expressão numérica<sup>10</sup>, de que não se pode desviar sem deixar de ser música” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 79). Todas as artes possuem como principal tarefa a estimulação do conhecimento da *vontade* objetivada, ou seja, das ideias (platônicas).

Contudo apenas a música nos permite conhecer para além do mundo fenomênico, o que não pode ser afirmado em relação às demais artes “porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda a *vontade*, como a constitui o próprio mundo, como o são as ideias” (SCHOPENHAUER 1974, p. 79). A música, não se reduz a reprodução de ideias sobre o mundo fenomênico, ela é a reprodução da própria *vontade*, ou seja, a essência íntima do mundo. Ao propor uma analogia entre a música e o mundo, o autor equipara diferentes graus de objetividade da *vontade* à estrutura harmônico-orquestral.

Para Schopenhauer, o baixo fundamental, no qual se encontram os tons mais graves da estrutura harmônica, representa os graus mais inferiores da objetivação da *vontade*: a natureza orgânica formadora da massa do planeta. Os sons mais agudos e com maior mobilidade, são considerados como originários das vibrações concomitantes do baixo fundamental, relação estabelecida naturalmente, que constitui a lei da harmonia: são os *harmoniques*.

Essa estruturação harmônica é apresentada de forma análoga ao conjunto de corpos e organizações da natureza, originados pelo desenvolvimento gradual a partir da massa do planeta. Ao limite para a gravidade dos sons, além do qual nada mais pode ser ouvido, encontra-se em correspondência a afirmação de que nenhuma matéria é perceptível sem forma e qualidade, ou seja, que matéria alguma pode ser desprovida da *vontade*.

Nesse sentido, assim como do tom é inseparável certo grau de altura, também na matéria torna-se inseparável certo grau de expressão da *vontade*. Justifica-se aqui, a ideia de que o baixo fundamental representa o que no mundo existe como matéria inorgânica formadora da massa bruta, na qual tudo o que existe repousa e de onde tudo se origina e desenvolve.

Entre os baixos e as vozes mais agudas que conduzem a melodia, o autor reconhece a totalidade gradual de uma série de ideias em que a *vontade* se objetiva. Nas mais próximas do baixo, encontram-se os graus mais inferiores: corpos ainda não orgânicos, mas que já se expressam de alguma maneira. Acima se encontram os graus mais elevados que, para o autor,

representam o mundo vegetal e animal. Nesse contexto, a medida exata dos intervalos determinados pela escala tonal é análoga aos graus de objetivação da *vontade*, que determinam as espécies da natureza. O desvio dessa correção aritmética, produzida tanto intencional como naturalmente, justifica a ideia de que o mundo pode ser entendido como divergência entre indivíduos que dão margem à formação das diversas espécies.

Acima das vozes intermediárias, encontra-se a voz mais alta que canta a melodia e se move com rapidez enquanto as demais executam um movimento lento. Por esta voz, é apresentada a direção a ser seguida por todas as outras vozes, do início ao fim. Trata-se de uma conexão contínua que caracteriza um só pensamento. Nessa voz Schopenhauer reconhece o grau mais elevado da objetivação da *vontade*: nela encontra-se a vida e as aspirações provindas da reflexão do homem dotado de razão.

Temos aqui um homem que, ao valer-se da razão, lança continuamente seu olhar para frente e para trás, tendo em vista sua existência e suas infinitas possibilidades. Analogamente, apenas a melodia principal possui esta conexão significativa e intencional do início ao fim. Ela apresenta um relato da história da *vontade* guiada pela reflexão racional, revelando toda a agitação e os segredos mais profundos, tudo o que a razão reúne sob o conceito de sentimento.

A invenção da melodia, ao desvelar os mais profundos segredos do querer e do sentir humano, é propriamente a “obra do gênio”. O compositor transforma a essência do mundo e a mais profunda sabedoria numa linguagem incompreensível à razão. No contexto da obra, as melodias ligeiras são alegres, as lentas e dissonantes ligam-nos ao triste e doloroso. Motivos curtos de dança referem-se à felicidade; o *allegro maestoso* em grandes motivos designa desejos mais nobres; o *adágio* pode representar o sofrimento de grandes ambições e o despertar de felicidades mesquinhas.

O efeito produzido pelo modo menor e maior é algo esplêndido, torna-se espantoso como a alteração de um semitom pode forçar, imediatamente no espectador, sentimentos contrários, nos quais a angústia produzida pelo modo menor pode ser superada surpreendentemente pela entrada do modo maior.

Para Schopenhauer, a análoga modulação repentina entre tons distintos assemelha à morte, o momento em que os homens chegam ao fim, embora a *vontade* continue a viver em outros indivíduos. Por este caminho, a música manifesta a essência interna e o *em-si* de todos os fenômenos, a *vontade* mesma. Nunca somente o fenômeno, embora tenha com este relação direta e mediata (SCHOPENHAUER, 1974).

Dessa forma:

a música, como expressão do mundo, é uma linguagem do mais alto grau de generalidade, que se refere à generalidade dos conceitos quase como estes às coisas individuais. Sua generalidade, porém, de modo algum é aquela generalidade vazia da abstração, mas dum tipo inteiramente distinto, e está combinada a uma precisão nítida e contínua. A música [...] fornece a semente interna anterior a todas as formações, ou o coração das coisas (SCHOPENHAUER, 1974, p. 84).

A música expressa, em sua linguagem, a essência interna do mundo, pensada por Schopenhauer como o conceito de *vontade*. É associada pelo autor à própria filosofia, tomada como perfeita e correta expressão da essência do mundo. Chegando a ser definida como *Musica est exercitium metaphysices occultum, nescientis se philosophari animi* (a música é um exercício oculto da metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando). Por este caminho, o autor apresenta a música como arte superior às demais no que diz respeito à capacidade de *representação* conceitual da *vontade* essencial de todo o mundo fenomênico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Artur Schopenhauer nasceu em Dantzig, na Prússia, em 22 de fevereiro de 1788, e faleceu em 11 de setembro de 1860.
- <sup>2</sup> O autor de *O mundo como vontade e representação* constrói a sua metafísica trilhando as sendas abertas por Kant na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, mormente por via das noções de gênio e sublime, de modo que sua filosofia do belo sai da terceira crítica como um galho do tronco (Cf. BARBOZA, 2001, p. 10).
- <sup>3</sup> Sobre a relação entre Kant e Schopenhauer tomada de um ponto de vista mais específico ver Barboza (2001).
- <sup>4</sup> Quando chegou à *Sexta Sinfonia*, o músico alemão já havia experimentado muitos caminhos em sua arte: havia rompido com o classicismo e tentava fazer aflorar o romantismo antes que este fosse batizado como tal. Se nas duas primeiras sinfonias ele estuda os mistérios da forma clássica e os julga estreitos para o amplo horizonte de seu pensamento, na terceira rompe definitivamente com eles e, em sua furiosa tendência revolucionária de então, exalta o herói (para ele, uma figura que, na época, estava personificada em Napoleão Bonaparte, mais tarde desprezado por ele, por ter-se proclamado imperador), e com essa exaltação manifesta sua franca rebeldia contra o poder. Só descansaria na quarta de suas obras sinfônicas, buscando paz, essa paz tão necessária ao atormentado ser que ele já era, uma vez que uma enfermidade se aproxima, inexorável: é a surdez que já mostra seus primeiros sintomas. Impregnada de uma indizível tristeza, a obra é um momento de repouso, de relativa clama, embora, por baixo dessa aparente tranqüilidade, a tragédia se revele. Quando concebe sua quinta obra sinfônica, Beethoven coloca no papel de herói toda a humanidade, o homem comum que luta contra o destino: uma luta titânica, na qual o tema quase único da coesão domina toda a enorme construção que é a *Quinta Sinfonia*. Ao chegar à *Sexta Sinfonia* Beethoven, amante da alegria, da liberdade, da natureza, mergulha nesta última, preparando-se para lutas futuras cada vez mais árduas (Cf. RINCÓN, 2006, p. 35).
- <sup>5</sup> Seus movimentos encontram-se divididos da seguinte maneira: (1) *allegro ma non troppo* (forma-sonata) - "Despertar de sentimentos alegres diante da chegada ao campo"; (2) *Andante molto mosso* - "Cena à beira de um regato"; (3) *Allegro* - "Dança campestre"; (4) *Allegro* - "A tempestade"; e (5) *Allegretto* - Hino de ação de graças dos pastores, após a tempestade.
- <sup>6</sup> Uma análise completa da obra numa perspectiva semiótica pode ser encontrada em Sales, F. *Imagens musicais ou música visual*: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - São Paulo, 2002.

- <sup>7</sup> Beethoven um homem bastante agnóstico, era na verdade um panteísta que no fundo via a natureza – e dentro dela o ser humano – como um ser nebuloso, capaz de adorar essa comunhão (Cf. RINCÓN, 2006, p. 35).
- <sup>8</sup> A luta contra o destino continuará sendo uma obsessão para Beethoven até sua última obra, a *Nona Sinfonia*, na qual se descobrirá que só se alcança a vitória com liberdade (Cf. RINCÓN, 2006, p. 37).
- <sup>9</sup> Para apreciar devidamente a apresentação a ser dada aqui sobre o significado da música, considera-se necessária a audição freqüente desta mesma música, com espírito unido de reflexão persistente, para o que por sua vez é indispensável uma familiaridade razoável com o conjunto do pensamento por mim apresentado (Cf. SCHOPENHAUER, 1974, p. 79).
- <sup>10</sup> Schopenhauer (1974, p. 78-79) retoma o conceito musical de Leibniz onde a música é apresentada como um *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (um exercício oculto de aritmética, sem que o espírito saiba que está lidando com números).

## REFERÊNCIAS

- FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999.
- GOBBI, V. *A educação estética através da apreciação musical: uma experiência*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2000.
- BARBOZA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- JIMENEZ, M. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- LANGER, S. K. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte*. São Paulo: Perspetiva, 2004.
- LUDWIG, Van B.: Royal Philharmonic Orchestra. Porto Alegre: RBS Publicações, 2006, 60p. (Coleção Momento Clássico, v. 3).
- LUDWIG, van B. *Symphony n° 6 in F major, Op. 68 “Pastorale”*. Dover Publications, INC. Mineola, New York. SD.
- MAIA, M. *A outra face do nada: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Arthur Schopenhauer*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MASSIN, J. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- RINCÓN, E.; LUDWIG, Van B: Royal Philharmonic Orchestra. Porto Alegre: RBS Publicações, 2006, 60p. (Coleção Momento Clássico, v. 3).
- SALES, F. *Imagens musicais ou Música visual: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme ‘Fantasia’ (1940) de Walt Disney*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SALVIANO, J.O.S. *O niilismo de Schopenhauer*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção: Os Pensadores).

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.