

## Arthur Schopenhauer e Ludwig van Beethoven: diálogos possíveis entre música e filosofia

Raimundo Rajobac\*

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

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

**Abstract:** During this work, we will try to show the position of Schopenhauer on the concepts of representation and Will; analyze your aesthetics, noting the hierarchical relationship between the fine arts, the capability resident in every art of expressing the inner essence of the world, and we arrive at music, like art that gives us the in-itself in the world. Proceeding from this, we take as reference the composer classical/romantic Beethoven and 6th Symphony in F Major, Op 68 - Pastoral, more specifically the movement IV – Storm (Sturm Gewitter). We consider therefore the idea that the artwork Beethoven leads us to what is named by Schopenhauer and aesthetic feeling, and we always come through a pure intuition, and should be interpreted as a metaphysical sense, since in it the intellect reaches the level of aesthetic contemplation, which results in the dip of the knowing subject in the known object, which melts.

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



\* RAIMUNDO RAJOBAC é Mestre em Educação (UPF) e integra o Grupo de Pesquisa sobre Teorias da Ação e Educação e Iluminismo e Pedagogia na Universidade de Passo Fundo e do grupo de pesquisa Racionalidade e Formação PUC RS.



Beethoven e Schopenhauer

### Nosso ponto de partida

A tese de que “o mundo é minha *Representação*” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 9) é tomada como núcleo central do primeiro livro que compõe a obra *O mundo como vontade e representação*. No segundo livro da obra, a tese é de que “o mundo é minha *Vontade*” (SCHOPENHAUER, 2001, p.10). Para o filósofo, o corpo surge como um ato da *Vontade* objetivado, encontrado e visto na *Representação*. Assim, por trás de todo *fenômeno* encontra-se a *Vontade*, responsável pela essência íntima de tudo que é representado. A *Vontade* é, portanto, o conhecimento *a priori* de tudo que existe no mundo fenomenal. Ao se objetivar, a *Vontade*, o faz tornando-se ideia, que, de acordo com o grau de objetivação, propõe uma hierarquia. Nessa perspectiva, o autor apresenta uma série das belas artes que reproduzem uma hierarquia no que diz respeito ao modo de conhecer e comunicar a ideia como *Vontade* objetivada, não mais como um simples objeto (*fenômeno/Representação*) que se situa no tempo e espaço. Trata-se de uma investigação a respeito da essência íntima da beleza, onde tanto é investigado o sujeito que experiencia e tem como sensação o belo, como o objeto ocasionador dessa experiência. Nesse processo, o sujeito deixa de ser

simplesmente individual e torna-se puramente um sujeito que conhece e, isento de *Vontade*, já não está obrigado a procurar as relações em conformidade com o princípio da razão; é absorvido daqui em diante na contemplação profunda do objeto que se lhe oferece, livre de qualquer outra dependência. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 186 – 187).

### Hierarquia das Belas Artes na Estética Schopenhaueriana

#### Arquitetura

A arquitetura é tomada por Schopenhauer, em seu sentido artístico, fugindo, portanto, ao seu sentido utilitário. Do ponto de vista utilitário, a arquitetura encontrar-se-ia a serviço da verdade, enquanto, como arte, pode contribuir para o alcance do conhecimento puro. A missão atribuída à arquitetura não pode ser outra senão a de facilitar a intuição clara de algumas dessas ideias que constituem os graus inferiores da objetividade da *Vontade*: a gravidade, a coesão, a resistência, a dureza, as propriedades gerais da pedra, as representações mais rudimentares e mais simples da *Vontade* dos baixos profundos da natureza (SCHOPENHAUER, 2001, p. 225). Temos, nessas condições, a arquitetura representando como mais baixo grau de objetivação a *Vontade* (ideia). Objetivações dizem respeito a “qualidades ocultas” da física, próprias da natureza (gravidade, coesão, rigidez, dureza), as quais, em relação contrastante com a luz, revelam o conflito perene entre gravidade e resistência: reconhecem a matemática, a dinâmica, a simetria, formas primitivas da natureza. É um conjunto relacionado entre partes que cooperam entre si e contribuem para a beleza. Schopenhauer acredita que a significação objetiva

daquilo que a arquitetura<sup>1</sup> nos revela é relativamente fraca; daí resulta que, à vista de um belo edifício, habilmente iluminado, a fruição estética provém menos da concepção da ideia do que da consciência do correlativo subjetivo que essa concepção arrasta consigo; ela consiste, sobretudo, no fator de pelo qual, perante o aspecto do edifício, o espectador liberta-se do conhecimento individual, submetido à *Vontade* e ao princípio da razão, e eleva-se até o conhecimento do próprio sujeito que conhece, isento da *Vontade*. Nesse caso o prazer consiste na própria contemplação, liberta de todas as misérias do querer e da individualidade (SCHOPENHAUER, 2001, p. 229). Os limites de capacidade de reprodução da arquitetura encontram-se no fato de que não reproduz, como as outras artes, a ideia a partir da visão do artista, do gênio. Na arquitetura, procede-se a uma apresentação do próprio objeto ao espectador; embora cause espanto e exija contemplação, ele é apenas posto à frente do mesmo. Essas duas artes “raramente têm um destino puramente estético: estão submetidas a outras condições completamente estranhas à arte, completamente utilitárias”. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 228).

### Escultura e Pintura

A escultura e a pintura, por sua vez, correspondem a graus mais elevados da

objetivação da *Vontade*; constituem o mundo de representações dotadas de inteligências. O principal motivo encontra-se no fato de as duas objetivarem adequadamente, a *Vontade* e a ideia de humanidade. Destacam-se dois níveis. O nível inferior encontra-se na pintura de animais, notado principalmente numa beleza confundida, traduzida na expressividade de caracteres específicos que dispensam caracteres individuais. A caracterização individual só é exercida quando se pretende expor a ideia de humanidade: este é o segundo nível. Quando se trata de representar artisticamente o homem, nunca se faz no geral; além de se destacar o que é específico, é preciso que entre em destaque o que é individual. A individualidade é o que lhe confere originalidade no interior de uma particularidade infinita, submersa por uma generalidade, multiparticularizada. O ápice da escultura e da pintura encontra-se em poder tornar belo o homem: “A beleza humana é [...] expressão objetiva que figura a objetivação mais perfeita da *Vontade* no mais alto grau em que ela é conhecível” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232). Essa experiência carrega consigo a possibilidade extrema de nos aproximar do inefável. Somos, num só instante, postos para além de nós mesmos, na condição de superação principalmente do que nos aflige. Encontramo-nos, neste ponto, “desobrigados da nossa personalidade, do nosso querer e de todas as misérias que eles arrastam consigo” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232).

### A Poesia

A poesia constitui mais um passo no degrau hierárquico estabelecido entre as belas artes: surge como “dotada da intenção de revelar as ideias, os graus da objetivação da *Vontade*,

<sup>1</sup> Ao lado da arquitetura o autor põe ainda a *arte hidráulica*, as duas representando a ideia de gravidade, encontrada na arquitetura, com a ideia de resistência, e na arte hidráulica, associada à ideia de fluidez, nas quais as características predominantes passam a ser a ausência de formas, a mobilidade perfeita, a transparência. Correlata ao papel exercido pela arquitetura e pela arte hidráulica encontra-se a *arte dos jardins*. As paisagens naturais podem também se tornar belas. Para tanto, a riqueza em produções naturais distintas entre si deve ser apresentada com clareza, a ponto de expressar sua unidade e variedade.

comunicando-as aos ouvintes com clareza e vivacidade com que são apreendidas pela sensibilidade poética” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 68). Na poesia, as ideias, essencialmente intuitivas, exprimem-se ao que as contempla (ouvinte/leitor) por meio de palavras (sinais), que, como conceitos abstratos, transmitem as ideias da vida, do cotidiano, da fantasia, do universo, o que se faz possível quando o “ouvinte emprestar ao poeta a participação da sua própria imaginação” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 255). A experiência pessoal torna-se a condição necessária para a contemplação, ou mesmo para o entendimento do que propõe a poesia: isso pelo fato de o poeta abarcar a ideia ou essência da humanidade, transpondo-a para fora do tempo, favorecendo uma apreensão adequada da *coisa-em-si*. A *Representação* da ideia, que para o autor constitui a finalidade do poeta, faz-se possível onde o poeta prima pela descrição subjetiva, por meio de uma intuição viva, na qual entram em destaque os próprios sentimentos do poeta. São considerados típicos destes casos a romança, o gênero lírico. Neste caso, o poeta é “o espelho da humanidade, e coloca-lhe na frente dos olhos todos os sentimentos que ela está cheia e animada” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 262). A poesia é, portanto, o âmbito artístico de grande capacidade de *Representação* do mundo, pela ideia essencial que se faz presente no gênio e que se torna para o espectador o caminho adequado para que se chegue à *coisa-em-si*, à *Vontade*.

#### A Sinfonia “Pastoral”

É importante que saibamos, ao iniciar esse tópico, que para Schopenhauer a música se diferencia de todas as outras artes, por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da

objetividade adequada da *Vontade*, mas cópia imediata da *Vontade* ela própria, apresentando, portanto, para tudo que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a *coisa-em-si*. Sendo que dessa forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada, quanto *Vontade* corporificada. (1974, p. 84). Deter-nos-emos, por um instante, em observar de que forma essa capacidade de expressão do mundo se faz possível no âmbito artístico-musical. Delimitaremos para exemplificar a capacidade de expressividade da linguagem musical o quarto movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. A sinfonia encontra-se dividida em cinco movimentos e como principal objetivo tem o de descrever as sensações experimentadas na vida campestre da Europa do século XIX. Deter-nos-emos em observar alguns aspectos importantes do quarto movimento, principalmente no que diz respeito ao seu potencial descritivo. Trata-se da seção da *Tempestade* (*Gewitter Sturm*).

#### Obra de Arte, Representatividade, Expressão

Já no final do Scherzo, nos compassos 261 a 264, é anunciado o início da *Tempestade*. O quarto movimento inicia ininterruptamente em fá menor. Os recursos explorados ritmicamente, melodicamente e harmonicamente concentram-se no esforço de representar diretamente a chuva, os trovões, os relâmpagos, a aflição causada pela tormenta. Não se restringindo apenas à relação som e representatividade, a obra desperta para o sentimento relacionado diretamente com o clima que pode ser gerado quando se experimentam a insegurança e fragilidade do homem diante da fúria da natureza. Os compassos iniciais da obra apresentam um *trêmulo* nas cordas graves, anunciando a chegada das nuvens

carregadas, que apontam o mau tempo. Do compasso 4 em diante, os segundos violinos tecem uma linha melódica em *staccato*, que representa o começo da chuva. Nos compassos seguintes as cordas permanecem em destaque, os *trêmulos* mantêm a base nas cordas grave e pequenos trechos melódicos surgem nos primeiros violinos. A estrutura orquestral aumenta progressivamente sua intensidade, caracterizando o início da tempestade estrondosa. Os compassos 13 a 16 apresentam pontualmente esse clima progressivo. Nos compassos 17 a 20, um crescendo gradual do *piano* ao *fortíssimo* representa a intensidade da tempestade, que culmina no compasso 21 com um acorde *fortíssimo*, um *tuti* no primeiro tempo do compasso. Neste momento, dando consistência à densidade orquestral, entram os tímpanos, trompetes e trombones, não usados até então. Os *trêmulos* ganham destaque nos compassos seguinte (22 – 32), e as cordas graves com linhas melódicas contínuas ajudam a reforçar a ideia de um tempo tempestuoso. A tempestade agora se encontra formada e chegará a seu auge, que é identificado principalmente na dinâmica indicada, na exploração dos recursos referentes à densidade orquestral e nos baixos (cordas), que dão a ideia de um tempo furioso e escurecido.

Dos compassos 33 aos 39 segue-se uma seção de raios e trovões que se expressam magistralmente com o uso expressivo do tímpano em tempos fortes, seguidos de acentuações marcantes pelo restante dos naipes da orquestra, também em tempo forte, sendo que em alguns momentos a acentuação se desloca para o terceiro tempo do compasso. Do compasso 40 ao 51, os *trêmulos* nos segundos violinos, nas violas, e a base constante nas cordas graves dão a densidade e

reforçam a ideia de tempestade estrondosa. Raios e trovões, chuva e vento são representados pela estrutura orquestral, que apresenta o modo informe de ser da natureza, através do modo preciso e expressivo da relação entre os naipes dos instrumentos e as dinâmicas possíveis de serem usadas. Do compasso 52 ao 56 desdobra-se mais uma sequência de raios e trovões, com acentuações nas madeiras e metais, contrastando com a acentuação precisa dos tímpanos. Tudo isso sustentado por *trêmulos* que tornam densa toda a estrutura. São apresentados seguidamente sete raios, que cessam a partir do compasso 59, quando por um recurso de dinâmica são enfatizados *trêmulos* em *piano*, em todas as cordas. Essa calmaria é acentuada quando as cordas chegam ao *trêmulo pianíssimo*, nos compassos 64 e 65. Do compasso 66 ao 68, juntamente com os *trêmulos* em *pianíssimo*, surge uma tímida marcação rítmica nos oboés e fagotes, concomitante a uma melodia suave que se destaca no clarinete. Este momento chega a soar como contradição: O que poderiam representar a doçura e compaixão dessa melodia em meio à violenta tempestade? Propositamente, o músico procurou apontar para as realidades amedrontadas e indefesas em relação à tempestade impiedosa e incontrolável. Do compasso 72 ao 89 entram em destaque sequências melódicas de três notas, que se dividem em duas para cada três instrumentos, partindo do fagote, passando pelo clarinete até o oboé. Esse tema vai ser a característica central de todo esse trecho, marcado por um crescendo contínuo que culminará num *fortíssimo* no compasso 78, com toda a orquestra (*tuti*) pontuando o ritmo. Nesse momento entram em cena os piccolos e uma melodia irrequieta e rápida nos violinos apresentando escalas

descendentes: a densidade orquestral aponta aqui para o clímax da tempestade, o qual se estenderá até o compasso 94.

As grandes correntes de ventos incessantes encontram-se representadas do compasso 95 ao 102, coincidindo com uma longa escala descendente nos violinos, com significativas ligaduras de expressão. O ritmo sincopado é marcante e característico nos compassos seguintes, que seguem um *crescendo* gradual que culminará no compasso 106 com um *tutti fortíssimo* no último tempo do compasso. Deste momento até o compasso 124, a densidade orquestral é tremenda. Mantêm-se em destaque a melodia frenética e contundente dos baixos (cordas) e a marcação, por momentos, trêmula da melodia dos violinos. Um *diminuendo* gradual é indicado a partir do compasso 119, apontando para um clima de calma, que ainda não se completa. O *diminuendo* gradual se prolonga até o compasso 129, onde os *trêmulos* ajudam a transmitir a sensação de que está se dissipando a tempestade. No compasso 132 é indicado um *piu diminuendo*, no qual ocorrem alguns raios e trovões. Procede, então, a uma alternância de *pianos* com intervenções marcantes dos tímpanos, que aos poucos também fazem um *diminuendo*. Tudo isso afirma a ideia clara de que a tempestade está chegando ao fim ou se distanciando. Sugerem-se nuvens se dissipando do compasso 133 ao 145, e os *trêmulos* nas cordas em *diminuendo* são a expressão máxima dessa intenção. Do compasso 146 ao 155, o sentimento de alívio por estar chegando o fim da tempestade é acentuado; estabelece-se na dinâmica e densidade orquestral a indicação do *dolce* que já apresenta fragmentos do tema que caracterizará o movimento seguinte. Esse tema, que passa do fá menor para o fá maior, finaliza o 4º

movimento frisando o sentimento de alívio diante da tempestade que enfim se dissipa.

### Linguagem Musical e o *Em-si* das Coisas

A análise musical realizada ajuda-nos a perceber o porquê da posição da música na estética de Schopenhauer. De todas as artes a música surge com o potencial comunicativo do *em-si* das coisas. Schopenhauer esclarece esta questão ao considerar que na *música* não reconhecemos qualquer cópia. Trata-se de uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo. Portanto, devemos lhe atribuir um significado sério e profundo relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos (SCHOPENHAUER, 1974, p. 79). A música não se reduz à reprodução de ideias sobre o mundo fenomênico; ela é a reprodução da própria *vontade*, ou seja, a essência íntima do mundo. Ao propor uma analogia entre música e mundo, o autor equipara diferentes graus de objetividade da *vontade* à estrutura harmônico-orquestral.

Para Schopenhauer, o baixo fundamental, no qual se encontram os tons mais graves da estrutura harmônica, representa os graus mais inferiores da objetivação da *Vontade*: a natureza orgânica formadora da massa do planeta. Os sons mais agudos e com maior mobilidade são considerados como originários das vibrações concomitantes do baixo fundamental, relação estabelecida naturalmente que constitui a lei da harmonia: são os *harmoniques*. Essa estruturação harmônica é apresentada de forma análoga ao conjunto de corpos e organizações da natureza, originados pelo desenvolvimento gradual a partir da massa do planeta. Ao limite para a gravidade dos sons, além do qual nada

mais pode ser ouvido, encontra-se em correspondência a afirmação de que nenhuma matéria é perceptível sem forma e qualidade, ou seja, que matéria alguma pode ser desprovida da *vontade*. Nesse sentido, assim como do tom é inseparável certo grau de altura, também na matéria se torna inseparável certo grau de expressão da *Vontade*. Justifica-se aqui a ideia de que o baixo fundamental representa o que no mundo existe como matéria inorgânica formadora da massa bruta na qual tudo o que existe repousa e de onde tudo se origina e desenvolve. Entre os baixos e as vozes mais agudas que conduzem a melodia, o autor reconhece a totalidade gradual de uma série de ideias em que a *Vontade* se objetiva. Nas mais próximas do baixo encontram-se os graus mais inferiores: corpos ainda não orgânicos, mas que já se expressam de alguma maneira. Acima se encontram os graus mais elevados, que para o autor representam o mundo vegetal e animal. Nesse contexto, a medida exata dos intervalos determinados pela escala tonal é análoga aos graus de objetivação da *Vontade*, que determinam as espécies da natureza. O desvio dessa correção aritmética, produzida tanto intencional como naturalmente, justifica a ideia de que o mundo pode ser entendido como divergência entre indivíduos que dão margem à formação das diversas espécies.

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

aspirações provindas da reflexão do homem dotado de razão. Temos aqui um homem que, ao se valer da razão, lança continuamente seu olhar para frente e para trás, tendo em vista sua existência e suas infinitas possibilidades. Analogamente, apenas a melodia principal possui essa conexão significativa e intencional do início ao fim; ela apresenta um relato da história da *vontade* guiada pela reflexão racional, revelando toda a agitação e os segredos mais profundos, tudo o que a razão reúne sob o conceito de sentimento. A invenção da melodia, e o desvelar de todos os mais profundos segredos do querer e do sentir humano, é propriamente a “obra do gênio”. O compositor é a essência mais íntima do mundo e a mais profunda sabedoria, numa linguagem que é incompreensível à razão. No contexto da obra, as melodias ligeiras são alegres, as lentas e dissonantes ligam-nos ao triste e doloroso. Motivos curtos de danças referem-se a felicidade; o *alegro majestoso* em grandes motivos designa desejos mais nobres; o *adágio* pode representar o sofrimento de grandes ambições e o despertar de felicidades mesquinhas. O efeito produzido pelos modos menor e maior é algo esplêndido; torna-se espantoso como a alteração de um semitom; pode forçar imediatamente no espectador sentimentos contrários, nos quais a angústia produzida pelo modo menor pode ser superada surpreendentemente pela entrada do modo maior. Para Schopenhauer, a modulação repentina entre tons distintos assemelha-se à morte, o momento em que os homens chegam ao fim, embora a *vontade* continue a viver em outros indivíduos. Por esse caminho, a música manifesta a essência interna e o *em-si* de todos os fenômenos, a *Vontade* mesma, nunca somente o fenômeno, embora tenha com

este relação direta e mediata. (SCHOPENHAUER, 1974). Dessa forma, a música como expressão do mundo, é uma linguagem do mais alto grau de generalidade, que se refere à generalidade dos conceitos quase como estes às coisas individuais. A música fornece a semente interna anterior a todas as formações, ou o coração das coisas. (SCHOPENHAUER, 1974, p. 84). Expressa em sua linguagem a essência interna do mundo, pensada por Schopenhauer como o conceito de *vontade*. É associada pelo autor à própria filosofia, tomada como perfeita e correta expressão da essência do mundo, chegando a ser definida como *Musica est exertitium metaphysices occultum, nescientis se philosophari animi* (a música é um exercício oculto da metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando). Por esse caminho, o autor apresenta a música como arte superior às demais, no que diz respeito à capacidade de *Representação* conceitual da *vontade* essência de todo o mundo fenomênico.

## Referências

- BARBOZA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- JIMENEZ, M. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moetto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- LANGER, S. K. *Filosofia em Nova Chave: um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte*. São Paulo: Perspetiva, 2004.
- LUDWIG, van B. *Symphony Nº 6 in F major, Op. 68 "Pastorale"*. Dover Publications, INC. Mineola, New York. SD.
- LUDWIG, van B.: Royal Philharmonic Orchestra/ [Ed. M Mediasat Group S.A.; texto e documentação musical RINCÓN, Eduardo]. Porto Alegre: RBS Publicações, 2006, 60p.: il (Coleção Momento Clássico, v. 3).
- MAIA, M. *A outra face do nada: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Arthur Schopenhauer*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- RINCÓN, E.; LUDWIG, van B: Royal Philharmonic Orchestra/ [ Ed. M Mediasat Group S.A. Porto Alegre: RBS Publicações, 2006, 60p.: il (Coleção Momento Clássico, v. 3).
- SALES, F. *Imagens musicais ou Música visual: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - São Paulo, 2002.
- SALVIANO, J. O. S. *O niilismo de Schopenhauer*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção: Os Pensadores).