

Pintura da arquitetura: o prazer solidário na estética de Schopenhauer

Resumo

Este artigo discute o lugar ocupado pela pintura de monumentos arquitetônicos na doutrina estética de Schopenhauer. Como se sabe, o comprazimento que vivenciamos frente a objetos artísticos pressupõe, na filosofia desse autor, a contemplação de ideias e a correlata elevação do indivíduo a sujeito puro do conhecimento, a qual provê uma momentânea libertação do serviço da vontade. Essa tese geral, entretanto, não parece aplicar-se adequadamente à arquitetura pintada, pois não é possível identificar, à primeira vista, que espécie de ideia estaria sendo então apreendida pelo espectador. Com base nas passagens onde são discutidas pinturas de igrejas e ruínas ao lado de naturezas mortas, apresento uma possível solução para essa dificuldade a partir da noção de um “prazer solidário”, que corresponderia à comunicação, por meio da obra, da tranquilidade de espírito em que o artista se encontrava no momento da criação. Sugiro, assim, que esse tipo de arte deveria ocupar um lugar ainda inferior ao da própria arquitetura na hierarquia proposta por Schopenhauer, na medida em que o prazer estético seria determinado aqui de modo inteiramente subjetivo.

Palavras-chave: Schopenhauer; prazer estético; natureza morta; pintura; arquitetura.

Abstract

This paper addresses the role played by painted architecture in Schopenhauer's aesthetics. It is well known that one of the distinctive aspects of his philosophy consists in the assumption that one derives pleasure from art by contemplating ideas and becoming the pure, will-less subject of knowledge, thus obtaining a momentary release from the service of the will. But this general thesis does not conform well to painted architecture because, in this case, we cannot easily determine what kind

* Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

of idea one would be able to apprehend from the object. Based on a few passages where Schopenhauer discusses painted churches and ruins, as well as still lifes, I suggest that a solution for this problem may be found in the notion of a “shared pleasure”, caused in us by the work of art which communicates the tranquility of the artist’s state of mind in the act of painting. In this sense, such form of art should be considered even lower than architecture itself, since the pleasure it provides is entirely comprised of its subjective part.

Keywords: Schopenhauer; aesthetic pleasure; still life; painting; architecture.

O que vemos quando estamos diante de uma pintura que representa um monumento arquitetônico – por exemplo, a célebre *Igreja de Auvers-sur-Oise* (1890), de Van Gogh? Essa pergunta, que não nos ocuparia ordinariamente mais do que poucos instantes, mostra-se bastante complexa se procuramos respondê-la à luz da filosofia de Schopenhauer, tomando, nesse sentido, “ver” como metáfora para a apreensão de ideias pelo ânimo. Neste artigo, esboçarei alguns princípios gerais de sua doutrina estética com o intuito de explorar brevemente as dificuldades colocadas por essa questão. As análises que proponho a seguir tornarão evidente um aspecto de sua compreensão acerca da fruição dos objetos artísticos que permanece, creio, obscurecido por afirmações que ocorrem com frequência significativamente maior em suas obras que tratam desse tema.¹

Um ponto central de *O mundo como vontade e representação* consiste na suposição, herdada da filosofia kantiana, de que tudo o que aparece para nós depende de certas estruturas invariáveis do próprio sujeito, as quais antecedem a própria experiência.² Na *Crítica da razão pura*, Kant procurara mostrar que existe uma relação de implicação necessária entre os princípios a priori

1 As citações de Schopenhauer empregadas neste trabalho referem-se aos dois volumes de *O mundo como vontade e representação*, bem como às *Vorlesungen* de Berlim, 1820, organizadas sob o título *Metafísica do belo*, doravante indicadas pelas siglas WWV e MS. Todas as traduções são de minha autoria.

2 Ponto que Schopenhauer considerava, na verdade, a mais importante contribuição da filosofia de Kant, como explicitado no apêndice ao primeiro volume de WWV onde são discutidos aspectos críticos do pensamento desse autor: “O maior mérito de Kant é a diferenciação do fenômeno em relação à coisa em si – fundada na demonstração de que entre as coisas e nós sempre se encontra o intelecto, donde elas não podem ser conhecidas segundo aquilo que poderiam ser em si mesmas”. WWV, I, p. 564.

da sensibilidade e do entendimento, de modo que todo fenômeno não apenas se dá necessariamente no espaço e no tempo, mas tem também de poder ser sintetizado segundo certas formas de todo pensar, as quais recebem ali o nome de “categorias”. Em sua obra, Schopenhauer rejeita o modo como tais categorias são derivadas³, mas retém a concepção de que há uma diferença radical entre a coisa tal como ela se manifesta para o sujeito cognoscente e a coisa tal como ela é em si mesma.

Em Kant, todo o conhecimento possível para nós relaciona-se ao fenômeno: seja, como no caso das ciências experimentais, quando subsumimos *a posteriori* intuições empíricas a conceitos; seja, como na filosofia crítica, quando descrevemos as estruturas *a priori* que permitem tais subsunções. Nenhum juízo pertinente à coisa em si mesma possui validade objetiva, e o máximo que se pode dizer, nesse caso, é que existe algo graças ao que são produzidas afecções em nós. O pensamento schopenhaueriano afasta-se dessa doutrina em duas direções que se mostram importantes para as discussões que serão propostas neste trabalho.

Em primeiro lugar, embora admita, como Kant, que a coisa em si não pode ser a rigor conhecida, Schopenhauer sugere que há algumas afirmações que podem ser feitas a respeito dela.⁴ Seu ponto de partida é a observação de que, ao realizar uma ação, percebemos a nós mesmos de duas maneiras distintas: por um lado, de modo mediato, como um corpo cujo movimento está submetido às estruturas *a priori* de nosso conhecimento ordinário, denominadas pela expressão “princípio de razão”; por outro, de modo imediato, como algo que escapa ao determinismo natural, tendo sua origem antes em nossa própria vontade. Não se trata, argumenta o filósofo, de dois eventos causalmente conectados, mas antes do mesmo evento que se manifesta sob duas formas diferentes:

O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente, que o elo da causalidade conecta, eles não estão em

3 A insatisfação de Schopenhauer com a tábua das categorias é expressa em diversos pontos do apêndice ao primeiro volume de WWV como, por exemplo, na seguinte passagem: “Requiro, por isso, que joguemos pela janela onze das categorias, mantendo apenas a da causalidade, discernindo entretanto que a sua atividade já é condição da intuição empírica, a qual não é desse modo meramente sensual, mas intelectual, e que o objeto assim intuído, o objeto da experiência, seria uno com a representação, da qual apenas ainda a coisa em si deve ser diferenciada”. WWV, I, p. 604. Cf. Barboza, 2006, pp. 35-36.

4 O que, por si só, já introduz uma série de dificuldades de ordem epistemológica. Cf. Neeley, 2012, pp. 109-111.

*uma relação de causa e efeito; antes são um e o mesmo, apenas dados de dois modos totalmente diferentes: seja de forma totalmente imediata, seja na intuição para o entendimento. A ação do corpo nada mais é do que o ato da vontade objetivado, i. e., o ato da vontade que entrou na intuição.*⁵

Esse segundo modo, imediato, de acesso a nós mesmos pode fornecer uma possível “chave para a essência de todo fenômeno na natureza”⁶, se a dualidade entre representação e vontade, observada *in concreto* no sujeito, for estendida *in abstracto* para todo o mundo fenomenal. Esse é precisamente o caminho que Schopenhauer segue em sua obra.⁷ Tudo o que aparece para nós é tomado, portanto, como manifestação espaço-temporal de um único ente denominado *Wille* – termo usualmente traduzido, em português, por “Vontade”, com a primeira letra capitalizada⁸; é dele “que toda representação, todo objeto é o fenômeno, a visibilidade, a *objetidade* [...]”; ele aparece em cada força natural que age cegamente; também é ele que aparece no agir refletido dos seres humanos [...]”.⁹

A Vontade manifesta-se no mundo fenomenal, ademais, em diferentes graus. Cada um pressupõe uma maior diversidade no processo de individuação, bem como um conjunto superior de faculdades cognitivas. Assim, os níveis mais baixos de objetivação correspondem às forças universais da natureza, tais como gravidade, rigidez, fluidez, elasticidade. Seguem-se os entes que integram o mundo vegetal, onde ainda não é possível distinguir indivíduos dentro de uma espécie, e após estes os do reino animal, onde já se percebem diferentes raças de uma mesma espécie. No topo da hierarquia encontra-se o homem, onde cada indivíduo possui uma fisionomia singular, o que “nenhum animal possui nem de longe nesse grau”, pois “o quanto mais

5 WWV, I, p. 158.

6 WWV, I, p. 164.

7 Como indicado por diversos comentadores, a transição da percepção de mim mesmo como vontade, ainda submetida ao menos à categoria do tempo, para a hipótese de um substrato noumênico do mundo é um ponto bastante complexo da metafísica schopenhaueriana. Guyer (2009), por exemplo, sugere simplesmente que “temos de tomar a identificação das forças físicas do tipo mencionado como expressão fenomenal ou objetivação de uma coisa-em-si que é a *vontade* como um salto de fé metafísica: não pode haver qualquer evidência ulterior para ela além da experiência da vontade no nosso próprio caso, que Schopenhauer mencionara anteriormente” (p. 18). Sobre esse problema, cf. ainda Barboza, 2001, pp. 39-43; Janaway, 1999, pp. 158-165; Neeley, 2012, pp. 107-109.

8 Retenho tal prática neste texto, embora não a empregue nas traduções de Schopenhauer, onde o substantivo permanece sempre com minúsculas exceto no início de períodos.

9 WWV, I, p. 170.

longe para baixo, mais se perde no universal da espécie cada vestígio de caráter individual [...]”¹⁰

Em segundo lugar, Schopenhauer também se afasta de Kant porque supõe que podemos conhecer mais do que apenas fenômenos individuais, que aparecem para nós submetidos a tempo, espaço e causalidade. O conhecimento desses objetos caracteriza nosso modo usual de lidar com o mundo, o qual consiste em tomar aquilo que aparece para nós como meio para atingir fins. As ciências experimentais formalizam as relações entre eles em leis universais, das quais nos servimos ordinariamente para realizar os cálculos que nos permitem atingir os objetivos que almejamos.

Mas a Vontade manifesta-se ainda, à revelia do princípio de razão, sob a mera “forma mais universal de toda representação, a do objeto para um sujeito”¹¹, ou seja, como ideia. Esse tipo de representação, que constitui uma apropriação schopenhaueriana do pensamento platônico, apresenta o arquétipo originário e essencial daquilo que aparece, com menos clareza, na multiplicidade dos fenômenos em um certo tempo e espaço. Como objetividade imediata e mais adequada da Vontade, “não convém a ela nem multiplicidade nem mudança. Enquanto os indivíduos nos quais ela se apresenta são incontáveis e incessantemente vêm a ser e perecem, ela permanece como uma e a mesma, e o princípio de razão não tem para ela qualquer significação”¹².

10 WWV, I, p. 197.

11 WWV, I, p. 173.

12 WWV, I, p. 245. O papel desempenhado pelas ideias na metafísica de Schopenhauer é, provavelmente, um dos pontos mais polêmicos de sua filosofia, tendo recebido grande atenção crítica dos comentaristas. Bryan Magee (1983), por exemplo, afirma que “na primeira edição de *O mundo como vontade e representação* as ideias não são introduzidas até três quartos do caminho para a exposição de Schopenhauer de sua epistemologia e ontologia – quando então, subitamente e de modo desconcertante, reclamam uma função central no quadro explicativo inteiro. Não posso evitar a suspeita de que elas foram introduzidas *ad hoc* nesse ponto e então saíram de controle” (p. 239). Embora sustente, ao contrário de Magee, que as ideias não são “uma espécie de pensamento posterior, mas antes uma revelação, cuidadosamente preparada, de um dos pontos mais fundamentais da obra” (p. 39), Christopher Janaway (1996) também conclui que elas “não produzem, realmente, uma teoria convincente” (p. 58). Cf. tb. Hamlyn, 1999, pp. 53-59; Neill, 2009. Schopenhauer certamente se refere às ideias de diferentes modos ao longo de sua obra: em alguns casos, a partir da noção de participação, o que poderia sugerir que se trata de essências comuns a todos os indivíduos de um mesmo tipo; em outros, como se elas simplesmente representassem aquilo que os fenômenos também exibem de modo menos claro e distinto. Muitos autores discutem, desse modo, se elas deveriam ou não ser interpretadas como entidades transcendentais, e de que modo isso poderia fazer sentido no quadro mais geral de sua epistemologia (cf., por exemplo, Young, 1987, pp. 92-95). Por fim, há igualmente extenso material sobre os limites dessa doutrina tomada como uma apropriação do pensamento platônico. Cf. Hein, 1966; Vandenabeele, 2009, pp. 41-45; White, 2012.

Há, portanto, na metafísica de Schopenhauer dois níveis de representação: aquele de que nos servimos habitualmente para viver, determinado pelas formas do princípio de razão e cujo conhecimento é o objetivo perseguido pelas ciências experimentais; e aquele a que temos acesso por meio da apreensão de ideias. Segundo o filósofo, um dos erros de Kant foi precisamente ignorar essa segunda possibilidade, supondo antes que os únicos objetos cognoscíveis para nós são aqueles constituídos no espaço e no tempo e de acordo com relações causais. A ideia, contudo, “removeu meramente das formas subordinadas do fenômeno, as quais compreendemos todas sob o princípio de razão, ou muito antes nelas ainda não entrou; mas manteve a forma primeira e mais universal, aquela da representação em geral, a de ser objeto para um sujeito”.¹³

Como podemos, entretanto, apreender ideias, se tudo aparece para nós usualmente conforme o princípio de razão, ao qual elas estão subtraídas? As considerações iniciais de Schopenhauer no Livro III de *O mundo...*¹⁴ encaminham-se para a formulação dessa questão, cuja resposta ressalta o papel central que a estética detém em sua filosofia. Segundo o autor, o conhecimento desse tipo de representação só pode ter lugar por uma modificação, ainda que de caráter momentâneo, no próprio indivíduo. Quando somos capazes de abandonar provisoriamente o modo interessado com o qual lidamos ordinariamente com os entes, deixamos de ser sujeitos individuais, e simultaneamente os objetos deixam também de se mostrar para nós segundo relações causais e espaçotemporais. Tornamo-nos então “puro sujeito do conhecimento sem vontade [*willenlos*], o qual não segue mais as relações conforme o princípio de razão; antes repousa e absorve-se [*aufgehen*] na firme contemplação, fora de sua concatenação com qualquer outro, do objeto que se exhibe”.¹⁵

É a arte a atividade humana capaz de suspender momentaneamente o princípio de razão, facultando desse modo a apreensão das ideias. O gênio

13 WWV, I, pp. 252-253.

14 “Mas uma vez que esse [o princípio de razão] é a forma sob a qual está todo conhecimento do sujeito, na medida em que ele conhece enquanto indivíduo; então as ideias também residirão totalmente fora da esfera de conhecimento dele enquanto tal [enquanto indivíduo]. Se, portanto, as ideias devem tornar-se objeto do conhecimento; então isso só poderá ocorrer sob a suspensão [*Aufhebung*] da individualidade no sujeito cognoscente”. WWV, I, p. 246. Cf. MS, p. 188.

15 WWV, I, p. 256. Cf. MS, 191. No capítulo 29 do segundo volume, que se refere a essa passagem do primeiro, Schopenhauer afirma: “O intelecto, até aqui considerado apenas em seu estado originário e natural de servidão à vontade, surge no terceiro livro em sua libertação daquela servidão”. WWV, II, p. 469.

possui, segundo Schopenhauer, um excesso cognitivo que lhe permite contemplá-las mesmo onde elas se manifestam imperfeita e parcialmente – a saber, nos fenômenos – e manter-se nesse estado por tempo suficiente para reproduzi-las em suas criações. Ele, por assim dizer, “permite-nos olhar para o mundo com os seus olhos”¹⁶, pois suas obras tornam mais fácil para o espectador abandonar o modo usual de considerar os objetos, “perder-se na intuição e subtrair o conhecimento, que originariamente só existe para o serviço da vontade, a esse serviço, i. e., deixar fora de vista seu interesse, seu querer, seus fins [...]”.¹⁷

Como se vê, a contemplação estética envolve duas operações correlatas no ânimo: a elevação do indivíduo a sujeito puro do conhecimento, além do princípio de razão, que lhe permite deixar de tomar aquilo que se dá na intuição como um meio para atingir fins; e a elevação do próprio fenômeno, acima do tempo e do espaço, à sua representação mais essencial.¹⁸ De modo análogo, o prazer que vivenciamos nessa situação desdobra-se em duas partes constituintes. Ele possui, por um lado, um fundamento cognitivo, e se manifesta *objetivamente* a partir da mera contemplação da ideia.¹⁹ Mas resulta também, *subjetivamente*, da libertação temporária do serviço da vontade.

Esse ponto articula-se a considerações que só serão plenamente desenvolvidas no Livro IV de *O mundo...* Para meus propósitos, é suficiente reconstruir aqui as indicações de que o próprio Schopenhauer se serve para esclarecê-lo

16 WWV, I, p. 278.

17 WWV, I, p. 266.

18 Cf. o exemplo da árvore em WWV, I, p. 297. Em MS, Schopenhauer afirma: “O indivíduo cognoscente enquanto tal e a coisa individual por ele conhecida estão sempre em algum lugar, em algum tempo, e são elos na cadeia de causas e efeitos. Em contrapartida, o sujeito puro do conhecimento e seu correlato, a ideia, saíram de todas as formas do princípio de razão” (p. 194).

19 Esse fundamento cognitivo é esclarecido mais profundamente no capítulo 34 dos complementos a WWV, onde Schopenhauer afirma: “Não apenas a filosofia, mas também as belas artes trabalham, no fundo, para solucionar o problema da existência. Pois em todo espírito que uma vez se entregou à pura consideração objetiva do mundo agitou-se, por mais que possa estar escondido ou inconsciente, um esforço para apreender a verdadeira essência das coisas, da vida, da existência. Pois só isso tem interesse para o intelecto enquanto tal, i. e., para o sujeito do conhecimento livre dos fins da vontade, portanto puro [...]”. O prazer estético com a apreensão objetiva das ideias decorre, portanto, da satisfação de um interesse filosófico: explicar “O que é a vida?” Toda obra de arte legítima e bem sucedida responde essa pergunta, à sua maneira, de modo completamente correto”. WWV, II, p. 521-522. A existência de um prazer positivo associado à apreensão das ideias é defendida, entre outros, por Bart Vandenabeele (2007, pp. 6-7) e Paul Guyer (1996), embora esse último, em artigo mais recente (2009), sugira que Schopenhauer trata a cognição “primariamente como uma fonte do prazer negativo do alívio da dor, e não como uma fonte de prazer positivo que não pressupõe nenhuma dor antecedente” (p. 14).

ainda no §38. Todo querer, argumenta o filósofo, implica dor, pois “emana de carência, portanto de falta [...]”; a existência humana, cotidianamente vinculada ao princípio de razão, é portanto marcada pelo sofrimento. Nosso modo habitual de lidar com os objetos consiste em tomá-los como meios para atingir fins, ou seja, como ferramentas para a realização de nossos desejos. Mas a satisfação de um “dá logo lugar a um novo; aquele é um erro conhecido, esse um ainda desconhecido. Nenhum objeto do querer que conseguimos pode fornecer uma satisfação duradoura, que não mais recua [...]”.²⁰

A contemplação das ideias, diretamente na natureza ou através das obras do gênio, proporciona, precisamente, uma dissolução momentânea desse estado. Uma vez que sua apreensão pressupõe a suspensão do princípio de razão, desaparecem as relações dos fenômenos com a nossa vontade, e deixamos de tomá-los como meios para a satisfação de nossos desejos. No momento em que “desagarrados do querer, tivermos nos entregado ao conhecimento puro sem vontade, entramos como que em um outro mundo, onde tudo o que move nossa vontade, e por meio disso nos abala tão veementemente, não existe mais”.²¹ A parte subjetiva do prazer com a fruição estética tem lugar, portanto, porque o sofrimento que caracteriza, como eterno querer, fundamentalmente a existência humana é por um instante suprimido.

Nesse sentido, tal prazer pode também ser percebido mais subjetivamente ou mais objetivamente, isto é, podemos tornarmo-nos mais conscientes da tranquilização do querer que acompanha a elevação a sujeito puro do conhecimento ou, ao contrário, da ideia que é objeto de nossa contemplação.²² Essa concepção exige, todavia, qualificação ulterior, pois Schopenhauer apresenta dois conjuntos de critérios que determinariam uma maior ou menor participação das duas partes constituintes que integram a fruição estética.

O primeiro é discutido primordialmente no §39 de *O mundo...e* passagens correlatas da *Metafísica do belo*. Segundo esse ponto de vista, o comprazimento seria mais objetivo quando os fenômenos individuais facilitam a contemplação das ideias, ou seja, “tornam-se, através de sua figura múltipla e simultaneamente determinada e distinta, facilmente representantes de suas

20 WWV, I, p. 279-280.

21 WWV, I, p. 282. Cf. MS, pp. 228-229.

22 “Entretanto, a fonte do gozo estético residirá seja mais na apreensão da ideia conhecida, seja mais na bem aventurança e tranquilidade de espírito do conhecer puro libertado de todo querer e, por meio disso, de toda individualidade e do padecimento que dela provém; [...]”. WWV, I, p. 301.

ideias, no que justamente consiste a beleza em sentido objetivo”.²³ Certos objetos, entretanto, dificultam esse movimento cognitivo, pois estão dispostos em uma relação hostil com o corpo humano que prende a atenção de nossa vontade. Nesse caso, o sujeito precisa fazer um esforço consciente para libertar-se de seu serviço e, “na medida em que se desagarra violentamente de sua vontade e das relações dela, entregue unicamente ao conhecimento, contempla tranquilamente, enquanto sujeito puro do conhecimento sem vontade, aqueles objetos mesmos [que são] temíveis para a vontade [...]”.²⁴ Esse suplemento de resistência seria aquilo que diferencia essencialmente o belo do sublime, no qual é preponderante a parte subjetiva da fruição estética.²⁵

O segundo, por sua vez, sugere que o comprazimento estético com o fenômeno será percebido de modo mais objetivo na medida em que “a ideia mesma que fala para nós a partir dele seja um alto nível de objetividade da vontade e, desse modo, completamente significativa e eloquente [*vielsagend*]”.²⁶ Esse critério é possivelmente mais central para a doutrina estética schopenhaueriana, visto que fundamenta o estabelecimento de uma hierarquia entre as artes que não leva em conta primordialmente as regras de composição de cada uma, mas antes a natureza da ideia cujo conhecimento elas facultam. Assim, a arquitetura seria a mais inferior porque sua tarefa é “trazer a uma intuitividade mais distinta algumas daquelas ideias que são os níveis mais inferiores de objetividade da vontade: a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza [...]”.²⁷ A pintura de paisagens ocuparia um grau já mais elevado, seguindo-se a pintura de animais, a escultura e a pintura histórica e, finalmente, a poesia,

23 WWV, I, p. 286. Como sugere Brigitte Scheer, “a beleza se torna portanto, em Schopenhauer, um predicado universal das coisas por força de sua intuitibilidade, isso é por força da possibilidade de se darem a conhecer na contemplação de suas ideias ou formas eternas. Assim a beleza pode ser designada como a intuitibilidade do verdadeiro, como “*splendor veritatis*”, como a expressou a filosofia medieval – com as implicações, entretanto, da “virada copernicana”: as coisas não podem ser chamadas belas sem a relação com o sujeito da contemplação, i.e., sem a intuição puramente objetiva” (p. 225).

24 WWV, I, p. 287.

25 “Se, a saber, o estado do puro conhecer sem vontade que toda contemplação estética pressupõe e exige se dá como que por si mesmo, sem resistência, por meio do mero desaparecer da vontade da consciência, na medida em que o objeto convida e atrai a isso; ou se ele foi primeiro conquistado por meio de uma livre e consciente elevação acima da vontade, com a qual o objeto contemplado mesmo possui uma relação desfavorável, hostil, que suspenderia a contemplação caso a remoêssemos – essa é a diferença entre o belo e o sublime”. WWV, I, p. 296.

26 WWV, I, p. 298. Cf. também WWV, I, p. 301.

27 WWV, I, p. 303.

e em particular o drama, que manifestam “aquelas ideias que são o nível mais alto de objetividade da vontade, a apresentação dos seres humanos na série conectada de seus esforços e ações [...]”.²⁸

O que determina, portanto, a superioridade de uma arte em relação a outra não é nenhuma característica desse modo específico de produção de objetos estéticos, mas antes o grau de significatividade da ideia que pode ser apreendida a partir da contemplação do objeto produzido. Nesse sentido, tanto a pintura quanto a escultura de animais encontram-se, acima da pintura de paisagens, em um mesmo nível hierárquico no qual “o lado objetivo do comprazimento estético obtém uma decisiva preponderância sobre o subjetivo [...]”.²⁹ Do mesmo modo, elas podem ser consideradas inferiores à escultura e à pintura que representam a figura humana.

Nesse momento, podemos retomar a questão mencionada no início deste texto e perguntar: frente a quadros que representam monumentos arquitetônicos, tais como igrejas e ruínas, as ideias que apreendemos são as mesmas que nos exhibe a própria arquitetura, cabendo a eles o nível conferido a essa última na hierarquia das artes? À primeira vista, essa suposição parece bastante plausível, considerando-se que a pintura ocupa posições cada vez mais altas conforme tome seus objetos dos mundos vegetal, animal e humano. Schopenhauer alude brevemente a esse caso no §44, em uma passagem que parece ir ao encontro dessa leitura:

*Na natureza morta e na mera arquitetura pintada, ruínas, o interior de uma igreja e coisas como tais o lado subjetivo do gozo estético é o preponderante: i. e., nossa alegria com isso reside não principalmente na apreensão da ideia apresentada de modo imediato, mas antes mais no correlato subjetivo dessa apreensão, no conhecer puro sem vontade; [...].*³⁰

Uma vez que nem naturezas mortas, nem pinturas de ruínas ou igrejas configuram uma resistência à contemplação tal como aquela que caracteriza o

28 WWV, I, p. 342. “No gozo estético da arquitetura o lado subjetivo é completamente preponderante: o contrário da arquitetura sob esse ponto de vista e, nesse sentido, o outro extremo na série das belas artes é o drama: aqui o lado objetivo da apreensão estética é completamente preponderante, pois as ideias que são dadas a conhecer são as mais significativas, as mais completas objetivadas da vontade”. MS, p. 276.

29 WWV, I, p. 310.

30 WWV, I, p. 309.

sublime, a preponderância da parte subjetiva na fruição estética de tais objetos só pode dever-se, de acordo com o segundo critério enunciado mais acima, à pouca significatividade das ideias conhecidas. Esse seria justamente o caso se elas pertencessem ao mundo inorgânico, ou seja, às forças mais fundamentais da natureza, tais como gravidade e rigidez, que são aquelas que a arquitetura expõe.

Uma leitura mais cuidadosa da obra schopenhaueriana revela, todavia, que isso não é possível. Para o pensador, a arquitetura diferencia-se das artes figurativas e da poesia porque não comunica ideias por meio de cópias artísticas, mas antes colocando as próprias coisas frente ao sujeito: “ela não repete, como aquelas, a ideia conhecida, por meio do que o artista empresta seus olhos ao espectador [*Beschauer*]; antes o artista coloca aqui apenas o objeto no lugar certo para o espectador, facilitando-lhe a apreensão da ideia [...]”.³¹ Para dar a conhecer os graus mais inferiores de objetividade da Vontade, é necessário exibir com a maior distinção possível o conflito entre gravidade e rigidez, “o único material da bela arquitetura”. Mas a realização de tal propósito exige que essas duas forças sejam representadas também em equilíbrio, sem que uma pareça manter um domínio sobre a outra. Isso é o que ocorre, por exemplo, se a parte superior de um edifício, que tenderia a vir ao chão, é sustentada por colunas, quando então rouba-se “àquelas forças inextirpáveis o caminho mais curto para a sua satisfação, retendo-a por meio de um desvio, com o que a luta é prolongada e o esforço inesgotável de ambas as forças se torna visível de múltiplas maneiras”.³²

Assim, o tema central da arquitetura é, como reformulado no segundo volume de *O mundo...*, “apoio e carga, e sua lei fundamental [é] que não exista nenhum peso sem apoio suficiente, e nenhum apoio sem peso adequado, com o que a relação entre ambos seja justamente a apropriada”.³³ Esse princípio fundamental é ilustrado por meio de diversos desdobramentos particulares. Segundo Schopenhauer, as ideias de gravidade e rigidez só podem se manifestar nas obras de arte a partir de uma certa magnitude: elas devem “ter um tamanho considerável; sim, elas não podem nunca ser grandes demais, mas podem facilmente ser pequenas demais”.³⁴ É por essa razão que maquetes não

31 WWV, I, p. 307. MS, p. 276.

32 WWV, I, p. 303.

33 WWV, II, p. 527. Cf. MS, p. 262. As diferenças entre as formulações da arquitetura no primeiro e segundo volumes de *O mundo...* são discutidas por Korab-Karpowicz (2012, pp. 191-193).

34 WWV, II, p. 531.

causam o mesmo efeito estético que os edifícios aos quais correspondem, o que mostra, igualmente, que a simetria e a ordenação que se costumam tomar como elementos essenciais da construção não detêm nenhum valor por si mesmas, mas apenas na medida em que mostram a dependência das partes umas com as outras e em relação ao todo, de modo a tornar mais evidente o equilíbrio entre carga e apoio.³⁵ O peso do material empregado também não é, nesse caso, irrelevante: quanto maior, tanto mais claramente será exibido o conflito com a rigidez. Por isso, sugere o filósofo, o prazer na contemplação de um conjunto arquitetônico seria profundamente prejudicado se descobríssemos que ele foi fabricado com madeira em lugar de pedra.³⁶

Como a pintura de uma igreja é uma cópia da coisa, e não a coisa mesma, ela não possui as propriedades necessárias à exposição das forças que representam os níveis mais inferiores de objetivação da Vontade. Não são, portanto, as ideias da arquitetura o que contemplamos ali. Talvez pudéssemos, então, buscar refúgio em uma tautologia do senso comum, afirmando simplesmente que o que apreendemos em *Igreja de Auvers-sur-Oise* é uma ideia da Igreja de Auvers-sur-Oise.

Mas isso tampouco faz sentido à luz do pensamento de Schopenhauer, para quem “não há ideias de artefatos, apenas meros conceitos [...]”.³⁷ Conceitos e ideias são similares no sentido de que ambos se aplicam a muitas coisas particulares. Trata-se, entretanto, de dois tipos de representação completamente distintos: os primeiros são discursivos, hauridos da experiência por um processo mental de abstração, e podem ser comunicados sem dificuldade por meio de palavras; as segundas, enquanto essência dos objetos que aparecem para nós no mundo fenomenal, são completamente intuitivas, e só se dão a conhecer por meio da contemplação estética. De acordo com a fórmula do §49,

a ideia é a unidade que decaiu na pluralidade graças à forma espaço-temporal de nossa apreensão intuitiva: em contrapartida, o

35 MS, pp. 265-267.

36 “Conforme o que foi dito, é indispensavelmente necessário para o entendimento e o gozo estético de uma obra da arquitetura possuir um conhecimento imediato e intuitivo de sua matéria, segundo seu peso, sua rigidez e coesão, e nossa alegria com tal obra seria subitamente em muito diminuída frente ao anúncio de que o material de construção é pedra-pomes”. WWV, I, p. 305. Cf. MS, p. 265. Como indica Barboza (2001), a hipótese de que as ideias, que se encontram por definição além do princípio de razão, necessitam das categorias do espaço e do tempo para sua adequada exposição na arte não é evidente por si mesma e carece de qualificação ulterior (pp. 96-98).

37 WWV, II, p. 471.

*conceito é a unidade novamente estabelecida a partir da pluralidade por meio da abstração de nossa razão: ela pode ser designada como unitas post rem, aquela como unitas ante rem.*³⁸

Ora, se vivenciamos prazer frente a um objeto construído pelo homem, ele não decorre da apreensão do conceito que está no fundamento de sua produção, o qual permanece, “sendo tão útil para a vida, tão utilizável, necessário e fecundo para a ciência, eternamente infrutífero para a arte”. Mas não existem, para Schopenhauer, ideias de artefatos, apenas de seres naturais. Por isso, ainda no §41, o filósofo distancia-se explicitamente de Platão, a quem atribui a tese, exposta nas célebres passagens do livro X da *República*, de que “mesa e cadeira expressam as ideias de mesa e cadeira” – reconhecendo, entretanto, que para Aristóteles “mesmo Platão instituiu ideias apenas de seres naturais” e que, “[...] segundo os platônicos, não haveria ideias de casa e anel”.³⁹ Não é, desse modo, a ideia da Igreja de Auvers-sur-Oise aquilo que vemos no quadro de Van Gogh.

A questão colocada no início deste artigo não possui, portanto, uma resposta simples no âmbito da filosofia de Schopenhauer. Se procuramos enfrentá-la de modo mais técnico, imaginando que a pintura de uma igreja daria a conhecer a mesma ideia que é conhecida por meio da contemplação da própria igreja (como se dá, por exemplo, com a pintura de paisagens ou animais), enfrentamos a dificuldade de que a arquitetura só manifesta as objetividades mais inferiores da Vontade nas próprias coisas, e não em representações. Se, ao contrário, recorreremos ao senso comum, somos forçados a reconhecer que ideias de igrejas não existem, portanto não podem ser conhecidas.

Creio ser possível esboçar duas soluções diferentes para esse problema. A primeira consistiria em admitir que a pintura é, ela mesma, algo produzido pelo homem. Artefatos, como visto, não dão a conhecer ideias de si mesmos, mas podem ser objeto de contemplação estética porque manifestam as ideias dos materiais empregados em sua realização. Como afirma Schopenhauer, “também os artefatos servem, por conseguinte, para a expressão de ideias: apenas não é a ideia do artefato que fala a partir deles, mas antes a ideia do material a que se deu essa forma artística”.⁴⁰ Segundo essa hipótese, o prazer

38 WWV, I, p. 330. Sobre o tema, cf. Scheer, 1990, pp. 223-226.

39 WWV, I, p. 299-300. Cf. tb. WWV, II, pp. 471-472. Uma consideração crítica dessas passagens pode ser encontrada em White, 2012, pp. 139-141.

40 WWV, I, p. 299.

estético frente ao quadro de uma igreja resultaria da apreensão das ideias de seus componentes – a madeira da moldura, o tecido da tela, os pigmentos e óleos das tintas. Assim, esse ponto de sua doutrina estética vincular-se-ia, decerto de modo um pouco anacrônico, à preocupação de certos movimentos contemporâneos em abandonar o caráter representativo das artes plásticas, chamando antes atenção para seus elementos constituintes mais essenciais.⁴¹

Essa proposta possui a vantagem de não implicar em grandes ponderações sobre o sistema schopenhaueriano como um todo, tratando esse caso precisamente como ele é: uma exceção. A ela se interpõem, todavia, dois obstáculos que me parecem incontornáveis. Em primeiro lugar, as referências a artefatos nos dois volumes de *O mundo...* têm em vista as coisas mesmas, e não objetos que representam coisas. Após afirmar que os escolásticos tinham razão ao supor que eles não expressam a ideia de sua *forma accidentalis*, mas apenas de sua *forma substantialis*, Schopenhauer completa: “Compreende-se que aqui não se tem em mente com o artefato nenhuma obra da arte figurativa”.⁴² Não me parece razoável admitir que o caso de pinturas de monumentos arquitetônicos constituam uma exceção a essa regra geral. Se assim fosse, poderíamos então perguntar, por que não apreendemos as ideias da madeira, dos pigmentos e óleos também frente a quadros que retratam paisagens ou animais?

Em segundo lugar, essa suposição estabelece uma discrepância entre aquilo quem veem artista e espectador: frente à Igreja de Auvers-sur-Oise, Van Gogh teria apreendido as ideias de gravidade e rigidez, que constituem o objeto fundamental da arquitetura; frente ao quadro *Igreja de Auvers-sur-Oise*, contudo, nós apreenderíamos as ideias dos materiais empregados em sua execução. Muitas evidências textuais na obra de Schopenhauer testemunham contra essa leitura. O filósofo sugere, ao contrário, que o trabalho do gênio consiste em produzir um objeto que facilite, para aqueles que não dispõem de capacidades cognitivas tão desenvolvidas, a apreensão daquilo mesmo que ele logrou apreender ao contemplar diretamente a natureza. A arte, portanto, “repete as ideias eternas apreendidas por pura contemplação,

41 Menciono de passagem que esse anacronismo não me causa especial escândalo. Jair Barboza tem toda razão ao afirmar que “a bela-arte, para Schopenhauer, é nada outra senão representativa”, e que o filósofo seria “demasiado clássico para aceitar os atrevimentos da arte contemporânea” (2001, p. 78). Ainda assim, é inegável que vários aspectos importantes de sua doutrina estética poderiam ser utilizados, malgrado o seu sentido original, para compreender a arte contemporânea – por exemplo, a suposição de que a apreensão das ideias envolve “abandonar-se na intuição, perder-se no objeto”. O mesmo se aplica à teoria: como mostra Diffey (1990), a insistência de Schopenhauer no caráter não-instrumental da experiência estética encontra eco em várias doutrinas do século XX, por exemplo, as de Stuart Hampshire e John Hospers.

42 WWV, I, p. 299.

o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo [...] Sua única origem é o conhecimento das ideias; seu único alvo é a comunicação desse conhecimento”.⁴³ Isso permanece verdadeiro mesmo no que diz respeito aos próprios artefatos: para construir uma cadeira ou uma mesa, o artesão deve ter em mente, além do conceito do que o objeto deve ser, as mesmas ideias dos materiais que serão posteriormente comunicadas àqueles que o contemplarem.

Uma segunda possibilidade seria simplesmente imaginar que não há nenhuma apreensão de ideias no caso de pinturas de monumentos arquitetônicos ou artefatos em geral. Nesse caso, a fruição estética seria integralmente determinada subjetivamente, sem nenhuma contribuição objetiva. Essa leitura comporta, entretanto, dificuldades ulteriores, pois Schopenhauer não parece admitir, ao menos à primeira vista, que uma de suas duas partes constitutivas possa se dar sem a outra. É justamente porque o estado de contemplação requer um momentâneo abandono do princípio de razão que vivenciamos a libertação do serviço da vontade, de modo que “o conhecimento do belo pressupõe, na verdade, sempre o sujeito puro cognoscente e a ideia conhecida simultânea e inseparavelmente”.⁴⁴ De onde viria o prazer que experimentamos senão do aquietamento de nosso querer que exige, como visto, considerar os objetos em si mesmos, e não mais como meios para atingir fins?

Mas o trecho do §44 que menciona quadros de ruínas e igrejas ao lado de naturezas mortas, citado mais acima, sugere uma outra forma pela qual o prazer subjetivo pode ser vivenciado. Ele não seria experimentado por nós mesmos como suspensão de nossa própria vontade, mas antes comunicado a nós pelo artista que se colocou nesse estado através da obra de arte. Na medida em que o pintor

*nos deixa ver coisas por meio de seus olhos, obtemos aqui simultaneamente uma solidarização [Mitempfindung] e o sentimento remanescente [Nachgefühl] da profunda tranquilidade de espírito e do total silenciar da vontade que foram necessários para mergulhar tão completamente o conhecimento naqueles objetos sem vida e apreendê-los com tal amor, i. e., aqui com tal grau de objetividade.*⁴⁵

43 WWV, I, p. 265.

44 WWV, I, p. 301.

45 WWV, I, p. 309.

Esse prazer subjetivo é, portanto, diferente daquele que é abordado de modo mais recorrente na estética schopenhaueriana, e que pressupõe efetivamente a contemplação de ideias. As passagens onde Schopenhauer trata especificamente da natureza morta, ainda no §38, parecem confirmar essa interpretação. Segundo o filósofo, ao retratarem os objetos mais insignificantes, os pintores holandeses “erigiram na natureza morta um monumento duradouro de sua objetividade e tranquilidade de espírito”. Frente a ela, o espectador vivencia uma espécie de comoção, na medida em que lhe é presentificado “o estado de ânimo tranquilo, calmo, livre de vontade do artista, o qual foi necessário para intuir tão objetivamente coisas tão insignificantes, para contemplá-las [*betrachten*] tão atentamente [...]”.⁴⁶ O prazer decorre, então, da contraposição com nosso próprio estado de ânimo, marcado pelo sofrimento que corresponde à servidão da vontade.

Embora Schopenhauer não explore essa distinção detalhadamente, nem empregue tal terminologia, creio que esses dois tipos diferentes de prazer subjetivo poderiam ser denotados pelas expressões “prazer originário” e “prazer solidário”. Um corresponderia à libertação do querer que acompanha a contemplação das ideias ao elevarmo-nos à condição de sujeito puro do conhecimento; o outro, à comunicação desse estado que, tendo sido alcançado pelo artista, é transmitido para nós por meio de sua obra.

Nas *Vorlesungen* sobre a metafísica do belo, as passagens referentes à pintura da arquitetura possuem uma breve indicação que talvez pudesse dificultar essa leitura. Embora reproduzam, de modo geral, os trechos correspondentes do primeiro volume de *O mundo...*, Schopenhauer adiciona aqui a crítica sugestão de que ela ocuparia “o lugar intermediário [*das Mittel*] entre a natureza morta e a pintura de paisagens”, sendo mais preponderante nesse caso o lado subjetivo do comprazimento estético.⁴⁷ Essa afirmação não é apenas estranha tendo em vista que o filósofo equiparara essas duas formas de arte no §44; ainda mais desconcertante é o fato de que naturezas mortas, embora retratem muitos artefatos, contêm também representações de seres naturais – pois alguns alimentos apresentam-se, sob certas condições, “como um desenvolvimento ulterior das flores e, por meio de sua forma e cor, como um belo produto da natureza [...]”.⁴⁸ Se imaginarmos que o critério que distingue

46 WWV, I, p. 281.

47 MS, p. 282.

48 WWV, I, p. 295.

subjetividade e objetividade é aquele pertinente ao prazer originário, seria forçoso concluir que a contemplação de *Igreja de Auvers-sur-Oise* facultaria a apreensão de alguma ideia de um ente natural que se situaria a meio caminho entre frutos e paisagens na hierarquia de objetivação da Vontade.

Mas esse não pode ser o caso: conforme discutido mais acima, uma pintura como essa daria a conhecer ou bem as ideias de seus materiais constituintes, que são na verdade inferiores a frutos, ou bem ideia nenhuma. Mesmo admitindo-se – o que, como argumentei, não me parece correto à luz da doutrina de Schopenhauer – que ela fosse capaz de comunicar as ideias das forças fundamentais da natureza, que constituem o material da própria arquitetura, ou ainda ideias de artefatos, todas elas resultariam hierarquicamente inferiores a quaisquer ideias de entes naturais. Creio, portanto, que não faz sentido compreender desse modo a posição intermediária que a pintura arquitetônica ocuparia segundo a *Metafísica do belo*. Essa indicação aponta, na verdade, justamente para a existência de uma segunda espécie de prazer subjetivo na contemplação estética.

Para compreender isso, tomemos o terceiro trecho de *O mundo...* que aborda a natureza morta. Trata-se do §40, onde Schopenhauer discute o atraente – o oposto do sublime, na medida em que o objeto é disposto então em uma relação especialmente favorável (e não de animosidade) com o corpo humano. O filósofo sugere que tal proximidade do querer prejudica a elevação do espectador a sujeito puro do conhecimento, e menciona como exemplos as pinturas holandesas que retratam alimentos prontos para o consumo humano, despertando, desse modo, o nosso apetite. Eles deveriam ser admitidos, como visto, apenas enquanto representações de produtos da natureza, dos quais poderíamos então apreender as ideias; “infelizmente, contudo, encontramos frequentemente, com naturalidade enganosa, refeições prontas e postas à mesa, ostras, arenques, lagostas, pão com manteiga, cerveja, vinho, etc., o que é totalmente execrável”.⁴⁹

Creio que é esse tipo de natureza morta que Schopenhauer tem em vista como aquele que seria inferior à arquitetura pintada. A atração exercida pelo objeto sobre nossa vontade impede então a adequada apreensão das ideias dos entes naturais representados na pintura – a qual resulta, como aquela que representa monumentos arquitetônicos, inferior do ponto de vista da significatividade daquilo que dá a conhecer. Mas isso é também sinal de que o artista não logrou colocar-se em uma disposição de tranquilidade de espírito

49 WWV, I, p. 295. Para uma discussão dessas passagens sobre o atraente, ver Jacquette, 1994.

frente aos fenômenos, sendo portanto igualmente inferior o prazer subjetivo solidário que sua obra é capaz de comunicar. O mesmo não se dá com *Igreja de Auvers-sur-Oise*, e é por essa razão que o comprazimento estético poderia ser considerado, nesse caso, superior.⁵⁰

Do ponto de vista do prazer subjetivo originário, inegavelmente aquele de que *O mundo...* se ocupa com maior frequência e cuidado, a pintura da arquitetura ocuparia, assim, uma posição ainda inferior à da própria arquitetura na hierarquia das artes de Schopenhauer. Ela comportaria o menor grau possível de objetividade na fruição estética – a saber, nenhum – opondo-se, portanto, à música, que tampouco expõe ideias, ao contrário das demais artes, sendo antes “cópia da vontade mesma, cuja objetividade são também as ideias”.⁵¹ Essa última, entretanto, comunica a objetivação completa da Vontade, e não um de seus graus de objetividade em particular, proporcionando desse modo o grau máximo de participação objetiva no prazer. A parte subjetiva correspondente é, todavia, resultado da elevação do indivíduo a sujeito puro do conhecimento e do provisório aquietamento do querer.

Como se vê, a investigação sobre as pinturas de artefatos permite identificar um tipo de prazer subjetivo na fruição estética que é diferente daquele que surge como correlato da apreensão objetiva das ideias, ao qual Schopenhauer dedica, na verdade, a maior parte de suas observações sobre esse tema. O prazer solidário, ao contrário do originário, não dependeria da elevação do espectador a sujeito puro do conhecimento, pois teria lugar antes pela comunicação do estado de ânimo do gênio no momento da criação. A exemplo do que foi dito acima sobre a exposição dos elementos materiais do quadro, essa concepção se torna especialmente interessante na medida em que permite supor uma espécie de comprazimento que independe do caráter representacional da arte, constituindo-se como um ponto de exceção à doutrina estética schopenhaueriana que poderia ser aplicado frutiferamente para a compreensão de certos desdobramentos da arte contemporânea.

50 A consequência lógica desse raciocínio é que as naturezas mortas que Schopenhauer admira – aquelas em que o artista logra dar a conhecer as ideias dos entes naturais malgrado o seu atrativo alimentar – seriam na verdade superiores à arquitetura pintada, na medida em que comunicam alguma ideia, por menor que seja o seu grau de significatividade. Nesse caso, haveria algum prazer subjetivo do tipo originário, que corresponde à tranquilização do querer do próprio espectador. Suponho que esse ponto não seja explicitamente formulado no §44 porque o interesse do filósofo ali era chamar a atenção para aquilo em que elas se aproximam, a saber, no fato de que a maior parte desse prazer é em ambos os casos do tipo solidário. A correta hierarquização desses tipos mais inferiores de arte, a partir do que é dito em *O mundo...* e na *Metafísica do belo*, me parece ser, desse modo: má natureza morta – arquitetura pintada – boa natureza morta – pintura de paisagens.

51 WWV, I, p. 359.

Referências bibliográficas

- Barboza, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. “Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 29, n. 2 (2006), pp. 33-42.
- Diffey, T. J. “Schopenhauer’s Account of Aesthetic Experience”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 30, n. 2 (April, 1990), pp. 132-142.
- Guyer, P. “Pleasure and Knowledge in Schopenhauer’s Aesthetics”. In: Jacqueline, D. *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 1996, pp. 109-132.
- _____. “Back to Truth: Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schopenhauer”. In: Neill, A; Janaway, C. (orgs.) *Better Consciousness: Schopenhauer’s Philosophy of Value*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 11-25.
- Hamlyn, C. “Schopenhauer and Knowledge” In: Janaway, C. (org.) *The Cambridge Companion To Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University, 1999, pp. 44-62.
- Hein, H. “Schopenhauer and Platonic Ideas”. In: *Journal of the History of Philosophy*, v. 4, n. 2 (April, 1966), pp. 133-144.
- Jacquette, D. “Schopenhauer on the Antipathy of Aesthetic Genius and the Charming”. In: *History of European Ideas*, v. 18, n. 3 (1994), pp. 313-385.
- Janaway, C. “Knowledge and Tranquility: Schopenhauer on the Value of Art”. In: Jacqueline, D. (org.) *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 1996, pp. 39-61.
- _____. “Will and Nature”. In: Janaway, C. (org.) *The Cambridge Companion To Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University, 1999, pp. 93-137.
- Korab-Karpowicz, W. J. “Schopenhauer’s Theory of Architecture”. In: Vandenabeele, B. (org.) *A Companion to Schopenhauer*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 178-192.
- Magee, B. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon, 1983.
- Neeley, G. S. “The Consistency of Schopenhauer’s Metaphysics”. In: Vandenabeele, B. (org.) *A Companion to Schopenhauer*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 105-119.
- Neill, A. “Aesthetic Experience in Schopenhauer’s Metaphysics of Will”. In: Neill, A; Janaway, C. (orgs.) *Better Consciousness: Schopenhauer’s Philosophy of Value*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 26-40.
- Scheer, B. “Ästhetik als Rationalitätskritik bei Arthur Schopenhauer”. In: *Schopenhauer Jahrbuch*, v. 69 (1988), pp. 213-227.
- Schopenhauer, A. *Philosophische Vorlesungen*. Edição organizada por Paul Deussen e Franz Mockrauer. München: Piper, 1913.
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Edição organizada por Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

- Schwarzer, M. "Schopenhauer's Philosophy of Architecture". In: Jacquette, D. (org.) *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 1996, pp. 277-298.
- Vandenabeele, B. "Schopenhauer on the Values of Aesthetic Experience". In: *The Southern Journal of Philosophy*, v. 45, n. 4 (Winter, 2007), pp. 565-582.
- _____. "Schopenhauer on Aesthetic Understanding and the Values of Art". In: Neill, A; Janaway, C. (orgs.) *Better Consciousness: Schopenhauer's Philosophy of Value*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 41-57.
- White, F. C. "Schopenhauer and Platonic Ideas". In: Vandenabeele, B. (org.) *A Companion to Schopenhauer*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 133-146.
- Young, J. *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.