

**SCHOPENHAUER E A (IN)QUIETUDE
DO OBJETO ARTÍSTICO:
ENTRE O GRITO SEM VOZ DO LAOCOONTE
E O DESEJO DE PIGMALIÃO**

**[SCHOPENHAUER AND THE REST(LESSNESS)
OF THE ART OBJECT:
BETWEEN THE LAOCOON'S VOICELESS SCREAM
AND THE PYGMALION'S DESIRE]**

Eduardo Ribeiro da Fonseca

Professor no PPGF da Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Luciana Lourenço Paes

Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas

Natal, v. 23, n. 40
Jan.-Abr. 2016, p. 287-311

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: O presente artigo busca descrever e interpretar o Laocoonte de Schopenhauer à luz de uma compreensão mais contemporânea do objeto artístico, tanto pelo viés do criador quanto do apreciador de arte e, de um modo especial, do apreciador da arte da escultura. O efeito artístico que acalma a vontade seria o único possível ou é apenas um impulso sublimado que, como os outros, representam ainda, sob todos os véus, o vívido desejo e a sensualidade que prometem a felicidade?

Palavras-chave: Arte; Escultura; Desejo; Sublimação; Quietude.

Abstract: This article aims to describe and interpret Schopenhauer's Laocoon based on a more contemporary understanding of the artistic object, from the perspective of the creator and from the point of view of the beholder, particularly the sculpture's beholder. Could the artistic effect that calms down be the only one or is it just a sublimated impulse, like the others, representing vivid desire and sensuality that promise happiness?

Keywords: Art; Sculpture; Desire; Sublimation; Rest.

*O que é criado pelo espírito
é mais vivo do que a matéria.*
(Charles Baudelaire)

É curioso pensar na situação de Schopenhauer frente ao grande mundo da arte moderna e contemporânea que já se avizinhava ao filósofo de Frankfurt, ainda que imperceptivelmente. Ele nos parece estar sempre voltado para a definição clássica da arte, que fala de Platão, do ideal, do belo e do eterno. Quão distantes dele já parecem estar Poe, Delacroix e Baudelaire, que estão no centro das questões ligadas à *modernidade*, não apenas pelo modo como esses autores expandem o conceito de arte através de suas próprias obras artísticas, mas, especialmente no caso de Baudelaire, também pela importância de sua obra crítica, que apresenta valores artísticos voltados para a questão da reprodutibilidade técnica e da Sociedade de massas. Por outro lado, Schopenhauer, como Baudelaire, confere à obra de arte e ao artista posições de extrema dignidade não apenas pela produção da mais elevada cultura, mas também como forma de libertação momentânea da vida prática e dos sofrimentos a ela ligados.

Este artigo busca, em primeiro lugar, descrever a natureza e o estatuto do problema da escultura na “metafísica do belo” à luz da História da Arte e, em segundo lugar, comentar as teses de Schopenhauer a partir da visão que Nietzsche expõe do problema na “Genealogia da Moral”, especialmente a partir de uma menção feita por ele ao mito de Pigmalião, que nos é útil, pois, além da apreciação artística, expõe o *fazer* artístico como uma expressão do desejo humano. Em terceiro lugar, mas não menos importante, procuramos apreciar também o olhar contemporâneo sobre o objeto artístico em sua relação com a apreciação e experiência da obra no contexto atual.

De acordo com o que foi dito acima, a especificidade da obra de arte em Schopenhauer como modo de conhecimento independente do princípio de razão, a saber, como “metafísica do belo”, leva-nos

a pensar os diversos valores artísticos e filosóficos ali presentes, especialmente aqueles ligados à *escultura*, tema do presente texto. Encaramos isto como parte do problema de situar o lugar da arte na cultura e, de modo mais específico, o lugar da escultura no conjunto das formas artísticas que são aceitas pelo filósofo de Frankfurt.

É certo que a “hierarquia das artes” do Livro 3 de *O mundo como Vontade e Representação* (1819-20) tende a aparecer diante de nós contemporâneos como qualquer coisa talvez excessivamente rígida e limitadora da expressão artística, até mesmo porque ela não é uma *estética*, mas uma “metafísica do belo”: “A estética se relaciona com a metafísica do belo, como a física se relaciona com a metafísica da natureza” (Schopenhauer, 2003, p. 24). Nesse contexto, se a estética ensina os caminhos para atingir o efeito artístico desejado, a metafísica do belo “investiga a essência íntima da beleza” (*loc. cit.*), tanto do ponto de vista do sujeito contemplador, quanto no sentido do objeto artístico que é contemplado. A essência da investigação do filósofo está no efeito psíquico provocado pelo belo, não sendo, portanto, bem adaptada para pensar, como em Hegel, a progressão histórica das poéticas ligadas aos diferentes momentos da arte em sua relação com o mundo efetivo que se desenvolve como cultura ao longo do tempo. Tampouco há em Schopenhauer uma libertação da apreciação da arte a partir do conceito de belo, embora possa ser usado para isso por nós. Parece que este filósofo pensa preferencialmente o que há de perene na arte, enquanto Hegel, seu antípoda, privilegia o aspecto transitório presente nos diversos momentos da História da Arte. A síntese de ambos pode ser percebida no modo como Baudelaire define o belo como algo entre o eterno e o provisório. Mas, se Schopenhauer se afasta do transitório e com isso parece se afastar também do mundo em que vive, tão concreto, talvez possa existir ali (e no conjunto de sua obra filosófica) algum elemento que também anuncie, até mesmo à revelia da obra e do seu autor, o mundo moderno e contemporâneo, que tem a sua entrada triunfal em

cena com a implosão das formas estéticas tradicionais que já está anunciada no romantismo e à qual Schopenhauer ainda resiste como um apreciador da estética clássica. Isso nós examinaremos ao final do presente texto.

O ponto inaugural da percepção da “metafísica do belo”, de Schopenhauer, como um *decadentismo* e um *artificialismo* está presente na obra *Para a genealogia da moral – uma polémica* (1887), de Friedrich Nietzsche, na qual este filósofo escreve que o efeito quietivo seria *um* efeito particular da arte e não *o* efeito geral da arte. A visão do belo teria o poder, segundo Nietzsche, de liberar a principal força da natureza de Schopenhauer, isto é, “a força da reflexão e do olhar aprofundado”. Com isso, Schopenhauer teria deixado de perceber que essa força surgiria precisamente do ingrediente da sensualidade, pelo que a sensualidade não estaria suspensa do “estado ascético”, mas apareceria transfigurada e já não entraria na consciência como “impulso sexual” (Nietzsche, 1998, p. 101). Inclusive, do ponto de vista da *crítica ao ideal ascético*, Nietzsche concebe que a atitude de negação parcial da vontade seria um mero fenômeno superficial ao fundo do qual prevaleceria uma “vontade de nada querer”. Quão distante o Nietzsche da “Genealogia” estava do jovem filólogo que acolhe entusiasticamente a obra de Schopenhauer. Este último, e Platão também, são flagrantemente criticados quando Nietzsche escreve que na “arte, na qual precisamente a mentira se *santifica*, a vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor” (*ibidem*, p. 141), opondo-se, por isso, ao *ideal ascético*, que, para Nietzsche, é uma fé e também um “imperativo inconsciente” (*ibidem*, p. 139) que resultam no *empobrecimento* e na *calúnia* contra a vida. Trata-se de “colocar o sofrimento sob a perspectiva da culpa” (*ibidem*, p. 149). Há, portanto, uma *fisiopsicologia* da Estética no Nietzsche maduro, isto é, um pensamento que procura situar a metafísica do belo de um ponto de vista pulsional, criticando, todavia, o resignacionismo, a má consciência, o desejo de renunciar à vida e à afir-

mação da existência que percebe ao fundo do platonismo tardio de Schopenhauer.

Como sabemos, o jovem Nietzsche abandona – de certa forma – a filologia e se torna filósofo pelo entusiasmo suscitado pela leitura de Schopenhauer quando tinha cerca de vinte anos de idade. A postura polêmica e corajosa de Schopenhauer como filósofo inspira Nietzsche, ao ponto de transformá-lo também num crítico dos seus antigos mestres, Schopenhauer e Wagner. De certa forma, afasta-se de Schopenhauer em busca de autonomia, o que mostra outras influências como, por exemplo, as proporcionadas pelas leituras de Stendhal e Baudelaire. Sabe-se que ele traduziu para o idioma alemão os escritos íntimos de Baudelaire, chamados “*Mon cuer mis à nu*” (Meu coração desnudado), que exaltam um gosto vivíssimo “da vida e do prazer” (Baudelaire, 1981, p. 63). Sobre Stendhal, Nietzsche escreve que ele representa o oposto do que está expresso na frase “o belo é o que agrada sem interesse”; pelo contrário, para o escritor francês, o belo é “*une promesse de bonheur*”, isto é, uma promessa de felicidade. A crítica de Nietzsche, que ataca os valores estéticos schopenhauerianos como um “resignacionismo” e está calcada na denúncia da *submissão* da estética à moral na “metafísica do belo”, estende-se também ao compositor Wagner. Para Nietzsche, o schopenhauerianismo que contamina a estética do Wagner maduro se torna extremamente desagradável e é impiedosamente atacado na *Genealogia da moral*. Os principais pontos da crítica são também o mencionado “resignacionismo” (enquanto postura filosófica) e a “negação do querer” (enquanto efeito “quietivo” da arte sobre o contemplador, que em Wagner está representado, por exemplo, pelo elogio da castidade em *Parsifal*).

Numa análise mais detida, já está contida, desde o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* e dos escritos filológicos, a percepção da arte como uma “*Wille zur Macht*” (Vontade de poder ou potência) e, portanto, ela deveria ser sempre uma arte impetuosa e contida apenas pelos limites de suas formas delicadamente provisórias.

Porém, Nietzsche parece ignorar as possibilidades de confrontar a “metafísica do belo” de Schopenhauer com a própria teoria das forças deste último autor, como ela aparece nos *Complementos*, e, especialmente, na “Metafísica do amor sexual” (1844). Esse Schopenhauer ao fundo do próprio Schopenhauer formula, de certo modo, o mesmo que Nietzsche, quando escreve sobre o papel crucial da sexualidade no âmbito da arte e também no mundo efetivo. A sexualidade é, ao lado do amor pela vida, o mais forte e mais ativo dos impulsos. (Schopenhauer, 2014, p. 242)

O estudo que faremos a seguir procura primeiramente estabelecer a argumentação de Schopenhauer a respeito do Laocoonte e da arte da escultura. Num segundo movimento, pretendemos trazer a discussão para perto de nós e confrontar o filósofo da Vontade com as análises contemporâneas que veem a arte como um avesso do imaginário, como um *estar-aí*, como uma vivência da própria tensão e indefinição dos valores artísticos. A tensão que mencionamos é provocada pela própria análise genealógica das produções a partir dos anos cinquenta do século XIX e pela consequente variedade de meios expressivos de que dispomos atualmente, ao contrário do que acontecia na época de Schopenhauer. Portanto, guardadas as devidas proporções dadas no contraste dos períodos históricos, podemos pensar Schopenhauer desde uma perspectiva atual, mas também, por outro lado, tentar pensar um pouco a arte atual pelo viés de Schopenhauer, inclusive pelo viés inesperado da sexualidade.

1. Laocoonte deve gritar?

No §46 de *O mundo como vontade e representação* e no capítulo XXXVI dos *Complementos*, Schopenhauer aborda um famoso problema dentro da história da arte no século XVIII: a expressão das emoções no conjunto escultórico do Laocoonte¹. Ele estava a par

¹A data e a autoria do grupo têm sido objeto de disputas. Plínio escreve, em 70 d.C., que o viu na residência do imperador Tito: “De um único bloco de mármore, os ilustres artistas Agesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodes, de-

do debate teórico precedente e afina, nas suas considerações, o discurso dos seus mais destacados protagonistas alemães – Winckelmann, Lessing e, especialmente, Goethe.

Winckelmann, ele escreve, já sentia falta do grito do sacerdote². Mas, para justificar a escolha do artista, ele teria transformado Laocoonte num estoico, um espírito grande que saberia se conter

pois de conversarem, esculpiram o Laocoonte, seus filhos e a extraordinária espiral de serpentes” (HN, XXVI, 37). Cf. Kenneth Clark (1990 [1956], p. 401): existem várias assinaturas em bases escultóricas de Atenodoro, filho de Agesandro, datáveis do séc. I, e dois homens com estes nomes (na verdade, irmãos) são registrados como tendo recebido homenagens em 21 e 22 d.C. Clark, contudo, não concorda que seja um mármore original do séc. I, mas sim uma cópia romana de um bronze grego perdido. Sabe-se que praticamente todas as assinaturas nos mármores do período romano eram dos artesãos que executavam a cópia. É provável, para ele, que os nomes registrados por Plínio sejam os dos copistas. Após ser descoberto em 1506, o Laocoonte foi restaurado, em 1532, pelo escultor florentino Giovanni Montorsoli. A maior parte do braço original do pai está no Vaticano e poderia, na opinião de Clark, ser colocada de volta na posição correta, atrás de sua cabeça, não fosse a atual restauração ter se tornado ela mesma um documento histórico. Para um esquema rápido das diferentes possibilidades de datação, ver a cronologia comentada proposta por Bernard Frischer (2009).

² Tendo advertido os troianos do perigo da entrada na cidade do cavalo de madeira, Laocoonte, segundo Virgílio, sacerdote de Poseidon (segundo outras versões do mito, de Apolo), é punido por Atena (ou, segundo outras versões, Apolo ou Poseidon), que envia serpentes para matar seus dois filhos. Ao tentar salvá-los, ele também é morto. A fonte literária exata da escultura não é certa. Arctino, na *Iliupersis* (c. VII a.C.), descreve a morte de Laocoonte e de um de seus filhos; Dionísio de Halicarnasso relata que Sófocles, em sua tragédia perdida, representou a morte dos três. A partir da evidência de gemas e de um vaso, concluiu-se que a representação pictórica da morte dos três filhos remete ao séc. V a.C. O fato de ela, no grupo escultórico, ocorrer diante de um altar e não, como em alguns relatos gregos, durante o banquete dos troianos, levou à conclusão de que a falta pela qual o sacerdote é punido é a que lhe foi atribuída pelo poeta helenista Eufórion de Cálcis, citada por Sérvio em seu escólio da *Eneida* – ter copulado no espaço consagrado a Poseidon (e não a de ter alertado, como em Virgílio, a respeito do perigo do cavalo de madeira). A punição teria lugar, então, na cena do crime. Alguns autores cogitam que tenha ocorrido assim na própria peça de Sófocles. (Cf. Howard, 1906, p. 943-944)

diante da dor e da morte. A escolha do artista se justifica, para Winckelmann lido pelo filósofo, num nível psicológico. A opinião de Winckelmann é criticada por Lessing, que, conforme Schopenhauer, no lugar do fundamento psicológico coloca o puramente estético, pois o princípio da beleza, dominante na arte antiga, não admitiria o esgar em que implica a expressão do grito³. Schopenhauer discorda, contudo, do seu outro argumento – de que uma obra de arte imóvel não é adequada para representação de um instante totalmente passageiro⁴ – e, para ilustrar seu ponto de

³ Lessing escreve, no *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia] (1766), cap. II, sobre a submissão da expressão à “primeira lei da arte”, a *beleza*: “Existem paixões e graus de paixões que se manifestam na face através das contorções as mais feias e colocam o corpo em posições tão violentas que todas as belas linhas, que o contornam numa situação calma, se perdem. Quanto a essas, os artistas antigos ou se abstinham inteiramente ou as reduziam a um grau inferior no qual elas estão aptas a uma medida de beleza. [...] Isso aplicado ao Laocoonte, fica evidente o motivo que eu procuro. O mestre visava à suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele foi obrigado a reduzi-la; ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro, não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso” (Lessing, 2011, p. 93-94).

⁴ Lessing pergunta por que o artista não deve colher a expressão no ponto *mais intenso* da ação e considera que se esse momento único recebe, graças à arte, uma duração imutável, então ele não deve expressar o que possa ser pensado *apenas* como transitório. A prolongação do momento pela arte confere aos fenômenos que aparecem e desaparecem de repente um aspecto *antinatural*. Cada vez que olhamos novamente um quadro em que alguém dá uma gargalhada, p. ex., a impressão inicial torna-se mais fraca até que o objeto gera, finalmente, asco e horror no espectador (a gargalhada seria, no caso, uma ação que deve ser pensada *apenas* como transitória e não eleita para representação visual). Lessing cita também o caso do Laocoonte no cap. III: “A dor violenta que arranca o grito, logo cede ou destrói o sujeito que sofre. Mesmo, portanto, quando o homem o mais paciente e constante [standhaft] grita, ainda assim evidentemente ele não gritaria ininterruptamente” (*ibidem*, p. 102). Se o artista vai fixar uma expressão no tempo, ele deve desviar do ápice das emoções, depois do qual não há mais nada a ima-

vista, ele lembra genericamente as “centenas de figuras maravilhosas” em movimento (dançando, lutando, correndo) de que a história da arte já dera testemunho. Mais especificamente, ele menciona que Goethe, no seu estudo sobre o Laocoonte (1798), considerou a escolha do momento passageiro *absolutamente necessária*⁵.

Schopenhauer afirma que Lessing chegou muito próximo da explanação correta, mas não encontrou o ponto certo. Ele pensa que, no Laocoonte, o grito não pode ser exposto pela simples razão de que sua exposição reside por inteiro fora do domínio da *escultura*:

Não se podia produzir em mármore o Laocoonte gritando, mas apenas um de boca escancarada esforçando-se inutilmente por gritar e no qual a voz ficava entalada na garganta, *vox faucibus haesit*. A essência do grito e, conseqüentemente, também do seu efeito sobre o espectador, reside inteiramente no som, não na boca escancarada. (Schopenhauer, 2005, p. 303)

ginar. O momento expressivo escolhido deve deixar algo à imaginação completar: “Quando, portanto, o Laocoonte suspira, escreve Lessing, a imaginação pode escutá-lo gritar” (*ibid.*, p. 101-102). No capítulo XVI do *Laocoonte*, Lessing escreve que o objeto da pintura, cujas partes são vistas *uma ao lado da outra*, são os *corpos* e que a pintura pode imitar ações *apenas alusivamente através de corpos*. Para tanto, o pintor deve escolher o momento mais expressivo de uma história, a partir do qual se deduz o que já ocorreu e o que irá ocorrer. Portanto, não é que Lessing negue a representação de ações aos pintores, ele apenas considera que, na pintura, elas devem estar subordinadas à beleza corporal – o que ele nega ao pintor são, na verdade, os *exageros* expressivos.

⁵ “Essa obra de arte [o Laocoonte] é extremamente importante devido à representação do momento. Se uma obra de arte plástica deve efetivamente se mover diante dos olhos, um momento passageiro deve ser escolhido; um pouco antes nenhuma parte do corpo deve ter se encontrado nessa situação, um pouco depois cada parte deve ser forçada a abandonar essa situação [...]. Eu gostaria de dizer que, assim como o grupo se encontra agora, ele é um raio fixo, uma onda petrificada no instante em que atinge a praia” (Goethe, 2005, p. 120-121).

Teríamos diante de nós o meio, que exige grande esforço físico, enquanto que o seu fim, o grito em si e seu efeito, estaria ausente – ter-se-ia sempre, então, diante dos olhos “a visão cômica de um esforço contínuo sem efeito” (*ibidem*, p. 304). Na arte poética e na arte teatral, contudo, o grito serve à verdade ou exposição integral da Ideia. Por isso o Laocoonte de Virgílio grita, sem detrimento da sua dignidade, como “um touro solto após ter sido atingido por um machado” (II, XX, 48-53). Sófocles fez Filoctetes gritar nos palcos antigos como teria gritado o Laocoonte. Mas como a dor deste último não poderia ser expressa na escultura pelo grito, o artista precisou agir sobre outras partes da figura, como o abdômen e, nisso, Schopenhauer está não só de acordo com Winckelmann, como elogia sua argumentação, contanto que a ela se subtraia “a mentalidade estoica”. Eis o famoso argumento de Winckelmann, nos *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Reflexões sobre a imitação de obras gregas na pintura e na escultura] (1755):

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude quanto na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada.

Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado oprimido [...]. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma. (Winckelmann, 1975, p. 53)

Nos complementos a sua obra magna, Schopenhauer oferece um novo exemplo para ilustrar a inadequação da representação de alguém gritando em obras de arte visuais⁶, que são essencialmente mudas: no *Massacre dos Inocentes*, Guido Reni teria cometido “o grande erro” de pintar seis bocas escancaradas gritando. E, para garantir que o seu argumento seja entendido, Schopenhauer pede ainda para imaginarmos uma apresentação de pantomima na qual uma das cenas apresentasse atores gritando – se o mímico representasse o grito mantendo a boca aberta por um tempo, isso geraria um efeito cômico e o público cairia no riso. O grito do Laocoonte teve que ser omitido por conta da natureza da arte que o apresenta: o problema que surge, afirma o autor, “é de como o artista poderia representar o motivo do grito contido de modo a tornar aceitável para nós que uma pessoa na posição de Laocoonte pudesse não gritar” (2014, p. 94). Ele foi resolvido pela representação do momento exato da mordida, que ocorre na lateral do dorso, fazendo o abdômen se contrair e tornando, assim, o grito impossível. Mas, como demonstrara Goethe, esta é uma razão secundária e subordinada. Schopenhauer não esclarece essa perspectiva do seu antigo amigo, embora cite diretamente as fontes. No final do décimo-primeiro livro de sua autobiografia, *Dichtung und Wahrheit* [Poesia e Verdade], Goethe descreve a visita que fez, em outubro de 1769, à famosa coleção de antiguidades de Mannheim (que continha cópias em gesso de famosas cópias romanas de originais gregos, uma espécie de substituto nórdico da experiência

⁶ A expressão contemporânea “artes visuais” é adotada pelo tradutor dos *Complementos* (Schopenhauer, 2014, p. 89) como uma atualização da expressão “artes plásticas”, que tende a cair em desuso no mundo da arte na atualidade. A expressão usada por Schopenhauer é “*bildenden Künste*”, literalmente “artes plásticas”, ou a adotada “artes visuais”, na nomenclatura contemporânea. Ambas são dicionarizadas. No conteúdo da discussão de Schopenhauer, a expressão se dirige mais estritamente à pintura e à escultura.

do sul), dando especial ênfase ao seu primeiro contato, ocorrido lá, com o *grupo* – não somente a figura central – do Laocoonte⁷:

Minha atenção foi direcionada principalmente ao Laocoonte e decidi-me a respeito da famosa questão de por que ele não grita declarando a mim mesmo que ele não poderia gritar. Todas as ações e movimentos das três figuras procediam, como pensava, da primeira concepção do grupo. A posição – tão forçosa quanto artística – do corpo principal foi composta com referência a dois impulsos: a luta contra as cobras e a fuga simultânea da picada. Para diminuir essa dor, o abdômen deve ser contraído, tornando o grito impossível. Assim, eu também decidi que o filho mais novo [na verdade, o mais velho] não fora mordido e em outros aspectos buscava descobrir os méritos artísticos deste grupo. (Goethe, 1848, I, p. 435)

Goethe desenvolve ao longo dos anos essas ideias e afirma depois, no seu texto de 1798 publicado no primeiro volume do *Propyläen*, que há uma progressão na representação da ação nas três figuras, tirando o foco exclusivo do pai e distribuindo-o aos filhos: o mais novo está totalmente enrolado pela cobra, prestes a morrer; o pai tenta desvencilhar-se, mas já é mordido e o filho mais velho parece ter ainda uma chance de escapar vivo. A ação oscila da certeza da morte à esperança de vida⁸. Assim, o grito contido de Laocoonte é inserido, em Goethe, na lógica de uma progressão vi-

⁷ Antes da publicação, em 1922, da carta de Goethe a E. T. Langer, datada de 30 de novembro de 1769, pensava-se, seguindo o texto da *Autobiografia*, que ele visitara a galeria no retorno de sua viagem de Strasbourg a Frankfurt, em agosto de 1771 (Robson-Scott; 1981, p. 31).

⁸ “[...] então vemos que só há um momento de supremo interesse: quando este único corpo é desarmado por meio do envolvimento, quando o outro, mesmo lutando, é ferido e ao terceiro resta uma esperança de fuga. No primeiro caso, trata-se do filho mais novo, no segundo do pai e no terceiro do filho mais velho. [...] O ser humano possui apenas três sentimentos: o medo, o terror e a compaixão, a previsão temerosa de um mal que se aproxima, a percepção inesperada do sofrimento presente e a participação no sofrimento duradouro ou que passou; todos os três sentimentos são representados e suscitados por esta obra de arte e, na verdade, na gradação a mais conveniente.” (Goethe, 2005, p. 125-126).

sual entre dois estados opostos (do negativo ao positivo). Schopenhauer afirma que ele está aqui, com relação a Goethe, na mesma posição que no caso de sua teoria das cores.

Schopenhauer passara cerca de sete meses, entre o fim de 1813 e início de 1814, em Weimar, onde frequentou a casa de Goethe, o qual conhecera em reuniões organizadas na casa de sua mãe. Conversaram e realizaram experimentos em torno da *Farbenlehre* [Teoria da Cor] de Goethe, cujos três volumes, publicados em 1810, refutavam a visão newtoniana a respeito do assunto. O jovem filósofo, então com 27 anos, divergira do mestre em alguns pontos, embora também discordasse de Newton, o que provavelmente abreviou a convivência, embora não o respeito, entre os dois. Um ano depois de voltar de Weimar, ele redigiu a sua própria teoria das cores, *Über das Sehn und die Farben* [Sobre a visão e as cores], interrompendo o que constituiria o seu maior projeto filosófico – provavelmente, só chegou a escrever sobre um assunto que ele mesmo considerava tão secundário por conta da grande admiração que nutria por Goethe. Segundo Rüdiger Safranski (2011, p. 337), na teoria das cores de Goethe o ponto central é o que diz respeito às “ações e paixões da luz”, enquanto que, em Schopenhauer, são “as ações e paixões do olho”. Ele se interessou, conforme o autor, especialmente pela maneira como o olho reagia ao fenômeno da luz e concluiu que as cores não são as manifestações de “raios de luz desintegrados” (cf. Newton), mas sim o resultado da “atividade desintegradora” da retina⁹.

⁹ Conforme Georg Stahl, em sua introdução a *On vision and colors*, Schopenhauer usa a sua teoria da divisibilidade da atividade da retina para “pôr à prova” também a teoria da cor de Goethe. “Em quatro capítulos de seu texto, ele confirma, refuta, e redefine – direta ou indiretamente – alguns dos temas mais caros à teoria da cor de Goethe: *polaridade* na seção 6 [que para Goethe significava a existência de luz e de escuridão]; a natureza de sombra da cor, ou *skieron*, na seção 7 [ele caracteriza, com esta expressão, “a natureza escura ou cinza pela virtude da qual uma cor é sempre mais clara que o preto e mais escura que o branco”]; e a produção do *branco* a partir das cores, tão categoricamente negada por Goethe, na seção 10. Mas o mais penoso para Goethe,

Schopenhauer enviou o seu manuscrito a Goethe antes de publicá-lo, em 1816, e pediu-lhe uma opinião, a qual nunca obteve de fato, fazendo com que, numa longa carta de 11 de novembro de 1815 endereçada ao poeta, escrevesse, não sem uma gota de cólera, que sua própria teoria constituía “o desenvolvimento de um pensamento único e indivisível, que tem de ser verdadeiro ou falso em sua totalidade: é como se fosse uma abóbada, da qual não se pode tirar uma única pedra sem que o edifício inteiro desabe”, ao contrário da teoria de Goethe, que era “uma conjunção sistemática de muitos pensamentos [...] e de fatos bastante variados, no meio dos quais se poderia alojar um erro com muita facilidade” (Schopenhauer *apud* Safranski, 2011, p. 343). Schopenhauer acreditava ter aperfeiçoado e elevado as ideias de Goethe sobre as cores a um nível, de fato, científico e ele provavelmente esperava ouvir isso do próprio Goethe. No *Mundo...*, publicado em 1818-1819, e nos *Complementos*, de 1844, ele menciona a visão de Goethe (mas também a de Winckelmann e Lessing) sobre a questão do grito do Laocoonte no mesmo sentido – assentindo em parte, melhorando a argumentação e construindo, assim, uma visão mais sólida e incisiva em torno do objeto.

Finalmente, no fim do capítulo XXXVI dos *Complementos*, Schopenhauer cita a cabeça do Laocoonte na coleção do Duque de Arenberg, em Bruxelas, que deve ter pertencido à outra cópia antiga do grupo e afirma que ela supera a do grupo original em bele-

no entanto, é a refutação de Schopenhauer, na seção 13, do seu fenômeno originário [*Urphenomen*].” (In: Schopenhauer, 2010, p. 17-18). Goethe escreve na *Farbenlehre*, que o fenômeno originário é o fenômeno real como se apresenta aos sentidos, ultrapassando casos isolados, opiniões ou hipóteses e por trás do qual nada pode ser encontrado (a luz e a escuridão entravam nessa categoria e, do jogo entre esses opostos, nasceriam as cores). Schopenhauer substituiu-o, afirma Stahl (*ibid.*, p. 18), pelo seu próprio: a interpretação fisiológica das cores, que ele estende das cores fisiológicas às cores químicas e físicas na classificação de Goethe, tornando-a, assim, o seu denominador comum. Afinal, ele se pergunta o que a cor é e não, como Goethe, como ela aparece.

za e expressão, mesmo tendo a boca consideravelmente mais aberta, pois não o é a ponto de *realmente* gritar.

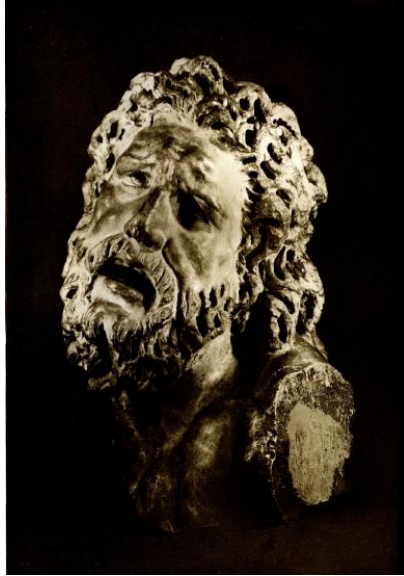


Figura 1. Cabeça do Laocoonte da Coleção Arenberg, Bruxelas.



Figura 2. Cabeça do grupo escultórico do Laocoonte, Vaticano.

2. Schopenhauer e a arte contemporânea: hipóteses, possibilidades

Através dessa apreciação específica do pensamento estético de Schopenhauer é interessante pensarmos as características da arte que ele valoriza e as do tipo de arte que ele nega. Poderíamos pensar se, no que é negado, não se apresentaria talvez alguma riqueza oculta aos olhos do filósofo, como quer o Nietzsche da *Genealogia da Moral*? E se, naquilo que ele elogia não haveria um anacronismo, já que ele lida com os conceitos de *belo*, de *ideal*, de *eterno*, entre outros, que de certo modo caíram em desuso após o Romantismo?

Poderíamos analisar esse problema da expressão e da apreciação do objeto artístico a partir de, pelo menos, três pontos de vista diferentes. (1) O primeiro seria o de sua crítica ao *grotesco* e ao *repugnante* em arte, que expõem um gosto talvez mais conectado ao classicismo e menos vinculado às possibilidades abertas pelo romantismo do que poderia ser pela sua posição histórica pós-romântica. (2) O segundo aspecto seria de natureza metafísica e ligado ao primeiro, isto é, o papel do belo artístico como um “quietivo” (*Quietiv*) da vontade e a teimosa defesa da arte como um calmante para as demandas da vida pulsional. (3) O terceiro aspecto seria uma tentativa de apreciação a partir da arte contemporânea como um avesso desse imaginário¹⁰ vinculado ao belo que é exaltado pelo filósofo de Frankfurt como uma contemplação desinteressada da ideia platônica.

A partir de cada uma dessas perspectivas, aparece diante de nós um Schopenhauer com posições complexas e, quiçá, autocontraditórias, o que não chega a ser um mal em si mesmo, mas é digno de ser “contemplado” e analisado.

¹⁰ Emprestamos a expressão do livro de Tânia Rivera, intitulado *O avesso do imaginário*, publicado em 2014.

(1) *Em termos de gosto artístico, o grotesco e o repugnante são negados por Schopenhauer por serem excitantes negativos da vontade.* – A crítica ao grotesco e ao repugnante em arte tem uma face ligada ao fisiologismo e outra ligada ao patético dado no exagero da expressão. O efeito criticado por Schopenhauer em relação ao grito congelado na escultura apresenta essas duas faces. Ele escreve: “A dor de Laocoonte, em virtude dos limites da arte, não podia ser expressa pelo grito” (Schopenhauer, 2005, p. 304-305). Uma obra escultórica que fizesse Laocoonte gritar estaria contrariando, segundo o filósofo, aqueles que são os principais temas da escultura, a beleza e a graça. A questão para Schopenhauer é, portanto, o *meio* adequado, pois na poesia e no teatro, sempre segundo ele, haveria até mesmo uma exigência de que Laocoonte gritasse sob as picadas das serpentes, pois, nessas artes, existiriam meios mais adequados para a expressão digna do terrível. Como algo que excita profundamente a aversão e que se torna, simultaneamente, risível, tal representação de um grito congelado no tempo e no espaço tridimensional não aparece perante Schopenhauer como um efeito estético aceitável em escultura. Além do efeito puramente estético há um agravante, naquilo que se expressa como foco da análise do filósofo, a saber, o efeito do psíquico do excitante, seja ele *positivo*, caracterizado pelo desejo, seja ele *negativo*, caracterizado pelo repugnante e, também, na nossa análise, pelo grotesco, pois despertam vivamente a vontade do espectador, estimulando uma aversão enérgica, no caso do repugnante, e também o riso, no caso do meramente grotesco, sendo, portanto, na opinião dele, inaceitáveis em arte, ainda que existam inúmeros exemplos de aplicação do repugnante e do grotesco em obras de arte específicas, que são utilizadas inclusive como exemplos do que não se deve fazer em arte pelo filósofo da vontade (Schopenhauer, 2003, p. 116-117).

(2) *O belo artístico é um quietivo da vontade.* – Se o filósofo encara o excitante como um elemento não artístico dentro do universo da arte, no sentido oposto, aquilo que favorece a contemplação *desinteressada* é encarado como adequado, pois, para Schopenhauer, “a arte é a consideração das coisas independente do princípio de razão” (*ibidem*, p. 59), já que a racionalidade nos atrela à percepção dos objetos do mundo na sua relação com a nossa vontade, e, portanto, do ponto de vista da sua satisfação e, por decorrência, do sofrer e do fazer sofrer. A consideração racional é como a violenta comoção das águas de uma cascata, enquanto a contemplação artística é comparável ao arco-íris imóvel pairando sobre essa cascata (*loc. cit.*). Nesse caso, Schopenhauer opõe os modos de consideração de Aristóteles e Platão, descrevendo o primeiro como racional e subjetivo (pois atrelado ao querer-viver) e o segundo, como relativo à contemplação e representação artística das ideias imutáveis, consideradas a *objetividade* imediata e adequada da coisa em si, isto é, aquilo que subsiste ao fundo de todo e qualquer fenômeno e que é imune às mudanças. O objeto artístico e a ideia que lhe é correlata devem poder ser conhecidos com objetividade e igual verdade por todo o tempo histórico e independeriam, portanto, de nossas concepções momentâneas das poéticas relacionadas ao fazer artístico em si mesmo. Nesse caso, a essência do mundo e da história humana e da arte é imutável, podendo ser apreendida e revelada como uma verdade íntima do mundo sob a perspectiva da eternidade. Por isso, como dissemos, ele se refere a uma metafísica do belo e não a uma estética. Sob as formas variáveis do fazer artístico, transitórias, há que se captar o que jamais muda e que sintetiza o que é a existência humana despida de seus véus e caracterizada em metáforas como a do espetáculo teatral. Mudam os figurinos e o local onde o drama é encenado, mas a peça é sempre a mesma. Essa consideração das coisas do ponto de vista das ideias produz um efeito quietivo e desperta em nós o que ele chama de “puro sujeito do conheci-

mento”, isto é, aquele que contempla as ideias platônicas através das formas da efetividade e extrai delas um conhecimento independente do que é racional e, portanto, servil à vontade.

(3) Na *arte contemporânea* há como que uma implosão dessas formas contemplativas apreciadas por Schopenhauer. Na verdade, apesar do desejo do filósofo de identificar toda a arte sob a égide do que não pode ser transitório e este elemento passar a ser o decisivo, implicando na experiência do que há de imutável nas coisas, na arte contemporânea parece ocorrer justamente o contrário. Por mais que se busque a unidade, a identidade, a verdade, a homogeneidade, o eterno, o que se encontra mesmo é o heterogêneo, o fragmentário, o parcial, o plural, o insignificante, as presenças fugazes, a participação momentânea, as interpretações, a semântica, a multidão em si e nos outros. A verdade está na diversidade e no paradoxo vivo que nunca se conforma em ideias eternas, mas, pelo contrário, existem sob o signo da transitoriedade e da heterodoxia. Nesse sentido, ao invés da revelação da ideia, podemos pensar no seu ocultamento, naquelas inúmeras máscaras superpostas que formam um simulacro de verdade na pluralidade e na fenomenologia íntimas. A ideia é ficcional e imersa em profunda subjetividade.

Por outro lado, ao assumir suas fantasias e traumas como algo radicalmente pessoal, o artista transfigura sua intimidade de modo extremo, e é por aí que alcança o universal, ou seja, como diz Tânia Rivera ecoando Louise Bourgeois, é ao apresentar “a intimidade de modo extremo que se alcança o universal” (Rivera, 2014, p. 287). É o radicalmente pessoal e singular o que atinge o universal, pois não há essa referência ao eterno a não ser como conceito e, portanto, os protótipos da efetividade são meramente o que pode ser expresso na singularidade. Nesse sentido não existiriam “ideias platônicas” a não ser no que estão estruturadas pelo caráter de processo de construção e reconstrução do objeto artístico, sen-

do, portanto, construídas a partir da mais íntima subjetividade vinculada ao desejo. Essa é a natureza da crítica de Nietzsche a Schopenhauer. Para o primeiro, não é possível não interpretar a realidade a não ser a partir de ficções, posto que a nossa própria percepção já estaria, dessa forma, em posição relativa entre o ficcional e o que pode ser considerado objetivo (e talvez possamos desconfiar de qualquer objetividade do sujeito do conhecimento). O olhar que lançamos através da cortina da efetividade seria, de acordo com isso, também profundamente pessoal. Tal olhar é tão oculto quanto íntimo, e não poderia haver aquele radical “puro sujeito do conhecimento” ponderado pelo filósofo da Vontade. O que ocorreria seria meramente um ocultamento do desejo sob um movimento sublimatório.

Há sempre um risco mortal e inerente ao fazer artístico – o risco de não existir uma referência, o risco semântico – e que também existe nos interstícios entre o corpo e a arte, *especialmente* no que se refere à arte da escultura. Nesse sentido, expressar o grito através da escultura seria absolutamente possível¹¹ hoje mediante a amplitude e a profundidade do olhar do autor e do espectador ou mesmo daqueles que, em termos contemporâneos, *envolvem-se* com a arte mais do que simplesmente contemplam. Dependendo do referencial semântico, as coisas podem ser de uma natureza bem diferente do que a imaginada pelo filósofo e talvez mesmo pelo próprio artista criativo. Portanto, o risco é inerente e se não houver risco, provavelmente não se estabelecerá contato entre a obra e seu apreciador.

Por outro lado, como mencionamos rapidamente em nossa introdução, quando olhamos a “metafísica do belo” pelas lentes da “metafísica do amor sexual”, há como que uma transfiguração involuntária de parâmetros, pois Schopenhauer afirma que ao fun-

¹¹ Hoje, depois do romantismo e da ideia de que o feio pode ser admirado como algo belo, representar o sacerdote gritando seria algo realmente trivial.

do de *todas* as manifestações humanas está o impulso sexual. A sexualidade ampliada abrange o conjunto do fenômeno humano e, portanto, em termos lógicos, não haveria como se estabelecer um *puro* sujeito do conhecimento, mas apenas, isto sim, um “*impuro* sujeito do conhecimento”.

O desejo para compreender o puro ser das coisas, da vida e da existência (Schopenhauer, 2014, p. 71) não é ele mesmo puro. A expressão mais verdadeira do ser e da existência das coisas é em si mesma, de acordo com a nossa interpretação, profundamente sexualizada, e, portanto, não pode aspirar à objetividade a não ser através de uma ilusão de pureza.

Segundo o Schopenhauer do capítulo 44 dos *Complementos*, o amor sexual sabe “introduzir os seus bilhetes amorosos e suas madeixas mesmo em pastas ministeriais e manuscritos filosóficos” (*ibidem*, p. 242). Poderíamos dizer, jogando Schopenhauer contra Schopenhauer, que o puro sujeito, “por mais etéreo que possa parecer”, tem seu olhar enraizado “unicamente no impulso sexual”. É apenas um impulso sexual mais precisamente determinado, especializado, expressando-se através de formas discursivas e sensoriais mais etéreas e sublimes. Portanto, de acordo com isso, não existiriam realmente limites expressivos para a escultura, a não ser dos pontos de vista dos criadores e apreciadores de arte (eles mesmos *artistas* da apreciação). Isso explicaria a arte atual e também deixaria aberto o flanco da “metafísica do belo” às novas possibilidades da arte que surgiram e se estabeleceram a partir da metade do século XIX.

De qualquer modo, fica dessa “metafísica do belo”, e nessas apreciações estéticas sobre a escultura, um eloquente elogio à beleza, pelo qual o belo é visto como uma possibilidade de transcender momentaneamente a constante opressão da vida orgânica e social, invariavelmente pressionada por exigências sem fim. A arte aparece como um contraponto ao pessimismo do filósofo. Para o autor, o belo é uma porta de acesso direto ao equilíbrio e à serenidade, pois possibilitaria a visão objetiva da unidade dentro da

pluralidade. Nisso se resume o argumento de que Laocoonte não pode gritar, pelo menos quando representado através da arte da escultura. Schopenhauer situa-se, nesse contexto, como o filósofo que elevou a arte a uma categoria humana suprema, enxergando na contemplação da Ideia um modo eficaz e muito particular de otimismo, uma forma de libertação do sofrimento existencial. Nesse caso, mais uma vez, a vontade de ilusão se santifica e a arte opera os seus milagres. Ou seja, como escreveu Nietzsche, Pigmalião não seria um homem “inestético”, muito pelo contrário (Nietzsche, 1998, p. 94). Para compreender melhor a natureza do belo e daquilo que em arte ultrapassa o belo há que se fazer uma báscula entre o Laocoonte de Schopenhauer e o Pigmalião de Nietzsche, sempre pelo viés das formas mais ou menos sublimadas da expressão do próprio desejo. De um lado, temos a arte como calmante. No caso da escultura, isso está representado pelo Laocoonte que não grita. De outro, o Pigmalião (escultor da mitologia grega que se apaixona por sua própria criação) de Nietzsche, que evoca um estado onde a arte se transforma em coisa viva, o que evidencia também o quanto a sexualidade está pressuposta ao fundo dos impulsos, dos mais tênues aos mais intensos. Trata-se de considerar o problema estético fundando-se na experiência do artista criativo, e não, como em Schopenhauer (na “metafísica do belo”) e Kant, apenas meditar sobre a arte e o belo como espectadores. Não são apenas juízos e ideias. Uma metafísica da arte do ponto de vista de um artista poderia admitir a sexualidade ao fundo de cada esboço, de cada flor refletida no lago, de cada figura abstrata e objeto que nos chama a existir junto a ele. Nesse caso, seguindo as ponderações de Nietzsche, acabaríamos inevitavelmente voltando à baía onde está o porto da “Metafísica do amor sexual” de Schopenhauer.

Referências

- BAUDELAIRE, C. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CLARK, K. *The nude: a study in ideal form*. Washington: National Gallery of Art; Princeton: Princeton University Press, 1990 [1956].
- FRISCHER, B. *Laocoon: an annotated chronology of the “Laocoon” statue group*. Online: 2009. Disponível em: < <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/> >. Acesso em: 21 mar. 2016.
- GOETHE, J. W. *Truth and poetry: from my own life*. Trad. John Oxenford. London: Henry G. Bohn, 1848.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- HOWARD, W. G. Goethe’s essay “Über Laokoon”. *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*. v. 21, jan. 1906. Disponível em: < <https://archive.org/details/jstor-456765> >. Acesso em: 21 mar. 2016.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Org. Giorgio Colli eazzino Montinari. 2. ed. Munique: DTV; de Gruyter, 1999. 15 v.
- RIVERA, T. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROBSON-SCOTT, W. D. *The younger Goethe and the visual arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SAFRANSKI, R. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia: uma biografia*. Trad. William Lagos. São Paulo: Geração, 2011.

SCHOPENHAUER, A. *Sämtliche Werke*. Ed. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt: Suhrkamp, 1986. 5 v.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. On vision and colors. In: SCHOPENHAUER, A.; RUNGE, P. O. *On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Philipp Otto Runge*. Translated and with an introduction by Georg Stahl. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação: complementos*. Tomo II (Vol. II, Livros III-IV). Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: UFPR, 2014.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento; UFRGS, 1975.

Artigo recebido em 21/03/2016, aprovado em 5/05/2016