



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

RALPHE ALVES BEZERRA

NAS TRILHAS DE SCHILLER E KANT:
BELEZA E MORAL, UMA SÍNTESE ANTROPOLÓGICA

FORTALEZA
2018

RALPHE ALVES BEZERRA

NAS TRILHAS DE SCHILLER E KANT:
BELEZA E MORAL, UMA SÍNTESE ANTROPOLÓGICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Kléber Carneiro Amora.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B469t Bezerra, Ralphe Alves.

Nas Trilhas de Schiller e Kant : Beleza e Moral, uma síntese antropológica / Ralphe Alves Bezerra. – 2018.

137 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Kléber Carneiro Amora.

1. Schiller. 2. Kant. 3. Antropologia. 4. Beleza. 5. Moral. I. Título.

CDD 100

RALPHE ALVES BEZERRA

NAS TRILHAS DE SCHILLER E KANT: BELEZA E MORAL, UMA SÍNTESE
ANTROPOLÓGICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia. Área de concentração: Ética e Filosofia Política.

Aprovado em: 29/11/2018

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Kléber Carneiro Amora
Instituição Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Custódio Luís Silva de Almeida
Instituição: Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Evanildo Costeski
Instituição: Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino
Instituição: Universidade Estadual do Ceará-UECE

Prof. Dra. Viviane Magalhães Pereira
Instituição: Universidade Estadual do Ceará-UECE

Para Su,
Estrela Cadente que, cruzando a
tempestade noturna do meu ser, iluminou o
abismo escuro do meu Ego e libertou-me de
mim mesmo...

Para Francisco Alves Bezerra, meu pai.
Pelos valores que herdei de suas palavras e
exemplo de vida. Aprendizado árduo, por
vezes, castigos, por outras, cintos! Hoje,
porém, sou o que sou através da tua
Presença em mim: cicatrizes, lembranças e
saudades! Como diria o poeta das terras de
Iracema e das velas do Mucuripe: “Que a
terra lhe [nos] seja leve” como leve você me
tornou! (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus** e aos deuses!

Obrigado Meu Pai-κόσμος! Obrigado minha Mãe-Natur! Obrigado minha Amiga-Vida! Obrigado pela Arte: pela Poesia, pela Música e pela Filosofia! Filosofia?

Minha gratidão ao Prof. Dr. Kléber Carneiro Amora pelo tempo e dedicação dispensados à orientação dessa pesquisa. Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Custódio Luís Silva de Almeida, ao Prof. Dr. Evanildo Costeski, ao amigo e Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino e a Prof^a. Dra. Viviane Magalhães Pereira pelo tempo, pelas colaborações e por suas valiosas sugestões.

“A humanidade perdeu sua dignidade, mas a arte a salvou em pedras significantes; a verdade perdura na ilusão, da cópia será reestabelecida a imagem original. [...] Mesmo antes de a verdade lançar sua luz vitoriosa nas profundezas dos corações, a força poética já capta seus raios e os cumes da humanidade resplandeceram, enquanto a noite úmida ainda paira sobre os vales”. (in *nona Carta estética*)

Friedrich Schiller

RESUMO

Desde a filosofia grega até a atualidade tem vigorado a concepção antropológica unilateral que privilegia a racionalidade em detrimento da natureza física, sensível e emocional. Nesse horizonte teórico, essa pesquisa parte da hipótese de que a filosofia estética de Schiller assume uma posição completamente original frente a essa questão, a qual continua sendo a questão fundamental da Filosofia, a saber, o que é o homem? Nesse sentido, esse trabalho tem como *démarche* o fato de que Schiller constitui, como Hegel reconhece, um novo conceito de *Arte Ideal* como solução para o problema capital de sua época, a saber, a efetivação da “verdadeira Liberdade política”. Entretanto, chama a atenção o fato de que os conceitos schillerianos de *Arte* e *Beleza (Schönheit)* parecem ser deduzidos metodologicamente da natureza de um *gênio artístico ideal*, o qual, por sua vez, remete também ao conceito de *Humanidade Ideal*. Além disso, essa pesquisa levanta a hipótese de que o *belo*, por haver assumido o papel de um *princípio moral transcendental*, revela que a *Arte*, mais do que representar um mero e “puro instrumento” para a *educação política (politische Erziehung)*, serve a Schiller para a fundamentação de uma **nova antropologia**. Nesse sentido, essa pesquisa se propõe também a tarefa de compreender o *teor antropológico-moral* que a *Arte* assume na estética de Schiller. Dito de outra forma, essa investigação pretende descobrir o que permitiu ao filósofo a converção do *belo* num “princípio regulativo”. Com esse propósito, parte-se do pressuposto de que a *tese transcendental* dos “conflitos das antinomias da razão pura”, bem como a estratégia metodológica adotada para solucioná-las, fornecem a evidência de uma inédita *vereda* que Schiller percorreu a partir das *trilhas* abertas pelo velho Kant com sua *Kritik der reinen Vernunft*.

Palavras-Chaves: Schiller. Kant. Beleza. Antropologia. Método.

ABSTRACT

Since the greek philosophy to the present day, the unilateral anthropological conception has prevailed that privileges rationality to the detriment physical, sensitive and emotional nature. In this theoretical horizon, this research starts from the hypothesis that Schiller's aesthetic philosophy assumes completely a original position on this question, which remains as the most fundamental question of Philosophy, that is, what is man? In this sense, this work has as *démarche* the fact that Schiller constitutes, as Hegel recognizes, a new concept of *Ideal Art* as a solution to the main problem of his time, as known, the realization of "true political Freedom". However, it draws attention to the fact that the Schiller's concepts of *Art* and *Beauty* (*Schönheit*) seem to be methodologically deduced from the nature of an *ideal artistic Genius*, which, in turn, also refers to the concept of *Ideal Humanity*. Moreover, this research raises the hypothesis that the *Beauty*, for having assumed the role of a *transcendental moral principle*, reveals that *Art*, rather than representing a mere and "pure instrument" for political education (*politische Erziehung*), serves Schiller for the foundation of a **new anthropology**. In this sense, this research also proposes the task of understanding the *anthropological-moral* content that *Art* assumes in Schiller's aesthetics. In other words, this investigation intends to discover what allowed the philosopher to *convert* the *Beauty* into a "regulative principle." With this purpose, it starts from the assumption that the transcendental thesis of the "conflicts of the antinomies of pure reason", as well as the methodological strategy used to solve them, provide the evidence of an *unprecedented path* that Schiller walked from the *trails* opened by the old Kant with his *Kritik der reinen Vernunft*.

Keywords: Schiller. Kant. Beauty. Anthropology. Method.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>ästhetische Briefe</i>	Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe: Sämtliche Werke. B. v. München: Carl Henser Verlag, 2008.
CEEH	Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo: EPU, 1991.
CFJ	Crítica da Faculdade do Juízo. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
CRP	Crítica da Razão Pura. Lisboa: Fundação Caloust Gubenkian, 1997.
FPE	Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
HSAL	História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
KB	Kallias ou Sobre a Beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro fevereiro de 1793. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
KrV	Kritik der reinen Vernunft. Werke in sechs Bänden. v. II. Darmstadt: WBG, 2011.
KU	Kritik der Urteilskraft. Werke in sechs Bänden. v. V. Darmstadt: WBG, 2011.
<i>Os Alemães</i>	Os Alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Jorge Zahar, 1997.
PIS	Poesia Ingênua e Sentimental. São Paulo: Iluminuras, 1991.
S-GLU	SCHILLER: GIGANTES DA LITERATURA UNIVERSAL. São Paulo: Verbo, 1972.
SELF	Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia. São Paulo: Humanitas, 2014.
ÜnsD	Über naive und sentimentalische Dichtung. Sämtliche Werke. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	Delimitação do Problema	11
1.2	Do encontro entre deuses e poetas: Idealismo, estética e cisão transcendental	13
1.3	Delimitação das principais fontes	21
2	DO DECLÍNIO DA BELA CIVILIZAÇÃO À ESTÉTICA ILUSTRADA	25
2.1	Aufklärung: a aurora de um reencontro	25
2.2	Erudição e Arte: o declínio da <i>unidade</i>	29
3	CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O CONCEITO DE GÊNIO EM KANT ..	34
3.1	Da relação entre gênio criativo e arte bela	34
3.2	A Arte do Gênio é a Bela Arte. O paradoxo da autonomia da atividade do gênio artístico	37
4	KANT E SCHILLER	45
4.1	Autonomia do gênio e da arte como superação dos limites transcendentais	45
4.2	A “intenção transcendental” oculta na relação entre genialidade e juízo de gosto	47
4.3	É gênio o filósofo? Acerca de “uma certa incoerência kantiana”	50
5	OS GÊNIOS INGÊNUOS E SENTIMENTAL	58
5.1	Da Poesia e da Arte entre a natureza e a reflexão	58
5.2	Do Ingênuo	62
5.3	Do Sentimental	67
6	ANTROPOLOGIA, POLÍTICA E ESTÉTICA	73
6.1	Da contraposição positiva à unidade ideal dos gênios e dos impulsos	73
6.2	Estado natural, Estado de Natureza e Estado Estético	76
6.3	Estado estético. Da <i>reconciliação antropológica</i> entre espírito e natureza	83
7	ANTROPOLOGIA ESTÉTICA	86
7.1	Da cisão entre impulsos	86
7.2	A lição kantiana do juízo mediador	89
7.3	Da Beleza como ponto de convergência entre Gênio Ideal, Arte Ideal e	

Humanidade Ideal	95
7.4 Cultura estética: da relação entre Beleza e Liberdade	99
8 A RESOLUÇÃO KANTIANA DOS CONFLITOS DAS ANTINOMIAS	109
8.1 Conversão de um princípio transcendental em princípio regulador	109
8.2 Conversão do princípio da síntese regressiva em ideia regulativa	115
9 CONCLUSÃO. MÉTODO, UNIDADE E SÍNTESE	119
9.1 Da Beleza como um princípio moral	119
9.2 Da estreita relação entre o conceito schilleriano do belo e o princípio regulador das antinomias kantianas	124
9.3 Os limites da estética schilleriana e os limites do seu tempo	127
9.4 Particular livre	129
REFERÊNCIAS	132

1 INTRODUÇÃO

1.1 Delimitação do problema.

Schiller, segundo Anatol Rosenfeld, foi um desses exemplos raros de “um grande poeta e dramaturgo que [...] alcançou expressão própria no campo da filosofia¹”. De fato, é relevante salientar que apesar de sua morte prematura, aos 46 anos, a *genialidade* desse jovem alemão é atestada por suas produções literárias, poéticas e dramáticas. Por outro lado, é curioso o fato de que seus poucos, porém, significantes escritos filosóficos se tornaram fundamentais para a compreensão política do debate estético e antropológico da *ilustração*. Nesse sentido, Schiller é uma das vozes da *intelligentsia* ilustrada que retrata as profundas contradições políticas e sociais da Alemanha do século XVIII. A obra schilleriana, portanto, se fez arauto de uma concepção ideal de Liberdade, cujos fundamentos filosóficos caminhavam a par com o *Iluminismo* em sua crença *otimista* no progresso da humanidade na esfera da cultura.

Especialistas no assunto afirmam que essa concepção de cultura progressiva, típica do Iluminismo, expressa os ideais político-burgueses da Alemanha de Schiller² e, conforme nossa pesquisa deverá comprovar, as meditações schillerianas, de fato, dão provas desse otimismo no desenvolvimento histórico-cultural da humanidade. Norbert Elias (1993, p. 120), por exemplo, afirma que ao pintar “numa grande tela o desenvolvimento da humanidade, [Schiller] ofereceu o que era mais ou menos a visão corrente da avant-garde intelectual iluminista de seu tempo”. Por outro lado, Ernest Cassirer (1997, p. 23) indica que no espírito do século em questão imperava uma “fé na unidade e imutabilidade da razão”. Nesse sentido, dentre outras questões, essa pesquisa pretende verificar também em que medida essa *unidade* conceitual assinalada por Cassirer se encontra na base da reflexão schilleriana, visto que é ela quem, segundo Márcio Suzuki, “corrige a parcialidade da visão moral contida no imperativo [categórico kantiano]”³. Bem, do ponto de vista antropológico, pode-se

¹ ROSENFELD, Anatol. Schiller e Goethe. In: **Cartas sobre a educação estética da humanidade** (= CEEH). São Paulo: EPU, 1991, p. 7.

² Cf., por exemplo, ELIAS, Norbert. **Os Alemães. A luta pelo poder e a revolução do habitus nos séculos XIX e XX** (= Os Alemães). Jorge Zahar, 1997; EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Jorge Zahar, 1993.

³ Cf. SUZUKI, Márcio. Introdução. In: **Educação Estética do Homem** (= CE). São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 15.

afirmar que a rigidez do imperativo kantiano, de fato, sobrepuja a natureza sensível do homem e, de certa forma, é justamente esse o problema teórico fundamental que Schiller apresenta como sendo a fonte de todos os problemas da cultura moderna.

É necessário ressaltar, contudo, que embora a questão fundamental que Schiller tenta solucionar seja justamente a problemática da primazia do imperativo moral kantiano frente à sensibilidade, deve-se compreender que ela não constitui uma problemática filosófica que encontra em Kant suas origens. Na verdade, essa visão unilateral que, ao olhar com extrema desconfiança à natureza sensível-animal do ser, afirma a razão como fundamento do humano é uma herança antiga que remonta à tradição clássica da filosofia grega. Ao que tudo indica, foram as filosofias platônica e aristotélica as primeiras a sistematizarem as bases de uma antropologia filosófica que se estabeleceu, durante séculos, na ideia de que a natureza humana se estrutura em uma contradição de forças. Dessa forma, desde os gregos, passando ao longo de toda a idade média até a modernidade, vigorou unanimemente a tese antropológica de que há uma suposta dualidade conflituosa entre as instâncias da razão e do coração, entre o espírito e a matéria.

De certa forma, deve-se a Rousseau a originalidade e o mérito de ser um dos primeiros filósofos a contestar essa visão. Foi esse suíço o primeiro filósofo a reconhecer e afirmar a dimensão sensível do homem como parte integrante de sua natureza e, por isso, indispensável para se obter uma compreensão antropológica correta do ser humano. A contribuição de Rousseau para o debate em questão é tão importante, que basta citar aqui a grande influência que sua filosofia exerceu para o surgimento e desenvolvimento das teorias do *Sturm und Drang*⁴: afamado movimento literário de jovens poetas alemães que veio a se tornar o berço do *romantismo* alemão. E diga-se, ainda que de passagem, que esse movimento é de extrema importância para a compreensão de certo período da produção artística de Schiller e Goethe, visto que ambos fizeram passagem por esse grupo artístico.

⁴ Sobre esse movimento artístico, cf. CAEIRO, Olívio. **Oito Séculos de Poesia Alemã**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983; SCHILLER: GIGANTES DA LITERATURA UNIVERSAL (= S-GLU). São Paulo: Verbo, 1972; ROSENFELD, Anatol. Da Ilustração ao Romantismo. In: **Autores Pré-Românticos Alemães**. São Paulo: EPU, 1991; THEODOR, Erwin (org.). **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967; cf. ainda de nossa autoria BEZERRA, Ralphe Alves. "Schiller: Arte Ideal e Humanidade Ideal como 'Impératif Idéal'". Fortaleza: Editora UFC, 2003, pp. 57-68; e "Uma breve polêmica Schiller – Kant: sobre a autonomia do gênio e da arte e a superação das algemas transcendentais como pressuposto à estética moderna". In: **Princípios. Discussões filosóficas**. Sobral-CE: Edições UVA, 2008, pp. 75-90.

Os resultados alcançados pelos debates antropológicos das teorias modernas e contemporâneas comprovam a importância e o alcance da visão antropológica de Rousseau, basta lembrar, por exemplo, os ecos de sua influência na filosofia de Nietzsche. Esse filósofo alemão, como se sabe, assumiu a postura radical de privilegiar a dimensão sensível do ser ao rotular severamente de *caduca* e moralista toda a história da filosofia ocidental. Noutras palavras, com sua contundente crítica à filosofia *moralista* de Sócrates até o idealismo alemão, Nietzsche concede centralidade à *força dionisíaca* frente à *dimensão apolínea*.

Esta pesquisa, como se vê, situa-se no contexto histórico e teórico dessa problemática que afirma uma concepção unilateral da natureza humana, a qual se impõe desde a filosofia grega até a modernidade. Trata-se de uma visão dominante que vigora até os dias de hoje, uma visão unilateral que privilegia a racionalidade em detrimento da natureza física, sensível e emocional. De uma forma geral, essa pesquisa visa investigar a posição teórica que a filosofia estética de Schiller assume perante essa questão acerca das dimensões humanas: afirmadas como forças conflitantes e antagônicas. Nesse sentido, este trabalho tem como *démarche* a tese de que, ao conceber um novo e original conceito de Arte como solução estética à problemática delimitada acima, Schiller finda simultaneamente por estabelecer uma nova teoria antropológica. A questão que se põe agora então é: como e o que inspirou Schiller?

1.2 Do encontro entre deuses e poetas: Idealismo, estética e cisão transcendental.

Muito já se indagou sobre a causa de a Alemanha ilustrada, justamente em um momento histórico tão desfavorável, haver alcançado o alto e refinado desenvolvimento de sua cultura. Sobre esse tema existe uma variedade de estudos especializados que centralizam suas investigações nas bases econômicas, políticas e históricas⁵. Todavia, sem desconsiderar a importância das bases históricas e

⁵ Luckács considera que a Alemanha, ao contrário da França e da Inglaterra, ainda permanecia sob o absolutismo na *Goethezeit* devido ao seu atraso econômico, social e político decorridos das guerras e derrotas campestres. Estes acontecimentos, para o pensador húngaro, acabaram por determinar a instauração de vários Estados autônomos: cerca de 300 principados, o que representou um sério obstáculo à constituição de uma “unidade nacional” alemã. A ausência deste caráter nacional, de

materiais da *ilustração*, metodologicamente tão necessárias para a compreensão da *intelligentsia* alemã, essa pesquisa concentra sua investigação na estratégia metodológica pela qual Schiller obtém o conceito de *unidade* através da operação da *síntese*. Dessa forma, simultaneamente se problematiza a importância que a problemática do método desempenhou como tarefa reparadora da *cisão transcendental* que Kant realizou com sua KrV. De fato, diria Hegel (1770–1831) que ao erguer “fronteiras saudáveis”⁶ entre a filosofia e a ciência, Kant imputou uma *cisão transcendental* à realidade que se tornou a origem e o desenvolvimento de todo o *idealismo alemão*, o qual concentrou seus esforços na tarefa de reencontrar uma *trilha* segura para introduzir uma nova *síntese* entre a metafísica e o mundo. Nesse sentido, a *crítica transcendental* deu origem a um campo de batalha teórico, no qual o idealismo alemão ergueu suas armas (os conceitos) contra o que Lebrun denominou de *a morte da Metafísica*⁷, morte essa causada pela *cisão* e pelo *abismo*

certa forma, perpetuou uma espécie de “monarquia absoluta” que impossibilitou o primeiro passo “revolucionário” para a superação do feudalismo neste país, como ocorreu, por exemplo, na França. Por isso, dirá Lukács, a Alemanha entrou “muy tardiamente por el camino de la moderna transformación en sociedad burguesa, tanto en lo económico cuanto en lo político y lo cultural”; cf. LUCKÁCS. **Goethe y su Época**. Barcelona: Grijalbo, 1968, p. 55. Sobre a geografia política da Alemanha nesse período pode-se cf. KINDER, Hermann; HILGEMANN, Werner. **dtv – Atlas zur Weltgeschichte**. Karten und chronologischer Abriss. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. v. I. München: dtv deutscher Taschenbuchverlag, 1976, p. 263, onde se lê: „Das Reich besht aus etwa 300 souveränen Teilen ohne gemeinsames Reichs gefühl, nach dem Staatsrechtslehren Samuel Pufendorf (1632-1694) >De state Imperi Germani< (1667) — ist es ein > gotisches Lehnsrecht. Monstrum << mit absoltischen Gliedern>>“: O império constituiu-se de cerca de 300 partes autônomas sem ter um sentimento para com um império comum, conforme o professor de direito político Samuel Pufendorf (1632-1694) em *O Estado do Império Germânico* [1667]; ele constituiu-se num *monstro medieval* fundado no direito absolutista de seus membros (tradução nossa). Cf. também HAUSER, Arnold. A Alemanha e o Iluminismo. In: **História Social da Arte e da Literatura** (= HSAL). São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 596-628, onde se lê: “A calamidade da Alemanha foi não ter frequentado essa escola [o Iluminismo] no devido tempo e ter sido incapaz de recuperar mais tarde o tempo perdido”. Com essa tese Hauser pretende explicar o atraso da “intelligentsia” alemã a partir das suas relações econômico-culturais do séc. XVI ao XVIII. Ver ainda a excelente análise do desenvolvimento do “Habitus” alemão por Norbert Elias, *Os Alemães*, op. cit., pp. 15-31 e 119-158.

⁶ HEGEL. La positividad de la Religión cristiana. In: **Escritos de Juventud**. México: Fondo del Cultura Económica, 1978, p.141.

⁷ Cf. LEBRUN, Gerard. **Kant e o Fim da Metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Lebrun compreende que o *sistema da crítica transcendental* de Kant determinou o fim da Metafísica dogmática tradicional com a expectativa de erigir uma nova metafísica (ciência), cuja estrutura arquitetônica estaria esboçada pelas *três Críticas*. Nesse sentido, ele defende que a *Crítica da Faculdade de Julgar* não representa, como asseveram alguns comentadores, apenas uma “obra residual na qual Kant teria buscado ligar, bem ou mal, certos temas que não teriam encontrado lugar nas duas outras *Críticas*” (ibid., p. 2). O filósofo francês, então, reivindica a importância *metodológica* da terceira *Crítica* de acordo com o projeto kantiano de erigir um *sistema crítico completo de conhecimento da razão* e conclui que: “O importante no empreendimento kantiano é o pressentimento de que existe uma ciência que é apenas homônima às outras, não mais geral do que as outras, mas fundamentalmente heterogênea a elas – é o abismo entrevisto entre o teórico e o racional. Reduzindo o conhecimento teórico ao saber de entendimento, Kant não tinha tanto substituído o falso saber metafísico pela fé do que indicado a possibilidade de um saber do qual os

intransponível que Kant causou. Assim, o idealismo tornou-se a olímpica morada na qual deuses e poetas ilustrados como Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schiller, Goethe, Schlegel e Novalis, entre outros, conviveram e se combateram. A filosofia crítica transcendental, portanto, se coloca como causa e gênese desse rico desenvolvimento filosófico, cujo rigor especulativo (metodológico) pareceu atingir seu ápice no sistema hegeliano.

Bem, se Kant estabeleceu limites entre a ciência e a filosofia, Hegel, como *dissemos*, reconheceu a cisão entre esses domínios como saudável, justamente por ela determinar que ambas não deveriam mais confundir seus respectivos objetos e campos de investigação, pois se manteria cada uma delas em plena autonomia e em seus domínios pertinentes: natureza à primeira e metafísica à segunda. É fato que essas fronteiras remetem ao conhecido *abismo intransponível* que Kant introduziu no esquema transcendental das faculdades de conhecimento, na expectativa de resguardar sistematicamente a autonomia das mesmas. Essas fronteiras ou abismo, por sua vez, remetem à relação lógica da famosa *cisão* kantiana entre a coisa e a coisa-em-si estabelecidas na primeira *Crítica*. Lembremos que a pretensão de Kant, apresentada no *Prefácio à Segunda Edição de 1787 da Kritik der reinen Vernunft*, era restituir à filosofia sua dignidade e nobreza ao lhe imputar o *estatuto* de ciência no sentido moderno do termo⁸. Mas, o próprio Kant, em decorrência da *cisão* citada que a KrV instituiu, reconhece, no mesmo Prefácio, que os resultados alcançados impossibilitam tal pretensão.

É interessante destacar que o século das *luzes*, cujo desafio era libertar a razão do dogmatismo e do obscurantismo, se sentiu ameaçado pela *Crítica* justamente porque *ela* impôs, através da *cisão* entre *aparência (fenômeno)* e *essência (coisa-em-si)*, um abismo transcendental ao declarar paradoxalmente a impossibilidade de se conhecer Deus e o mundo. Bem, ainda que não devamos nos deter demais nessa questão, o fato é que Kant, ao tentar resolver o problema do suposto abismo, chegou

saberes de entendimento não teriam nunca a ideia: para designá-lo, é preferível então apagar até mesmo o nome da metafísica”(id., p. 685). E acrescenta ainda Lebrun que o idealismo alemão fez, de forma geral, a seguinte leitura da *Crítica*: “ela não tinha conseguido salvar a metafísica, mas o retorno às fontes que esta tentativa havia exigido não tinha sido em vão, já que ela permitiria fazer surgir a ideia de um saber inédito, que não seria teoria consagrada a uma objetividade dada, mas ciência dos saberes, cânon dos sistemas” (id., pp. 685-86).

⁸ Cf. KANT, I. Vorrede zur zweiten Auflage. Kritik der reinen Vernunft (= KrV). In: Immanuel Kant: **Werke in sechs Bänden**. v. II. Darmstadt: WBG, 2011, B XXXVI, p. 36; trad. port. Prefácio da Segunda Edição de 1787. In: **Crítica da Razão Pura** (= CRP) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

a resultados inquietantes e polêmicos para os alemães: nos referimos aos temas da liberdade, da religião e da arte. Lancemos, ainda que despretensiosamente, um breve olhar sobre essa última, dada a importância dela para esta pesquisa.

Na *Introdução à Kritik der Urteilskraft* [1790]⁹, em *Da faculdade do Juízo como uma faculdade legislante a priori*, Kant apresenta a noção de *livre jogo* entre as *faculdades* e os conceitos de juízos *determinante* e *reflexivo* e subordina a esse último os juízos de gosto. Dessa forma, Kant delimita o juízo de gosto estético ao âmbito de relações subjetivas com sentimentos internos meramente formais. Assim, o sujeito não julga logicamente a obra de arte, nem tampouco a *representação* da mesma. O julgamento estético consiste apenas na identificação de um *sentimento formal* que pode ser de *prazer* ou *desprazer*¹⁰. A beleza, agora, nada mais é do que o produto de um *sentimento (subjetivo, formal)* sem conceito, que resulta do livre jogo, meramente intelectual (*reflexivo*), entre as faculdades do entendimento e do juízo. Conhecimento sem conceito significa, então, que julgamentos estéticos são *opiniões* revestidas de universalismo, mas sem validade de conhecimento (ciência). É interessante perceber que o resultado alcançado por Kant é radicalmente oposto à posição de Alexander Baumgarten (1714-1762). Este, em *Estética. A lógica da Arte e do Poema*, defende a tese de que a *estética* é ciência ao apresentá-la como uma *gnosilogia das sensações*¹¹. Todavia, sabem os estudiosos do assunto que Baumgarten e sua teoria não alcançaram suficiente repercussão no campo da teoria da arte, embora tenha sido o criador do termo *estética*, o qual foi derivado do vocábulo grego *Aesthesis* (sensação) e incorporado ao debate filosófico como Filosofia da Arte.

Por outro lado, essa supracitada filosofia da *cisão* constituiu-se no ponto de *tensão* que motivou o desenvolvimento do idealismo. A filosofia kantiana, por isso, terminou por impor a seus sucessores a tarefa de suspender a *tensão conflitante* existente entre universal e particular, espírito e matéria, razão e emoção, indivíduo e estado, autonomia e heteronomia, presente e passado, unidade e fragmentação, conteúdo e forma¹². Foi na “esteira” dessa *cisão* transcendental que se aventuraram

⁹ Cf. KANT. I. Einleitung. Von der Urteilskraft, als einem a priori gesetzgebenden Vermögen. Kritik der Urteilskraft (= KU). In: Immanuel Kant: **Werke in sechs Bänden**. v. V. Darmstadt: WBG, 2011; p. 251; trad. port. **Crítica da Faculdade do Juízo** (= CFJ). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

¹⁰ Cf. na Introdução da KU, Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zwedmässigkeit der Natur, pp. 260-262.

¹¹ BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. A Lógica da Arte e do Poema. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

¹² A esse respeito conf. FILHO, Rubens Rodrigues Torres. Produção extra teórica da síntese. In:

Ensaios de Filosofia Ilustrada. SP: Iluminuras, 2004; nesse artigo, o filósofo brasileiro demonstra

os discípulos, os rivais e os herdeiros do idealismo crítico. Foram Fichte, Schelling e Hegel que atenderam ao desafio de sua época e seguiram pela *trilha* aberta pelo velho Kant, cada um, à sua maneira, tentou encontrar a solução à *filosofia da cisão*.

É preciso observar que os esforços de Fichte, Schelling e Hegel para introduzir a *síntese* na cisão aberta por Kant ocorreram em um momento em que os estamentos refinados da *ilustração* voltavam seus olhos para o antigo mundo grego, o que demonstra que a *intelligentsia alemã* ainda se encontrava sob a influência do renascimento italiano (séc. XV). É fato que a influência exercida pela cultura grega sobre esse período foi a fonte para o *classicismo* emergente nos domínios da filosofia e também para o desenvolvimento artístico daqueles jovens poetas do *Sturm und Drang*. Foi por esta época também que vigorou uma famosa *querela* escocesa que indagava sobre a superioridade da arte grega frente à moderna ou vice-versa. Foi nessa mesma época que a história viu florescer, dentre vários outros, um dos maiores poetas que a Alemanha conheceu: Goethe. Foi nesse período, portanto, que Schiller e Goethe frequentaram o *Sturm und Drang*, pelo qual circularam vários jovens poetas revolucionários importantes dessa época.

Foi com Schiller e Goethe que o *classicismo alemão*¹³, por vezes, designado equivocadamente também de movimento *pré-romântico*, teve sua breve duração, visto que com a morte de Schiller em 1805, o classicismo encontra seu termo. Além do classicismo de Schiller e Goethe, o *Sturm und Drang* deu ensejo também ao desenvolvimento do *romantismo alemão*, representado pelos irmãos Schlegel e por Novalis. Gostaríamos aqui ainda de expor, *en passant*, as linhas gerais do *classicismo* e do *romantismo*, pois, essas duas escolas contribuem definitivamente para a contextualização do campo teórico dessa pesquisa, visto que, armados de metáforas e ideias estéticas, foram estes poetas que enfrentaram com dignidade os deuses alemães, quer dizer, os filósofos e suas apolíneas armas, os conceitos.

Gênio¹⁴. Esse conceito é fundamental para a compreensão do comportamento e da produção estético-filosófico dos jovens rebeldes do *Sturm und Drang*. Nesse

que o idealismo de Fichte, “como pós-kantiano imediato” irá problematizar justamente acerca da ausência de uma *síntese* na filosofia kantiana, a qual toda unidade pressupõe como *fundamento*.

¹³Para uma melhor compreensão da importância da receptividade da *nostalgia* que a cultura grega exerce na *alma do idealismo alemão* e, portanto, ao desenvolvimento do classicismo e do romantismo ilustrados, pode-se conferir de TAMINIAUX, Jacques. **La Nostalgie de la Grece a l’Aube de l’Idealisme Allemand**. Kant et les grecs dans l’itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel. Netherlands: Martinus Nijhoff/La Haye, 1967.

¹⁴Sobre o conceito de gênio conferir SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental** (= PIS). São Paulo: Iluminuras, 1991; GADAMER. **Verdade e Método**. Traços Fundamentais de uma

sentido, como se verá, ele também é indispensável para empreendermos a investigação da relação metodológica que Schiller estabelece entre arte e antropologia. De forma geral, gênio é aquele que parece criar através da *embriaguez* do espírito e, portanto, a genialidade pode ser definida como o *estado* em que as ideias estéticas emergem através de um *médium* (o artista genial) para se tornar arte. Liberdade no agir, liberdade no pensar e liberdade no fazer são as características fundamentais do gênio artístico. Enquanto categorias estéticas e filosóficas, portanto, *criar* e *agir* livremente são, por assim dizer, as questões fundamentais que giram em torno das noções de genialidade e gênio. Ora, poderia haver algo mais sedutor para jovens poetas e artistas do que este poderoso conceito que revela a força da imaginação criativa? E força aqui, sublinhe-se, equivale à autonomia no agir, no fazer e no criar.

Por outro lado, Liberdade não é apenas uma das categoriais centrais da estética moderna, é antes de mais nada a aspiração política de um momento histórico. E é justamente nesse aspecto que reside uma das determinações do teor *classicista* de Schiller e Goethe. De fato, é fácil verificar que uma grande parte das obras de ambos trata criticamente da condição política do homem no estado alemão. E isso pode ser verificado, por exemplo, em Schiller com *Os bandoleiros* [1781]¹⁵, obra produzida aos 22 anos, e também com o seu texto filosófico mais importante, a saber,

Hermenêutica Filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997; BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999; SUSUKI, Márcio. **O Gênio Romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998; HEINE, Heinrich. **Contribuição à História da Religião e Filosofia na Alemanha**. São Paulo: Iluminuras, 1991; HAUSER. **HSAL**, op. cit.

¹⁵*Die Räuber*, segundo Reiner Poppe, é uma obra da juventude de Schiller iniciada em 1780, cuja primeira edição ocorreu em 1781 e a segunda, com algumas poucas modificações, em 1782, finalmente teve sua *estreia* para o público de Mannheim em 13 de janeiro desse mesmo ano. Poppe esclarece ainda que essa obra foi *estimulada* (angeregt) por *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, obra de Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791). Como escritor, poeta e *compatriota* de Schiller, Schubart foi um *polêmico opositor da injustiça*, tornando-se por isso uma das *fontes* (*Quelle*) inspiradoras à concepção de *Die Räuber*; cf. POPPE, R. *Erstinformation zum Werk*. In: **Friedrich Schiller: Die Räuber**. Stuttgart: Reclam, 2008, pp. 5-6. Schiller tinha apenas 22 anos quando esse drama abriu as portas para sua inserção nos palcos da dramaturgia em Mannheim. Em decorrência de sua primeira apresentação, surpreendentemente o nome de Schiller repercutiu como eco, não apenas em boa parte do território alemão, mas também na França. De fato, três anos após sua apresentação na Alemanha (1782), *Os Bandoleiros* fora encenado na França (1785) e quatro anos depois, em 14 de julho de 1789, ocorreu a Queda da Bastilha. Tal acontecimento, segundo Eric Hobsbawm, *ratificou* a derrocada do despotismo francês e foi “saudado em todo mundo como marco inicial de libertação” da humanidade; conf. HOBBSAWM. **A Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 24. Por causa de seu espírito político revolucionário, *Os Bandoleiros* se tornou desde suas estreias na Alemanha e na França “um dos mais memoráveis sucessos de toda a história do teatro”, além de representar “uma espécie de símbolo mundial de esmagamento da tirania”; conf. S-GLU, op. cit., p. 121. Por isso, nos lembra Rosenfeld que a Convenção Nacional concedeu a Schiller, em 1792, o título de “citoyen français” (CEEH, p. 9).

Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1794-95]¹⁶. Diga-se de passagem que é justamente nessas *Cartas Estéticas* que Schiller apresenta o conceito de *humanidade-caída*, pelo qual o homem é descrito como um ser *fragmentado, dilacerado, cindido* nas suas forças espirituais e antropológicas. Ora, essa é, na verdade, a situação da cultura moderna, cujo problema urgente é, segundo Schiller, a reivindicação da liberdade política, tão cara aos gregos. Estes representam a força, a beleza e a unidade. Schiller os toma simultaneamente como modelo que *humilha e convida o homem decaído* a se reerguer. Simplificando, o *classicismo* schilleriano, primeiramente, diagnostica o problema do homem moderno, em seguida, observa o homem grego com um saudoso sentimento de incompletude e carência e, por fim, aponta à humanidade sua *dignidade*, cuja *verdade* é a unidade, a harmonia e o equilíbrio que devem conduzi-la ao círculo de um *estado estético*. Eis sucintamente o significado e o teor do *classicismo* como Schiller o concebe em sua obra.

Definir o romantismo, por sua vez, não é uma tarefa simples. O desenvolvimento do movimento romântico na Alemanha, por exemplo, muitas vezes se confunde com pré-romantismo e com o classicismo mencionados há pouco. Em contrapartida, se se considerassem ainda as manifestações românticas dos autores ingleses e franceses, essa tarefa se tornaria mesmo impossível. Michael Löwy e Robert Sayre, por exemplo, ao indagarem: “O que é romantismo”, consideram que se trata de um

enigma indecifrável, verdadeiro quebra-cabeça chinês, o fato romântico parece desafiar a análise científica não apenas porque sua vasta diversidade resiste aparentemente a qualquer tentativa de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: a um só tempo (ou ora) revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitutionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual... Contradições que atravessam não apenas o “movimento romântico”, mas a vida e obra de um único e mesmo autor e, às vezes, de um único e mesmo texto ¹⁷.

¹⁶Consultamos para essa pesquisa, Schiller, J. C. F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe* (= *ästhetische Briefe*). In: **Sämtliche Werke**. B. V. München: Carl Henser Verlag, 2008; traduções referidas nas Referências.

¹⁷Cf. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Figuras do Romantismo. In: **Romantismo e Política**. Paz e Terra, 1993, p. 11. Nesse interessante estudo, os autores apresentam no primeiro capítulo citado, várias tipificações (“figuras”) do romantismo com base em uma interpretação marxiana das contradições inerentes às próprias forças capitalistas em desenvolvimento na modernidade. No segundo capítulo, intitulado de “Utopia romântica e Revolução Francesa”, Löwy e Sayre analisam obras e personagens de autores ingleses e franceses, tentando identificar o teor de simpatia ou não em relação à revolução em questão. Ainda sobre o sentido político do romantismo, pode-se conf. também LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. O romantismo na contracorrente

Há quem afirme ainda que é, de fato, impossível *decifrar* o romantismo. Pedro Duarte (2011, p. 11), por exemplo, diz que a

[...] grande amplitude do romantismo evidencia dois fatores que dificultam defini-lo. Primeiro, os românticos, em geral, buscaram mais borrar demarcações do que desenhá-las, apagar fronteiras do que fixá-las, misturar gêneros do que conceituá-los. Segundo, seu caráter transgressor os fazia atacar cada fundamento conquistado e cada caracterização mais sólida, que eram rapidamente derrubados pelo poder corrosivo de sua própria crítica. Como definir, então, algo que já foi chamado de ‘revolução permanente’, que se quer inquieto, irônico e contraditório? [...] Definir o romantismo seria impossível, por conta das diversas matrizes envolvidas nesse fenômeno cultural que se desenrolou entre 1780 e 1848 no Ocidente.

Como se vê, pareceria um contrassenso tentar definir aquilo que assume a postura de não aceitar limites de qualquer definição. Ora, esse ato estético-romântico de lutar radicalmente e “corrosivamente” contra o ato filosófico de *definir* (conceituar), como já metaforizamos acima, se traduz num embate entre deuses e poetas no âmbito da ilustração alemã. Não seria essa batalha, uma luta de cunho estético *romântica* contra os conceitos transcendentais do idealismo alemão?

Bem, ainda que esteja correto o filósofo brasileiro, se não podemos definir o romantismo em geral, no entanto, podemos argumentar aqui em defesa de uma diferença fundamental entre as teorias estéticas do romantismo e do classicismo ilustrados, a saber, que os primeiros recusam o conceito fundamental de unidade, enquanto que os segundos encontram justamente nesse conceito a força de suas teorias ¹⁸.

Os românticos, de fato, são herdeiros diretos da postura *crítico-irracionalista* que Rousseau assume frente à racionalidade iluminista e se constituem, por isso, em acalorados críticos do racionalismo abstrato e limitador dos conceitos, cuja tarefa é operar a *síntese unificadora*. Ao contrário, os românticos glorificavam a vida na sua

da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. Cf. também DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011; BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015; RÜDIGER, Safranski. **Romantismo, uma questão alemã**. 2. ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2010 e GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹⁸Apesar de levantar-se nesse ponto a questão da diferença fundamental entre esses dois movimentos, é mister lembrar com Löwy e Sayre que tanto o romantismo quanto o classicismo giram em torno do sentimento de perda de algo que remete à nostalgia do passado, e, por outro lado, da supervalorização do “eu”, da subjetividade individual, “da riqueza do eu, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, como também em toda a liberdade de seu imaginário”(Löwy e Sayre, op. cit. pp. 25-26), ou seja, a liberdade, aquela característica relevante ao conceito de gênio.

fragmentária e infinita multiplicidade. Daí a revolucionária exaltação da *embriaguez* que levava os gênios românticos, por um lado, a se imporem contra as limitações impostas pelos estamentos sociais e políticos e, por outro, contra os estamentos conceituais da autoridade tirânica de uma razão soberana: deusa que se impõe da altura de sua gloriosa divindade, rivalizando contra a vida em sua pujante vitalidade de sentimentos, emoções e infinitas alternâncias a vagar infinitamente ao sabor do livre jogo do devir.

Em suma, esse sucinto panorama esboçado sobre as escolas romântica e classicista (pré-romântica), nos permite concluir que essa diferença fundamental que há entre elas é suficiente para nos oferecer uma imagem do cenário estético-filosófico, ou filosófico-estético, no qual Schiller está situado. É nesse contexto teórico de contradições, cisões e conflitos que se pretende averiguar, portanto, em que medida o idealismo transcendental kantiano converge e influencia os estudos de estética de Schiller, permitindo-lhe forjar com originalidade novos conceitos de arte, beleza e humanidade.

Do ponto de vista metodológico, o exposto até aqui nos permite elaborar a seguinte questão: o que permite a Schiller a elaboração simultânea dos conceitos ideais de Arte e de beleza, dos quais ele deduz esteticamente um novo conceito de natureza humana, visto que, paradoxalmente, este último conceito também original, remete ao conceito de humanidade ideal que, por sua vez, é antropologicamente deduzido daqueles?

1.3 Delimitação das principais fontes.

Em relação à questão acima, Raymond Bayer, na sua *História de Estética* [1961], aponta insuficientemente que Schiller, ao contrário de Kant, desloca as considerações sobre o belo do âmbito do entendimento para o da *faculdade prática*¹⁹. Porém, nossa hipótese é de que essa manobra estratégica, ainda que verdadeira, não demonstra suficientemente o engendramento metodológico que Schiller realizou na construção dos seus conceitos do belo e da arte, para deduzir deles a ideia de uma antropologia ideal ou, como ele chama, a ideia de uma “antropologia plena”. O máximo que se pode inferir dessa manobra é que Schiller confere uma tarefa moral à beleza,

¹⁹BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 293.

cujo desafio, percebeu Robert Leroux, é reconduzir o *homem dilacerado* à “association et équilibre parfaits de matière et de forme”²⁰. Dito de outra maneira, elevar o ser à unidade entre a razão e a sensibilidade, entre o espírito e a matéria. Em termos estéticos, isso significa realizar na Arte a unidade perfeita entre *forma* e *matéria*.

Ainda que correta, a observação de Bayer também não explica como Schiller realiza a superação da *cisão* e da *unilateralidade* do imperativo kantiano. Na verdade, embora o próprio Schiller reconheça que elaborou seus escritos estéticos com base nas ideias kantianas, há estudiosos que afirmam que seus textos assumem também uma posição antikantiana. Essa constatação diz respeito ainda ao fato de que Kant trata o belo do ponto de vista teórico (entendimento), enquanto que Schiller o remaneja aos domínios da faculdade prática²¹: até aí nenhuma novidade. Curiosamente, talvez ela possa explicar o porquê da maioria dos especialistas se deterem mais na investigação das segunda e terceira *Crítica*, quando reivindicam a influência das ideias kantianas sobre o desenvolvimento das reflexões estéticas de Schiller. Mas, na medida em que essa observação nos situa no cerne do diálogo estético que Schiller mantém com Kant e que, contra Kant, ele determine a legalidade do belo na esfera da faculdade prática, como sugere Bayer, julgamos necessário que se faça ainda a esse respeito uma observação bastante significativa. Vejamos.

Para se entender, por exemplo, como Schiller elabora o conceito de Arte e o conceito de homem ideal é de suma importância para essa pesquisa a compreensão dos conceitos de *gênio ingênuo e sentimental*. Nesse sentido, não resta dúvida de que a influência de Kant na teoria estética de Schiller é verificável em função do alcance que a *terceira Crítica (Faculdade de Julgar, 1790)* exerceu sobre seu pensamento, visto que nesta obra Kant apresenta uma importante análise não apenas da arte, mas também sobre o processo criativo do gênio. Em contrapartida, quanto ao implícito teor moral da estética schilleriana, nossa opinião é de que não se encontram na *Crítica da Faculdade Prática* de 1788, o postulado kantiano fundamental que propriamente serve de fundamentação para o **teor antropológico-moral** que o conceito do belo

²⁰Cf. LEROUX, Robert. Introduction. **Lettres sur L'éducation Esthétique de L'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)**. Paris: Aubier-Montaigne, 1992. (Collection: Domaine allemand bilingue), p. 11.

²¹Lembrems outra vez que o próprio Bayer (1995, p. 296) chega a identificar um Schiller kantiano e outro antikantiano ao afirmar que o “erro de Kant” foi tratar o belo do ponto de vista do “juízo”, enquanto que Schiller “reporta-o à faculdade prática”. De forma semelhante, Ricardo Barbosa (KB, p. 9) afirma que os estudos de Schiller da *Kritik der Urteilskraft* o levam a tomar uma posição com “Kant e contra Kant” ao pretender encontrar a “objetividade do belo” para garantir os “fundamentos da estética como disciplina filosófica autônoma”.

schilleriano revela. Na verdade, suspeitamos que esse *postulado* pode ter sido derivado da *solução* que Kant apresenta para os problemas das *antinomias* da Razão Pura. Nesse sentido, ainda que o velho filósofo apresente nas três *Críticas* os problemas e as soluções das *antinomias* pertinentes a cada uma das respectivas faculdades, suspeitamos que é justamente na *primeira Crítica* (KrV, 1781²²), que se encontra a ideia kantiana fundamental, cujo *postulado transcendental* nos permite compreender como Schiller, simultaneamente, elabora e converte o seu conceito do belo em um **princípio regulador**. Noutras palavras, essa pesquisa levanta a hipótese de que a *primeira Crítica*, antes da *segunda*, já postula antecipadamente o *princípio moral transcendental* no qual reside a fonte fundamental do caráter *regulativo* que o conceito do belo de Schiller assume. Nossa suspeita, portanto, pressupõe que o velho Kant expõe já no tópico concernente ao conflito natural das antinomias, as estratégias e resoluções metodológicas que encerram em si mesmas a metodologia que inspirou Schiller na elaboração de forma totalmente original de um novo conceito de beleza, cuja finalidade parece ser a de servir como *princípio-regulador*.

Assim, de acordo com a supramencionada assertiva de Bayer, mas, em contrapartida da hipótese de que o conceito do belo schilleriano assume a tarefa pedagógica de um **princípio moral-antropológico** (*princípio regulador*), está justificada a razão desta pesquisa limitar-se ao âmbito da *razão teórica* (KrV), e não ao da razão moral (KpV) propriamente dita. Ora, como já está claro, nossas

²²Julgamos importante chamar a atenção ao fato de que determinadas proposições schillerianas somente revelam seu rigoroso primor filosófico quando situadas à luz da penetração que a KrV alcançou nelas. Por isso, é preciso reconhecer o alcance da *primeira Crítica* nas *ästhetische Briefe*, pois, sem essa cautela, nossa opinião é de que se corre o risco indevido de se classificar determinadas passagens das *ästhetische Briefen* de obscuras ou místicas, de lhes reconhecer uma *mera* (para não dizer superficial) beleza poética e literária, ou ainda, de lhes acentuar negativamente, como faz Bayer (1995, p. 296), apenas o seu certo caráter “retórico”. De resto, entendemos que tal escopo é necessário não apenas para se compreender, com o devido rigor filosófico que lhe é inerente, a obra de Schiller, mais que isso, deve-se ressaltar aqui que para se alcançar uma compreensão suficiente do idealismo alemão, bem como das principais questões que ele suscitou à filosofia contemporânea, tem-se a obrigação de realizar um estudo acurado da KrV. Luc Ferry, por exemplo, observa com certidão que por fundar o pensamento moderno, a *primeira Crítica* tornou-se o marco divisor de águas entre as filosofias antiga e contemporânea; cf. FERRY, Luc. **Kant, uma leitura das três Críticas**. Rio de Janeiro: Difel, pp. 7-16. Assim, concordamos com a opinião de Ferry, segundo a qual o grande mérito dessa obra consiste em ter abalado séculos de pensamento sedimentado no mais puro *dogmatismo*, abrindo espaço ao *revolucionário* exercício de se pensar com *liberdade*. De acordo com o dito aqui, e também pelo fato de Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 570) afirmar na *primeira* das *ästhetische Briefen* que é “pouco habilitado às formas acadêmicas”, cumpre-nos investigar a estreita relação que nossa pesquisa aventa existir entre a solução kantiana proposta ao conflito das antinomias e o conceito de beleza schilleriano. „Wenig geübt im Gebrauche schulgerechter Formen, werde ich kaum in Gefahr sein, mich durch Mißbrauch derselben an dem gutem Geschmack zu versündigen“ / "Pouco habilitado às formas acadêmicas, não estarei em perigo de pecar contra o bom gosto pelo seu mau uso" (tradução nossa).

investigações partem da hipótese de que se encontra naquela, tanto o princípio moral-transcendental quanto as estratégias e resoluções metodológicas que inspiraram Schiller na elaboração de sua antropologia-estética. Nesse sentido, no que toca à questão acerca do problema kantiano do conflito das antinomias, essa pesquisa delimita-se a investigá-la na *KrV* e é com essa expectativa que buscaremos no tópico da *Dialética Transcendental* compreender e demonstrar: a) a natureza das antinomias, b) sua origem e c) a solução articulada por Kant frente ao *problema* que as mesmas suscitam²³. Com essa estratégia, acreditamos que seja possível demonstrar as principais conexões estético-anropológicas que existem entre os dois textos mais importantes da filosofia de Schiller, a saber, as *ästhetische Briefen* e *Über Naive und sentimentalische Dichtung* [1800]²⁴. Dessa forma, se encontram justificadas e delimitadas as fontes fundamentais de investigação desta pesquisa, a saber, em Schiller: as *Cartas sobre a educação estética da humanidade (ästhetische Briefe)* e *Poesia Ingênua e Sentimental (ÜnsD)*; em Kant: a *Crítica da Razão Pura (KrV)* e a *Crítica da Faculdade Julgar (KU)*.

Por fim, gostaríamos de concluir esta *Introdução*, reafirmando que a tese principal de nossa pesquisa parte inicialmente da hipótese de que foi a estratégia metodológica aventada por Kant como solução para o conflito das antinomias da Razão Pura que orientou Schiller na elaboração estético-moral de uma **nova antropologia**. Por conseguinte, estão demonstradas rigorosamente as questões fundamentais que esta pesquisa se propõe a resolver e, da mesma forma, também nossas investigações estão metodologicamente delimitadas ao âmbito daquelas quatro obras indicadas acima. Nesse sentido, nos parece suficientemente demonstrada a relevância da tese que orienta nosso trabalho e acreditamos que os resultados a serem alcançados poderão oferecer uma modesta, porém significativa, contribuição para o debate no interior dos círculos filosóficos. Nos referimos aqui principalmente aos problemas de ordem metodológica pertinentes ao âmbito da estética e da antropologia, problemas esses, veremos, que se encontram esboçados nas obras assinaladas acima, ou seja, nos textos ilustrados de Schiller e Kant.

²³Pode-se cf. a respeito das resoluções que Kant aventa ao problema das antinomias tratadas por ele no âmbito de cada uma das três Críticas: WIKE, Victória S. **Kant's Antinomies of reason: Their Origin and Their Resolution**. Washington: University Press of America, 1982.

²⁴SCHILLER, J. C. F. *Über naive und sentimentalische Dichtung (= ÜnsD)*. In: Friedrich Schiller: **Sämtliche Werke**. op. cit., B. V. pp. 694-780. Trad. bras. PIS, op. cit.

2 DO DECLÍNIO DA BELA CIVILIZAÇÃO À ESTÉTICA ILUSTRADA

2.1 Aufklärung: a aurora de um reencontro.

Os grandes avanços culturais da Europa dos séculos XVII, XVIII e início do XIX foram na Alemanha denominados pelo substantivo *Aufklärung*, o qual é normalmente traduzido por Iluminismo. Todavia, esse movimento cultural em solos germânicos é particularmente denominado de *Ilustração*, devido à forma específica pela qual a *intelligentsia* alemã veio a destacar-se, sobremaneira, nos domínios da arte, mais especialmente no que diz respeito à poesia, à literatura e ao teatro. Mas foi principalmente nos domínios da filosofia que essa maneira tipicamente ilustrada, mais relevância alcançou. Numa palavra, a ilustração alemã se diferenciou do iluminismo europeu em geral, graças ao *método crítico*, cujo rigor analítico se espelhava nas ciências modernas. Talvez, por isso, o período ilustrado tenha, de fato, o direito de ser aclamado como *século das luzes*, ou *século da razão*, ou ainda de “século da filosofia”, pois, como observou Ernst Cassirer (1997, p. 367), o século ilustrado não tem “[...] menos direito ao título de ‘século da crítica’”. De certa forma, na Alemanha de Leibniz (1646-1716) e Wolff (1679-1754), passando por Wincklemann (1717-1768) e Lessing (1729-1781) até Kant (1724-1804), a filosofia *ilustrada* alcançou um caráter peculiar, cujo ápice foi marcado pela *crítica transcendental* kantiana que, por sua vez, culminou no desenvolvimento do *idealismo* de Fichte (1762-1814), Schelling (1775-1854) e Hegel (1770-1831). Por isso, Nicolai Hartmann (1882-1950) tem razão ao afirmar que o intenso “[...] labor intelectual de Kant [seu sistema transcendental das três críticas] somente havia aportado aos prolegômenos ²⁵”, visto que a *crítica transcendental*, para Hartmann (1960, p. 11), representa apenas o “ponto de partida” para o *Idealismo alemão*, o qual se encontra estreitamente ligado à “riqueza inesgotável” dos problemas suscitados pelo *transcendentalismo* kantiano que, por sua vez, exigiam continuadas soluções.

No âmbito dessa profusão de questões, interessa destacar que a filosofia moderna se vergou de uma forma tal sobre a arte, que não se poderia falar que a *aurora da filosofia da arte* tenha sido o resultado de uma mera contingência ou *acaso* histórico. Trata-se, antes, de reconhecer que foi justamente desse *reencontro* entre

²⁵HARTMANN, Nicolai. **La filosofía del idealismo alemán**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960, p. 12.

filosofia e arte que a **Estética** surgiu como disciplina filosófica, originalmente moderna²⁶. Por isso, é controverso o fato de que mesmo reconhecendo que Baumgarten tenha cunhado esse conceito a partir do termo grego *aisthesis* (sensação, percepção, sensibilidade), com o intuito de reconhecer-lhe o estatuto de ciência (Wissenschaft), Bayer (1995, p. 13) afirme que “[...] a estética, mesmo sem ter ainda esse nome, existiu desde a Antiguidade, e mesmo na Pré-história [...]”. Mas, passando ao lado dessa controvérsia, cumpre-nos ressaltar que o termo *reencontro* empregado aqui, justifica-se pelo fato de que a relação entre filosofia e arte é bastante antiga. Ora, sabem os que se aventuram ao estudo da filosofia grega que nos seus primórdios não havia ainda uma *fronteira* nítida que desvinculasse claramente a linguagem filosófica da linguagem mítica em sua forma poética. Não é sem razão então que o *romântico* Schlegel (1772-1829), ao lado de Novalis (1772-1801), clamava por um imperativo, cuja tarefa consistiria em reunificar as linguagens filosófica e poética. Nesse aspecto, é importante recordar que nas bases do *classicismo* de Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832) e do *romantismo* dos irmãos Schlegel e Novalis encontra-se a conhecida *nostalgia* (Sehnsucht), evocada por uma suposta *unidade* (Einheit) das forças espirituais que existira no mundo grego. Conforme suspeitam esses alemães, a força e a *beleza* do mundo grego residiam na suposta *unidade* entre a razão e o coração. Unidade essa que, segundo uma tese schilleriana, fora *rompida* por um certo *dilaceramento* provocado por elementos da própria cultura grega em seu desenvolvimento.

É nesse sentido que o classicismo e o romantismo alemães parecem configurar o horizonte no qual se dá o *reencontro* entre a filosofia e a arte. Vale ressaltar que o aparecimento da *Estética* como disciplina filosófica da arte e do belo, não foi o resultado de uma iniciativa unilateral por parte dos filósofos ilustrados, mas, sobretudo, da imprescindível e direta participação de renomados *artistas* da época. Nesse aspecto, deve-se ter em mente que o *Sturm und Drang* foi um importante movimento intelectual formado por jovens poetas alemães. O fato, é que devido aos resultados alcançados com suas próprias experiências práticas no campo da *criação*

²⁶Embora a estética receba o reconhecimento de disciplina filosófica na modernidade, é importante salientar que Alexander Baumgarten, com intuito de conceder a ela o estatuto de ciência, tenha cunhado o termo a partir do vocábulo grego *aisthesis*: sensação, percepção, sensibilidade; conf. BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. A lógica da arte e do poema. op. cit.

artística, vários dos *Stürmer* se destacaram também no terreno da filosofia, contribuindo assim para as investigações sobre o belo e a arte em geral ²⁷.

A constatação de que filosofia e arte se encontram mescladas de forma *crítica* nas obras filosóficas, poéticas, literárias e dramáticas desses alemães, nos situa no centro de um fecundo acontecimento, no qual eles enfrentaram questões fundamentais. Destacamos aqui, algumas destas questões, a saber:

- a) a problematização acerca dos domínios da atuação da genialidade que investiga se o campo da criação genial se restringe aos domínios da produção artística ou se ele é aplicável também à atividade filosófica;
- b) a preocupação kantiana de estabelecer fronteiras claras entre a linguagem *lógica* e a linguagem *estética*, pois, segundo ele, a *terminologia filosófica* deve se espelhar no rigor *metodológico* das ciências;
- c) a problemática antropológica (ética e moral) resultante da ligação estabelecida entre beleza e natureza humana;
- d) e a importante questão protagonizada por Baumgarten e Kant acerca da instauração do estatuto científico da *estética*.

Justamente nesse ponto, é preciso salientar que essa rica esfera de problemas estéticos foi, em geral, suscitada pela filosofia kantiana a qual, por sua vez, delimita, pelo menos inicialmente, os domínios nos quais se situam os textos filosóficos de Schiller. Nesse sentido, interessa a esta pesquisa, dentre várias questões, investigar

²⁷Sobre o *Sturm und Drang*, importante movimento literário da *Ilustração*, pelo qual Goethe e Schiller transitaram, pode-se pesquisar em língua portuguesa as seguintes fontes: BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do romantismo". In: GUINSBURG, J (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013; GUINSBURG, J. (org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012; KOHLSCHIMIDT, Werner. *Sturm und Drang*. In: BOESCH, Bruno. **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967; ROSENFELD, Anatol. Da "Ilustração ao Romantismo". In: **Autores Pré-Românticos Alemães**, op. cit. HAUSER, A. Alemanha e o Iluminismo. O "vitalismo" do *Sturm und Drang*. In: HSAL, op. cit. CAEIRO, O. **Oito séculos de poesia alemã**. op. cit. Sobre aspectos e obras de vários poetas que passaram por esse movimento pode-se cf. STAËL, Madame de. **Da Alemanha**. São Paulo: Editora Unesp, 2016. Deve-se lembrar ainda que Goethe e Schiller são celebrados entre os maiores poetas alemães do século XVIII. Algumas de suas obras foram consagradas em clássicos da literatura e do teatro universal como, por exemplo, o *Wilhelm Meister* e *O Fausto* de Goethe e *Os Bandoleiros* e *Maria Stuart* de Schiller.

como Schiller elaborou sua original *concepção de beleza*, cujo conteúdo, para nós, não é puramente estético, visto que através dela Schiller pretende solucionar problemas de ordens política e moral. Por outro lado, interessa também investigar em que mediada a análise schilleriana da natureza do gênio artístico, bem como também a forma como ele produz a arte, transcendem da esfera puramente estética para reclamar os fundamentos de uma cidadania antropológica. Na verdade, partimos da hipótese de que o *conteúdo* configurado esteticamente pelo conceito do belo schilleriano, o qual é verificado no seu projeto pedagógico-político apresentado nas *ästhetische Brife*, ultrapassam os problemas teóricos de ordem estética.

Como sabem os leitores de Schiller, não é preciso muito esforço para demonstrar que o *conteúdo* referido há pouco não é apenas de ordem política, nem tampouco somente estética. Nos parece que se nos mantivermos no nível superficial do projeto político em questão apresentado nas *ästhetische Briefe*, corremos sempre o risco, como tem acontecido, de reduzir o mesmo a uma simples teoria política que visa solucionar os problemas da época. Ora, na verdade, o próprio Schiller aponta na direção de uma complexa tarefa que ultrapassa e muito as esferas das obrigações políticas do próprio Estado, ou seja, não se trata de uma tarefa política que possa ou deva ser efetuada através de instrumentos políticos. Por isso, nossa suspeita é de que a estética schilleriana toma o *belo* apenas para fundamentar sua pretensão de se erigir um conceito antropológico completamente original. É nesse sentido que Frederick Beiser afirma que os “textos filosóficos” de Schiller, mais do que dar simplesmente “respostas originais e interessantes aos problemas básicos da estética ²⁸”, como afirma Beiser, recolocam de forma original a questão que, por excelência, justifica a existência da própria Filosofia, a saber, o que é a natureza humana? Mas, para Schiller, não se trata apenas de afirmar o que é a natureza humana, mas de indicar o que ela *pode* ou *deve vir-a-ser*.

²⁸Para Beiser a *significância filosófica* dos textos de Schiller reside no fato de que “They give original and interesting answers to some of the basic questions of aesthetics: ‘What is the value of art?’, ‘What is the source of tragic pleasure?’, ‘Is Beauty an objective or subjective, rational or empirical, quality?’ and ‘What is the connection between art and morality?’”; cf. BEISER, F. *Philosophical significance*. In: **Schiller as Philosopher. A Re-Examination**. New York: Oxford University Press, 2005, p. viii. A questão fundamental para nós, e que marca a *démarche* de nossa tese, parte do pressuposto de que os problemas estéticos presentes na filosofia de Schiller são fundamentalmente de ordem antropológica. Por isso, a *connection* entre arte e moralidade sugerida pela última questão elencada acima pelo filósofo americano é a questão fundamental sobre a qual todo o projeto estético-político de Schiller se desenvolve.

2.2 Erudição e Arte: o declínio da *unidade*.

A base metodológica de que se servem as teorias estéticas da ilustração é o princípio de unidade da razão e essa, na verdade, está na base de todo o movimento Iluminista. Cassirer, por exemplo, entrevê que o Iluminismo é marcado pela concepção de *unidade e identidade cultural*, conforme a *crença* numa *razão imutável*, visto que “o século XVIII [estava] impregnado de fé na unidade e imutabilidade da razão. A razão é una e idêntica para todo o indivíduo pensante, para toda a nação, toda a época, toda a cultura”²⁹.

De fato, encontramos essa *unidade* em todos os sistemas de filosofia ilustrada de Kant a Hegel e, do ponto de vista do método, realmente é ela que orienta as *reflexões* schillerianas. Todavia, é curioso o fato de que Schiller evoca de maneira nostálgica a ideia de uma *unidade perdida* que deve ser recuperada mediante a *beleza*. Schiller engendra uma relação categorial entre unidade e *oposição* (*Gegensatz*), pela qual realiza uma análise histórica da cultura amparado pela noção de *contraposição* (*Entgegensetzung*). Essa contraposição, nomeada por Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 586) também de “grande instrumento da cultura”, foi a responsável por introduzir ainda na própria cultura grega a separação entre as forças do espírito a fim de que a humanidade alcançasse níveis mais altos de desenvolvimento. Na sexta *Carta estética*, se lê que:

Os gregos alcançaram tal grau [de desenvolvimento], e se quisessem progredir para um nível mais alto de sua formação (zu einer höhern Ausbildung), então teriam de (...) abandonar a totalidade de sua natureza e perseguir a verdade por vias separadas (*ästhetische Briefe*, p. 586).

Esse *abandono* da *totalidade da natureza*, salientado por Schiller, pressupõe a ideia, tipicamente iluminista, do desenvolvimento humano na direção de níveis cada vez mais altos. Ora, esse pressuposto pode ser traduzido como um princípio de autodesenvolvimento antropológico necessário. Nesse sentido, a tese de Schiller acusa o próprio refinamento cultural de ser simultaneamente o algoz e o artífice da natureza humana, pois a *ruptura* tem por finalidade alcançar níveis superiores de aperfeiçoamento da própria cultura, ou seja, da própria humanidade. É interessante perceber ainda que esse *refinamento cultural*, na verdade, diz respeito ao

²⁹CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do Iluminismo**. 3ª ed. São Paulo: Unicamp, 1997, p. 23.

aperfeiçoamento antropológico, por isso, são expressões similares que indicam que a *ascensão* e o *declínio* são apenas os meios pelos quais a própria cultura, quer dizer, a humanidade, determina a efetivação de suas próprias forças. De fato, Schiller afirma que “foi a própria Kultur que abriu essa ferida no homem moderno³⁰” e que foram justamente a *arte* e a *erudição* que causaram tal *ferimento*. Como se vê, Schiller assevera que foi o próprio aprimoramento cultural que provocou, ainda no interior da própria civilização helênica, o *dilaceramento* (Zerrüttung, ou Abteilung:³¹ divisão) da *totalidade da natureza* humana. É interessante mencionar que essa observação schilleriana acerca da *erudição* grega parece reverberar na filosofia nietzschiana. É bem conhecida a tese apresentada por Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, a qual faz recair sobre Sócrates a acusação de que este, ao adotar a máxima de que “virtude é saber”, introduziu a “lógica” e a “dialética” entre as forças amigáveis de Apolo e Dionísio. Por isso, Nietzsche (1978, § 14, p. 12) declara que Sócrates introduziu uma nova “moral de espécie totalmente outra”, pois ao promover a separação belicosa entre os sonhos apolíneos e os instintos dionisíacos, Sócrates determinou o início do fim da bela civilização. Resume-se a acusação do filósofo intempestivo nas seguintes palavras:

“Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o feliz”: nessas três fórmulas básicas do otimismo está contida a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético, agora é preciso que haja virtude e saber, fé e moral, um vínculo necessário e visível, agora a justiça transcendental de Ésquilo se rebaixa ao princípio raso e insolente da “justiça poética”, com seu costumeiro *deus ex-machina* (Nietzsche, 1978, p. 13).

³⁰ „Die Kultur selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug“; in: *Ästhetische Briefe*, p. 583. Nietzsche parece, nesse sentido, concordar com a tese schilleriana ao acusar Sócrates de ser o responsável pela destruição do “mundo da beleza”. No §13 de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* [1871], o “mundo da beleza” para Nietzsche é o momento no qual a cultura grega atingiu o seu apogeu “mítico” no nascimento da Tragédia. A tragédia grega representa a unificação (Vereinlichung) e a reconciliação (Versöhnung) das forças antagônicas (gegensätzliche Stärke) dos instintos “apolíneo” e “dionisíaco” no eterno conflito da existência. Deve-se ressaltar que Nietzsche privilegia os *instintos dionisíacos* tão depreciados por Sócrates e Platão. Estes, cujo racionalismo sobrepuja as forças dionisíacas, são acusados por Nietzsche de “decadentes”, por serem os responsáveis pela decadência e degeneração do espírito trágico. Cf. a esse respeito NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música**. São Paulo: Abril Cultural, 1987 (Os Pensadores), pp. 12 e 13 e sobre a unificação do apolíneo e do dionisíaco, conf. o § 2 de **A Origem da Tragédia**. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, pp. 41- 45.

³¹ Seguimos aqui as traduções de Roberto Schwartz e Márcio Susuki que constam nas Referências, os quais optaram por traduzir o vocábulo Zerrüttung por *dilaceramento*; o vocábulo em questão é a substantivação do verbo zerrütten: arruinar, transtornar, desorganizar; conf. WAHRIG: **Dicionário Semibílingue para brasileiros. Alemão**. São Paulo: Editora VMF Martins Fontes, 2011; LANGENSCHIEDT: Taschenwörterbuch Portugiesisch. München: Verlag Langenscheidt-Redaktion, 2001.

Por isso, acredita Nietzsche (1978, p. 13) que Sócrates “tornou-se o novo ideal [...] da nobre juventude grega [...]” tão somente por ter-lhe apresentado o discurso dialético, determinando assim o seu afastamento da arte trágica.

Por outro lado, também é oportuno lembrar aqui que o mestre de Sócrates reprovou, na *República*, certos tipos de artes poéticas as quais, segundo ele, fortalecem na alma certas “paixões penosas ou aprazíveis”³². Segundo Platão (1996, p. 474) afirma, em 606-d, a poética trágica

rega [o amor, a ira e as paixões penosas ou aprazíveis da alma] para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando devia obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados.

É nesse sentido, então, que na *República*, de 596a à 599a, com sua teoria *mimética*, Platão (pp. 452-458) afirma que a arte é uma imitação de terceira ordem afastada da Verdade³³, por isso, julga que ela não estimula a virtude que ele deseja para sua *República*.

Assim, os argumentos platônicos sobre a *depreciação* da poética trágica e a tese nietzscheana da *decadência* socrática corroboram a tese schilleriana de que a arte e a erudição causaram, paradoxalmente, o declínio da “bela civilização”, ao promover a degenerescência de sua natureza³⁴.

³²Platão. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 474.

³³Para Platão, se a “arte de imitar está bem longe da verdade” (598b), logo, “todos os (...) imitadores (597e) também o estão. Lembre-se que “arte”, para os gregos, corresponde ao termo *technè*, isto é, a técnica como habilidade no *fazer* de algo. Cf. a esse respeito: HEIDEGGER, Martin. Técnica. in: **Língua de Tradição e Língua Técnica**. Lisboa: Passagens, 1995. Os gregos, esclarece Heidegger (ibid., p. 21), utilizavam o mesmo termo (*technè*) “para designar a manufatura e a arte”. Cf. também “A verdade e a arte”. In: **A origem da Obra de Arte**. Lisboa: Passagens, 1992, p. 47. Compreende-se então o porquê de Platão referir-se aos artesões, aos poetas, aos pintores, etc. como imitadores da aparência, pois, não há — no caso do artista grego e conforme o pensamento platônico — criação original, mas apenas o copiar mimético de algo que é *imutável, perfeito* e que paira no mundo das *Ideias*.

³⁴Donaldo Schüller, em sua pesquisa sobre a *Lírica grega* na obra poética de Tirteu [650 a. c.], afirma que na época do poeta mencionado, os heróis morriam pela honra e não pelo Estado; por exemplo, “Heitor defensor de Tróia, morre porque a honra o impunha e não porque a pátria o exigisse”; cf. SCHÜLER, D. Lírica. In: **Literatura Grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 39. Para Schüller, Tirteu, através de seus versos, realiza a alteração da relação entre homem e Estado ao criar uma “rara identidade entre a criação poética e os anseios do Estado” (idem, id.) Nesse sentido, a arte lírica desse poeta participa da formação do cidadão conforme as exigências do Estado. Todavia, afirma Schüller que essa peculiaridade da poesia representa a inauguração de “gestos de liberdade”, o que paradoxalmente converte-se contra ela própria, pois, “[presa] a um sistema opressivo”, isto é, aliada aos interesses do Estado, ela teve os seus próprios limites traçados. Portanto, Schüller chega à conclusão de que o “estado espartano, por não tolerar ação contrária à ordem tida como justa, detém o processo da poesia e da história” (idem). Essa tese é interessante na medida em que apresenta indícios de que a poesia (arte) revela a sua força visceral e o seu valor educativo por servir de instrumento para a *formação* (Ausbildung) dos indivíduos, além de indicar ainda o que

Sobre essa questão, Hegel levanta a seguinte indagação: se a arte, ao lado da erudição, provocou o declínio do homem na “bela civilização” ao *fragmentar* a “totalidade de sua natureza” (*ästhetische Briefe*, p. 586), como pode Schiller reivindicá-la como instrumento pedagógico para a *reunificação* da mesma na humanidade moderna? Schiller reconhece que a “voz da necessidade” e do “lucro” imperam na sociedade moderna, na qual “a *utilidade* (der Nutzen³⁵) é o grande ídolo do tempo” (*ästhetische Briefe*, p. 572). Em contrapartida, se a arte é “filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria” (*ästhetische Briefe*, p. 572), Schiller julga que na “balança grosseira” do seu século

o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, despojada (berauben) de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. [Pois] mesmo o espírito de investigação filosófica arranca (entreissen) da imaginação suas fronteiras, uma após a outra, e quanto mais a ciência amplia (erweitern) seus limites, a Arte se estreita (sich verengen) (*ästhetische Briefe*, p. 572).

Ora, se a modernidade não é favorável à Arte, em que sentido ela, conforme o projeto estético-político schilleriano, pode restituir ao homem moderno a *totalidade de sua natureza*? A que arte Schiller se refere? Será outro tipo de arte? Se sim, qual?

Esta voz, porém, não parece de modo algum surtir vantagem (Vorteil) à arte; ao menos não daquela para a qual se voltarão minhas investigações. [Pois,] o curso dos acontecimentos deu ao gênio da época uma direção que ameaça afastá-lo mais e mais da arte do Ideal (*ästhetische Briefe*, p. 572).

Arte Ideal. Eis a arte de que Schiller fala. Arte que, segundo ele, é “pura”, é “fonte limpa e segura”, é “indestrutível”, é “filha da liberdade”, é “autônoma”, é “absoluta”. Estes predicados revelam a noção de “verdadeira arte”, a arte *autêntica*, a arte produzida pelo gênio. Dessa forma, ao que parece, para apreendermos o significado de arte autêntica, é necessário também compreender o conceito de gênio. Noutras palavras, a compreensão do conceito schilleriano de Arte Ideal, exige a demonstração de como Schiller estabelece a relação conceitual de autoderivação entre *gênio* e natureza humana. Nesse sentido, nos capítulos que se seguem, nos propomos a

Schüler chama de inauguração de “gestos de liberdade”. Esparta, por exemplo, voltava suas exigências para a *formação* dos guerreiros, dos desportistas, do orador, do cavalheiro, do amigo dos amigos, etc. (idem). Contudo, note-se que o Estado, ao tomar consciência da *força formadora* (bildende Kraft) da arte, resolve proibi-la; pois, a “liberdade” exortada por ela poderia convertê-la em arte subversiva. Nesse sentido, não teria razão Platão ao recusar a poesia à sua República? Essa tese de Schüler, portanto, ressalta o poder político e educativo que a arte possui para a formação do homem, o mesmo evocado pelo projeto político das *cartas estéticas* de Schiller.

³⁵Nutzen: proveito, utilidade, vantagem, lucro; conf. WAHRIG, op. cit.

pesquisar a natureza dos *gênios* grego (*ingênuo*) e moderno (*sentimental*), com o objetivo de identificar as diferentes formas pelas quais eles confeccionam suas obras. Nos orientaram nessa empreita as seguintes questões: o que é o gênio? Por que ingênuo, por que sentimental? Qual a distinção entre ambos? A elucidação dessas questões, acreditamos, devem esclarecer a relação entre os conceitos de Arte Ideal, Humanidade Ideal e Gênio.

3 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O CONCEITO DE GÊNIO EM KANT

3.1 Da relação entre gênio criativo e arte bela.

Kant (KU, p. 405) intitula o § 46 da *KU* com a seguinte sentença: “Arte bela é arte do gênio³⁶”. Gênio, kantianamente falando, é aquele que produz a “bela arte”. E assim é porque o gênio é dotado de um “dom natural” (*Naturgabe*), o qual constitui, para ele, a *marca original* do gênio. Como diz Kant (KU, p. 409), “[...] originalidade do talento constitui uma (mas não o único) parte essencial do caráter do gênio”. Isso implica que o produto da criação do gênio deve incondicionalmente ser original, nunca uma imitação (*Nachahmen*). A imitação implica sempre na “apreensão” de regras, na educação por via de *cânones* preestabelecidos para a reprodução de algo, por isso, Kant (KU, p. 407) assevera: “Ora, porque o apreender não é nada mais do que imitação, então a maior aptidão [capacidade] em aprender pode valer como docilidade enquanto tal, mas não como gênio³⁷”, pois, não há regras e preceitos para a aquisição da *genialidade*

visto que o próprio talento [Naturgabe], na qualidade de faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, (...) [Kant afirma ainda que]: Gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium), mediante a qual a natureza concede regra à arte (KU, pp. 405-406).

Daí Kant assevera que por via da imaginação e da educação pode-se apreender o que grandes espíritos da arte e da ciência legaram; pode-se mesmo dar continuidade às suas ideias e trazer à luz novas descobertas, mas, o espírito que assim procede não é um gênio. A razão disto é que esse “aprender” e dar “sucessão” (*Nachfolge*) “situa-se no caminho natural do investigar e refletir conforme regras” (*nach Regeln*)

³⁶As considerações de Kant sobre o conceito gênio são de suma importância para o desenvolvimento da estética ilustrada. O próprio Schiller reconhece na *primeira* das *Cartas Estéticas* que a maior “parte dos seus princípios filosóficos” encontra sua origem na filosofia kantiana (*ästhetische Briefe*, p. 570). Todavia, deve-se ressaltar que o conceito referido, antes de Kant, já fora objeto de reflexões no âmbito da estética francesa do século XVII, na qual se encontra a conhecida *Querela* que debate sobre a distinção e a superioridade existente entre a arte grega e a arte moderna. Nesse contexto, portanto, faz sentido a afirmação de Márcio Suzuki de que “(...) o ensaio de Schiller [*Poesia Ingênua e Sentimental*] pode ser lido como uma réplica à celebre *Querela dos Antigos e dos Modernos* que tomou conta da Academia Francesa nos últimos decênios do século XVII”; cf. “Apresentação” in *PIS*, op. cit., p. 39. Sobre a *Querela* francesa pode-se conf. CASSIRER, E. Os problemas fundamentais da estética. In: **A Filosofia do Iluminismo**. op. cit., pp. 367-466; e Bayer: “A teoria do gênio e das belas-artes no século XVIII”, op. cit., pp. 256-258.

³⁷„Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die grösste Fähigkeit, Gelehrigkeit [Kapazität], als Gelehrigkeit, doch nicht führ Genie gelten“. Colchetes [] do próprio autor.

(KU, p. 407), o que, por sua vez, não se diferencia daquilo que, com aplicação, adquire-se por intermédio da *mimese*, ou seja, aquilo que, seguindo regras, permite a reprodução de algo como mera “imitação” (*Nachahmung*). Por isso Kant afirma, categoricamente, que o gênio artístico é diferente do espírito do “campo científico”. Este, para ele, distingue-se do imitador (*Nachahmer*) e do aprendiz, consequentemente diferencia-se do talento do gênio artístico por este ser dotado para a bela arte. Aquele é dotado à perfeição crescente dos conhecimentos e da utilidade, e por isso pode servir de modelo a ser seguido (*nachgefolgt werden*) por outros. Todavia, a arte do gênio, dirá Kant, deve cessar em algum momento e não pode avançar ao encontrar seu limite, pois, sua arte ou habilidade não pode ser comunicada e, por isso, morre com o próprio gênio: a genialidade, enquanto dom inato (*Naturgabe*) não pode ser apreendida, pois, segundo Kant (KU, p. 408), somente é concedida (*erteilt*) pela “mão da própria natureza”. Essa distinção, todavia, não autoriza a se considerar negativamente o gênio não artístico. Ora, o fato de que ele se forma mediante cânones que podem ser seguidos, ensinados e transmitidos, apenas estabelece sua diferença em relação ao gênio da bela arte, ao qual, segundo Kant, só é dado obedecer a natureza inata do jogo de suas faculdades que, por sua vez, não seguem nem obedecem a regra nenhuma. Por isso, Kant (KU, pp. 407-408) pôde considerar que:

Assim se pode muito bem aprender tudo o que Newton expôs³⁸ em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que isso tenha exigido uma grande inteligência (*Kopf*) para ser inventado (*zuerfinden*), mas não se pode aprender a compor versos com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os regulamentos da arte poética e por mais primorosos que possam ser eles mesmos seus modelos (*Muster*). A razão é que Newton, desde os *Primeiros Elementos da Geometria* até as suas grandes e profundas descobertas, poderia mostrar, não apenas a si próprio, mas a qualquer outro, todos os passos que ele deveria dar de modo totalmente intuitivo para a sucessão determinada; porém nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias simultaneamente ricas de fantasias e densas de pensamento se encontram juntas em sua cabeça, porque ele mesmo não sabe, e, por conseguinte, também a nenhum outro pode ensinar.

Gadamer considera que essa *restrição* do conceito de gênio ao âmbito da criação artística, revela-se como uma mera *astúcia* do mestre de Königsberg. Ora, “de forma alguma”, observa o hermeneuta (1997, p. 108), o conceito *transcendental* em questão

³⁸Na CJ, op. cit., p. 154, a nota 169 de fim de página informa que na passagem da *primeira edição* da KU de 1790, não consta, nessa passagem, o verbo *expor* (*vortragen, darstellen, darlegen*).

é derivado da “psicologia empírica” e assim o gênio artístico *serve* unicamente para reforçar os limites transcendentais das possibilidades do conhecimento. Na opinião de Gadamer (1997, pp. 108-109).

quando [Kant] sonega essa designação aos grandes inventores e descobridores no âmbito da ciência e da técnica, isso se torna, visto empírico psicologicamente, inteiramente injustificado. Por toda parte onde a gente tem de “chegar a alguma coisa” que não se pode descobrir somente através do aprendizado e do trabalho metódico; por toda parte, portanto, onde há *inventio*, onde se há de agradecer à inspiração e não ao cálculo metódico o que passa a importar é o *ingenium*, isto é, o gênio. Mesmo assim, a intenção de Kant é correta: somente a obra de arte, segundo o seu sentido, encontra-se determinada a ser criada pelo gênio e por ninguém mais. Somente no caso do artista é que o seu *invento*, a obra, de acordo com o seu próprio ser, continua vinculada ao espírito, o espírito que cria, como aquele que julga e usufrui. Somente estas invenções não se deixam imitar, e por isso — do ponto de vista transcendental — é correto quando Kant somente aqui fala do gênio e define as belas artes, como a arte do gênio. Todos os demais desempenhos e invenções por mais que seja a genialidade da invenção, não são, em sua essência, por ela determinados.

Gadamer tem razão ao denominar de injusta a restrição do conceito de gênio criativo àquele que produz as belas artes. No entanto, ao final, ele acaba por concordar com a afirmação kantiana (pelo menos “do ponto de vista transcendental”) de que as belas artes se restringem à criação ou invenção do gênio artístico; e nisso não temos por que discordar. Todavia, como o faz Kant, uma coisa é justificar que a distinção entre os gênios reside no fato de que um possui o dom natural e, por isso mesmo, nada pode revelar acerca de *como* cria sua obra, enquanto que o outro, contrariamente, o possa. Outra coisa, é afirmar, como Gadamer, que todo desempenho ou invenção que apresente *genialidade* não seja, por isso, determinado como atividade de gênio. Pois bem, se considerarmos que tanto Kant quanto Gadamer estão corretos, então se coloca radicalmente a questão: afinal o que é gênio? Gênio é apenas aquele que se dedica à produção da verdadeira e autêntica arte? Se a resposta a esta questão é positiva, então teríamos que perguntar também: o que é a bela arte? E Kant nos responderia que é arte do gênio! Mas assim não estaríamos em um labirinto, um círculo vicioso? Por outro lado, se Newton pode ou não ser considerado um gênio, seu legado científico possui ou não genialidade? Nos responderia Gadamer que sim, mas que isso não o justificaria como um gênio. Então somos inevitavelmente forçados a perguntar novamente: o que é gênio?

Com efeito, Kant diz que “originalidade” é, entre outras, uma marca exclusiva do gênio. Talvez a *originalidade*, enquanto marca do gênio, nos sirva de direção para compreender melhor esse impasse, pois, originalidade, talvez possa ser encontrada nas atividades do cientista, do artista, do filósofo, etc. Nesse sentido, seguiremos com Kant na sequência de suas reflexões, mesmo que ao final não consigamos nos dar por satisfeitos; e embora não tenhamos determinado rigorosamente o conceito de gênio em geral, até o momento estamos inclinados a convir com Gadamer em que há originalidades que caracterizam não apenas a genialidade artística, mas também a científica. E por que não dizer, ainda, genialidade filosófica?

3.2 A Arte do Gênio é a Bela Arte: o paradoxo da autonomia da atividade do gênio artístico.

Após afirmar no § 46 que “gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) através da qual a natureza da arte dá a regra”, Kant faz as seguintes observações:

1. Gênio é um talento que produz, sem regras, aquilo que não fornece regra determinada, portanto não se revela como disposição de habilidade que possa ser aprendida mediante regras de formação, logo, “originalidade” tem de ser sua primeira propriedade.
2. Pela possibilidade de ocorrer um “disparate original” (*originalen Unsinn*), o produto do gênio deve tornar-se em modelo (*Muster*), isto é, “exemplar” que não surja por imitação (*Nachahmung*) e que sirva a outros “como padrão de medida ou norma de ajuizamento” (*zum Richtmasse oder Regel der Beurteilung*).
3. Deduz-se a impossibilidade de criar (*hervorbringen*) “produtos homogêneos” (*gleichmässige Produkte*), visto que as regras de produção e ajuizamento são fornecidas pela natureza não havendo a possibilidade de o próprio gênio descrevê-las, imaginá-las e comunicá-las, visto que ele próprio não tem consciência de como tais ideias reúnem-se em sua mente.

4. Mediante o gênio da arte (não da ciência), a natureza prescreve cânon unicamente à bela arte.

Essas observações suscitam a seguinte indagação: se o gênio cria aparentemente sem regra algo que prescreve regras à arte, o que permite Kant conceber que a natureza forneça, através do gênio, regras à bela arte? Que regra é essa? Segundo Kant (KU, pp. 408-409), essa regra é de uma espécie tal que:

Ela não pode ser composta em uma fórmula e servir como preceito (abgefasst zur Vorschrift dienen); pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; mas a regra tem que ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da cópia (Nachmachung), mas da imitação (Nachahmung).

Aqui parece haver um paradoxo: como pode a bela arte que não é criada sob regras servir de *modelo* sem ser, absolutamente, uma regra? Ora, o próprio Kant (KU, p. 509) admite uma certa dificuldade para *explicar* (erklären) como isso é *possível*³⁹. Segundo ele, o produto do ato criativo do gênio, a bela arte, converte-se em “modelo” (Muster), não para ser “copiado” (nachgemacht), mas para ser “imitado” (nachgeahmt). Nesse sentido, não há nenhuma contradição quando se fala em imitação (Nachahmung), pois, imitar (nachahmen) é diferente de copiar (nachmachen) e, conforme a *primeira* das observações acima, Kant considera a *originalidade*, por excelência, a marca do gênio. Ora, Kant afirma peremptoriamente que o gênio não é “imitador” (Nachahmer), e sim possuidor de um talento original para desenvolver e criar de forma completamente *original* novas obras. Por isso, quando ele se refere ao “ato de criar”, ele não está se referindo à imitação do produto pronto e acabado. A razão desse argumento torna-se evidente quando se percebe que o ‘ato de criar’ de um gênio pode revelar “ideias indiscortináveis⁴⁰” para outro aprendiz (Lerhling). Nesse sentido, essas ideias indiscortináveis, decorrentes do ato criador do gênio, podem e devem provocar ou estimular “ideias semelhantes” no aprendiz. Este, de acordo com o conceito de gênio, deve, por sua vez, ser dotado pela natureza daquele semelhante talento das faculdades do ânimo (Gemütskräfte), o qual deve caracterizá-lo como possível gênio. Nesse sentido, embora o *ato criativo genial* não revele as ideias inatas do gênio (ideias

³⁹“Wie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären” / “Como isso seja possível, é difícil explicar”.

⁴⁰O mesmo que “ideias estéticas”: o que não é determinado conceitualmente. Na expressão de Gadamer (1997, p. 106) “algo que ultrapassa o conceito”.

estéticas), ele serve apenas para orientar o exercício de novas ideias estéticas no aprendiz, a fim de que este possa atualizar as próprias potências de suas “faculdades do ânimo”. Dito de outra forma, a bela arte, enquanto arte de gênio, deve estimular no aprendiz o jogo das faculdades do ânimo, capacitando-o assim para o desenvolvimento de suas próprias ideias estéticas.

Por outro lado, se observarmos a forma como o aprendiz (Lerhling) desenvolve seus *Naturgaben* mediante sua relação com o gênio, verificamos outro aspecto que parece contraditório, visto que parece se tratar aqui de uma espécie de aprendizado acadêmico (*Schulgerechte*). Dessa forma, não desenvolveria o aprendiz os seus dons naturais sob a égide de cânones de formação? Bem, o fato é que Kant esclarece, já na *Introdução da KU*, haver uma distinção entre “arte mecânica” (a qual opera com *juízos determinantes* na esfera do conhecimento da natureza) e a “arte do gênio” (ou bela arte, a qual opera com *juízos reflexivos*). Diz ele (*KU*, p. 409):

Se é verdade que arte mecânica e arte bela são muito distintas entre si: a primeira enquanto simples arte da diligência e da aprendizagem, a segunda, enquanto arte do gênio, então não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico possa ser composto e seguido segunda regras, e, portanto, algo acadêmico (*Schulgerechte*) não constituiria a condição essencial da arte. Pois, neste caso algo tem que ser pensado como fim (*Zweck*), do contrário não se pode atribuir seu produto a absolutamente nenhuma arte; seria um simples produto do acaso (*des Zufalls*). Porém, para se atingir uma finalidade são requeridas determinadas regras, das quais não se pode falar livremente⁴¹.

Agora, se se lembra que Kant tem em mente que a “natureza [a saber, enquanto sistêmica, tal como assentado na terceira *Crítica*] é a existência das coisas conforme a fins (*Zweckmässigkeit*)⁴²”; então deve-se admitir que o gênio também não escapa a essa *determinação*, visto que sua genialidade segue um dom, ou talento natural, que lhe é outorgado pela própria natureza. Isso significa que o gênio obedece à sua própria natureza íntima sem poder explicar *como* atua na elaboração e execução da criação

⁴¹Na edição brasileira: “[...] Mas para pôr um fim em ação são requeridas determinadas regras, as quais não se pode dispensar”; CFJ, op. cit., p. 156.

⁴²Cf. na *KU*, pp. 260-270, os capítulos: “VI Da ligação do sentimento do prazer com o conceito da conformidade a fins da natureza”, “VII Da representação estética da conformidade a fins da natureza”, e, “VIII Da representação lógica da conformidade a fins da natureza”. Em linhas gerais, a natureza é pensada kantianamente como um sistema adequado à faculdade do conhecimento em geral. Enquanto *sistema*, a natureza é teleologicamente “terminal”, isto é, ela tanto deve adequar-se ao conhecimento humano como também deve coincidir com o fim moral do homem (liberdade). Isso é afirmado por Kant de acordo com a ideia de que deve haver uma *unidade* na base da natureza, uma espécie de *conformidade a fins* (*Zweckmässigkeit*) entre os fins da natureza e o fim da humanidade. Uma unidade que sirva de *ponte* para a efetivação da *liberdade*, enquanto fim moral, no próprio mundo.

artística. Dessa forma, Kant pode dizer, então, que é *como se* a própria natureza agisse através do gênio. Por outro lado, como Kant (KU, p. 409) mesmo chama atenção, ainda que a originalidade do talento constitua o “aspecto essencial do caráter do gênio”, “não é o único”. Nesse sentido, Kant entende que o aprendiz não deva furtar-se à convivência acadêmica por irreverência para com “a coerção escolar de todas as regras”, pois, “o gênio pode somente fornecer uma ‘matéria’ rica para produtos de arte bela” (idem., id.), não para formar o talento do gênio. Por isso, o talento do gênio (Naturgabe) não pode ser forjado mediante a educação (Bildung), apenas pode e deve ser provocado, estimulado, amadurecido, desenvolvido.

Nesse contexto, provocar e/ou estimular o amadurecimento e o desenvolvimento do talento inato deve ser entendido de acordo com a relação entre “ideias estéticas” e “juízo do gosto” estabelecida no contexto da *KU*, pois, Kant fundamenta ambos num princípio *a priori* que lhes justifica a autonomia, ou seja, o *princípio de conformidades a fins* (Prinzip von Zweckmässigkeit). Esse princípio transcendental, por sua universalidade, é o que lhes justifica a independência, isso é, suas desvinculações de qualquer tipo de regra exterior. Assim, esse princípio do juízo reflexivo, ou como Gadamer (1997, p. 110) chama: princípio de “conformidade a fins” [Zweckmässigkeit], é o único que fundamenta e garante “o sentimento [de] liberdade no jogo” (idem, id.) das faculdades do conhecimento. Com isso, o que se pretende demonstrar é que a relação entre mestre (gênio) e discípulo se pautam tão somente no fato de que a única regra, possível de ser pensada, é justamente a de que as ideias estéticas de um gênio podem e devem servir de estímulo às ideias do aprendiz. Pois tal “regra” se apresenta, como Márcio Suzuki sugere, a partir da “força sugestiva” da própria ideia estética, a qual “[deve suscitar] uma animação dos poderes da mente que [por sua vez] poria a imaginação do discípulo em ebulição: [isso é] ela [apenas daria] muito o que pensar [...]”⁴³.

Por outro lado, nas considerações que Kant tece na *Segunda Secção da Fundamentação da Metafísica dos Costumes* [1785], o caráter teleológico do princípio de conformidades a fins aparece sob a forma do “imperativo da moralidade”, ou seja, uma “(...) lei que traz consigo o conceito de uma *necessidade incondicional* (...)” que se “tem de obedecer, isto é, dar cumprimento mesmo contra a inclinação⁴⁴”. Tal revela

⁴³SUZUKI, Márcio. O filósofo e o gênio. In: **O Gênio Romântico**, op. cit., p. 40.

⁴⁴KANT, I. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes** (= FMC). Edição Bilingue Port.-Alemão. São Paulo: Barcarola, 2009, pp. 197-199; e idem, Lisboa: Edições 70, 1991.

que o *fim terminal da natureza* proposto na *KU* é pensado por Kant, como se sabe, como adequado aos fins da liberdade e do conhecimento, ou seja, em conformidade com os *imperativos morais* e os *imperativos técnicos* explicitados na FMC. Estes imperativos técnicos, segundo Kant (FMC, p. 193), referem-se aos imperativos de *habilidade* ou *destreza* (*Geschicklichkeit*), os quais estão vinculados ao exercício de “todas as ciências” que se compõem de problemas, os quais estabelecem que há um *determinado fim* possível e de *imperativos* que indicam como ele pode ser atingido.

É oportuno lembrar que Baumgarten (1993) defendeu a tese de uma ciência *estética*⁴⁵ que deveria prescrever exercícios para o *artista* desenvolver habilidades técnicas. Ora, em certa medida, isso não é diferente da assertiva kantiana, segundo a qual o artista executa sua genialidade de acordo com imperativos técnicos. Todavia, no caso do gênio artístico, deve-se ressaltar que, contra Baumgarten, Kant entende que na relação da formação (*Bildung*) aludida entre gênio e aprendiz, o imperativo técnico que lhe compete em nada contribui para que ele possa explicar como executa ou como se reúnem no seu espírito as ideias estéticas que ele efetua.

Assim, esclarecida a relação entre o princípio transcendental de conformidade a fins e os imperativos técnicos, desaparece aquela aparente contradição conceitual do gênio kantiano, o qual, na condição de aprendiz, deve formar-se sem seguir nenhum tipo de cânon, a não ser a fundamental regra transcendental de desenvolver suas próprias ideias estéticas, estimulado por ideias de outro gênio. De fato, o conceito transcendental de gênio exprime tão somente o “dom natural” de um indivíduo que, enquanto gênio, submete-se simplesmente ao livre jogo de suas faculdades de conhecimento em geral. Não obstante, o produto dessa atividade criativa original não deva servir de modelo para imitação, todavia, pode servir para despertar e estimular no aprendiz o seu talento ao fornecer exercícios práticos para o desenvolvimento de suas próprias capacidades e talentos naturais. Com efeito, nesse processo o que se tem é a sucessão (*Nachfolge*) de um gênio por outro, graças ao exercício desprovido de qualquer “coerção de regras” (ohne *Zwang der Regeln*) (*KU*, p. 418). Além disso,

⁴⁵A *estética* é considerada por Baumgarten como uma “irmã mais nova da lógica” ou “como um análogo da razão” (1993. p. 98), converte-se em ciência do conhecimento *sensitivo*, cujo “fim é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal” (p. 99). É digno de nota ainda que seis anos antes de Baumgarten, Giambattista Vico [1668-1794], pensador italiano, pretendeu estabelecer uma “nova arte crítica” para a investigação efetiva da realidade. Articulando filosofia e filologia (como doutrina do arbítrio humano: história da língua e costumes em geral) concebeu que a arte poética é portadora de verdades históricas e da cultura em geral; cf. VICO, G. **Principi di Scienza Nuova**. Torino Union Tipografico, 1976.

o ato de produzir (*schaffen*) livre de regras, revela tão somente a própria atividade criativa como o meio pelo qual o *talento* mostra-se como modelo a servir de regra sem ser absolutamente uma regra normativa, pois, como afirma Kant (KU, p.419),

(...) o gênio é um favorito da natureza, tal tem-se observado apenas como rara aparição: assim o seu exemplo produz (*hervorbringen*) para outras boas mentes uma escola, isto é, uma instrução metódica segundo regras, conquanto que se possa extraí-la daqueles produtos do espírito e de sua peculiaridade: e para essas a arte bela é uma imitação à medida que a natureza dá a regra por intermédio de um gênio.

Pelo dito até agora, torna-se evidente a relação incondicional que há entre o conceito kantiano de gênio, dada sua natureza transcendental, e o conceito de bela arte, cuja característica essencial é, na opinião de Gadamer, “a representação de algo que vai além de todo conceito⁴⁶”. De acordo com Gadamer, pode-se concluir que através do criar artístico o gênio representa sensivelmente (objetivamente) uma ideia estética, a qual nada mais é do que algo que ultrapassa conceitos⁴⁷. Esse *ir além de conceitos* aludido por Gadamer implica naquelas *determinadas regras*, das quais, segundo Kant, não se pode falar livremente. Em contrapartida, essas observações têm estreita relação com a conhecida *irracionalidade* que caracteriza a noção de *genialidade* que está na base do afamado movimento *pré-romântico* daqueles jovens poetas revolucionários alemães: o *Sturm und Drang*⁴⁸. Arnold Hauser, por exemplo, em *A História da Arte e da Literatura* [1951], julga que a criação artística do gênio se apresenta envolta com um “processo misterioso derivado de fontes tão insondáveis quanto a inspiração divina, a intuição cega e os estados de ânimo imprevisíveis⁴⁹”

⁴⁶Cf. A subjetivação da estética pela crítica kantiana in: **Verdade e Método**, op. cit., p. 106.

⁴⁷Kant (KU, p. 417) afirma, no § 49, intitulado Das facultades que constituem o gênio, que “[...] a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*) ligada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal variedade (*Mannigfaltigkeit*) de representações parciais (*Teilvorstellungen*) [...], que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado [...] [e que] permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível (*Unnenbares*) [...]”.

⁴⁸Cf. nota 27. Além do pré-romantismo do *Sturm und Drang*, deve-se lembrar ainda que, segundo Walter Benjamin, nos chamados *primeiros românticos* Schlegel e Novalis, um sistemático *irracionalismo* assume a forma de uma “singular mística do conhecimento”: conf. Benjamin: *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, op. cit., p. 23. De fato, ao esclarecer o sentido estabelecido por Schlegel entre os conceitos de “forma simbólica” e “ironia”, Benjamin conclui que “entre todas as formas-de-exposição” da Ideia de Arte, os primeiros românticos encontram no *romance* “a forma simbólica suprema”, visto que “o que salta de imediato à vista nesta forma é a sua liberdade exterior e a ausência de regras” (*ibidem*, p. 103). Nesse sentido, o pré-romantismo dos *Stürmer* e o primeiro romantismo são marcadamente influenciados pela irracionalidade evocada pelo conceito transcendental de gênio.

⁴⁹É interessante mencionar ainda que Hauser identifica uma distinção entre o Iluminismo em geral e o Iluminismo germânico representado pelo *Sturm und Drang*. O primeiro tem por pressuposto o fato

(HSAL, p. 615). É, pois, nesse sentido, que Arnold Hauser (HSAL, p. 615) assinala que a *irracionalidade* e a *subjetividade-inconsciente* são marcas da genialidade, e, por isso mesmo,

[...] talvez nada reflita de modo mais preciso e abrangente os motivos a partir dos quais o *Sturm und Drang* desenvolveu sua visão de mundo do que o conceito do gênio artístico, que esse movimento colocou no pináculo dos valores humanos. O conceito contém, em primeiro lugar, os critérios do irracional e do subjetivo, que o pré-romantismo enfatiza em oposição ao Iluminismo generalizante e dogmático, a conversão da compulsão externa em liberdade interior, que é simultaneamente rebelde e despótico, e, finalmente, o princípio de originalidade, o qual, [...] torna-se a mais importante arma na luta da intelectualidade pela sobrevivência.

Por fim, é necessário sublinhar a capital importância desse *irracionalismo transcendental*, segundo o qual o gênio não sabe e não pode explicar como reúne e elabora em seu espírito as ideias estéticas, visto que esse conceito é de grande importância para o desenvolvimento das teorias estéticas de Schiller e do romantismo ilustrado. De certa forma, demonstrou-se que esse cego irracionalismo, do ponto de vista teórico, já se encontra aludido em Kant como uma espécie de *marca*, ou *lei da natureza*. Schiller, por sua vez, veremos, tomará essa atividade irracional criativa como um atributo moral do gênio ao desenvolver a sua noção de *ingenuidade* (*Naivität*) como característica fundamental de uma espécie de poeta: o “gênio ingênuo” (*naives Genie*), o qual é kantianamente assumido por Schiller como *um favorito da natureza* quando comparado com outro tipo de poeta, o “gênio sentimental” (*sentimentalische Genie*). E, percebe-se claramente que, em conformidade com o que foi discutido no capítulo I, o primeiro deles é o poeta grego, o qual representa a unidade das forças espirituais e o segundo é o poeta moderno que, por sua vez, se encontra *ferido* pela dilaceração (*Zerrüttung*) do ser. Sobre estes gênios nos ocuparemos mais adiante. Antes, porém, é preciso analisar como Schiller se põe

de que o mundo é inteligível, explicável, possuidor de significado e sentido; enquanto que o segundo, considera-o incompreensível, misterioso e sem significado. Aquele fundamenta-se na capacidade de controlar e dominar a realidade a partir do conhecimento metodológico das ciências naturais em desenvolvimento; já o segundo, é a “expressão do sentimento de estar perdido e desamparado” no mesmo (HSAL, p. 615). Em consequência desta contradição, a ilustração alemã é o resultado da “renúncia de classes sociais inteiras” ao mundo, por se encontrarem excluídos da vida política e se resguardarem na solidão e na individualidade. Tal ocasiona, no plano teórico, a gênese do “subjetivismo filosófico” que traz à luz “as teorias de autorrealização da Ideia na história [Hegel], do imperativo categórico da pessoa moral [Kant], [e] a lei auto imposta do artista criativo e outras doutrinas semelhantes” (*idem*, *id.*). Pode-se conferir ainda sobre a irracionalidade e o subjetivismo do conceito de gênio em Kant: GADAMER. O interesse pelo belo na natureza e na arte. In: **Verdade e Método**, op. cit., p. 106-197.

frente ao *rigor* da filosofia transcendental kantiana. Nesse sentido, passaremos agora a investigar em que medida a receptividade da teoria moral e estética de Kant influencia e estimula Schiller a solucionar os problemas postos pela mesma.

4 KANT E SCHILLER

4.1 Autonomia do gênio e da arte como superação dos limites transcendentais.

Já se mencionou que Schiller encontra no solo da filosofia kantiana o terreno propício para o desenvolvimento de suas reflexões. Nesse aspecto, lembramos uma interessante expressão de Goethe, a qual nos permite afirmar comparativamente que as reflexões de Kant e Schiller são como duas montanhas avizinhas, cujos cumes se encontram afastados, por mais que suas bases se toquem⁵⁰. O próprio Schiller reconhece que suas

[...] ideias, criadas antes do trato regular (einförmigen Umgange) [consigo] mesmo do que com a rica experiência do mundo ou por meio da leitura adquiridas (erworben), não negarão sua origem; se farão culpadas de várias falhas, mas não de sectarismo; antes caírem por fraqueza própria (eigene Schwäche) do que se manterem firme (sich aufrechterhalten) por autoridade e força alheia (*ästhetische Briefe*, p. 570).

Em seguida ele acrescenta:

Na verdade, não pretendo ocultar que são nos princípios kantianos que na maior parte repousaram as seguintes afirmações; entretanto, impute-se (zuschreiben) à minha incapacidade, não àqueles princípios, se no decorrer dessas investigações alguma escola filosófica em particular deva ser recordada (*ästhetische Briefe*, p. 570)⁵¹.

⁵⁰Cf. GOETHE, J. W. von. **Memórias: Poesia e Verdade**. 2. ed., v. II. Brasília: HUCITEC-UNB, 1986, p. 248. A expressão em questão é utilizada por Goethe para fazer notar a diferença entre a arte plástica e a arte oratória. Sua intenção, nesse contexto, é demonstrar que Lessing, no *Laocoonte* [1766], realiza a superação da *ut pictura poesis*: expressão essa utilizada por Horácio na sua *Arte Poética* [c. 20 a. C.] para assinalar a similaridade entre a pintura e a poesia. De fato, foi Plutarco quem primeiro afirmou haver tal afinidade entre a poesia e a pintura, afirmativa que, por seu turno, nos remete à afirmação do poeta Simónides de Céos, a saber, “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” (*De gloria Atheniensium*, 346 F). Plutarco assevera ainda que a similaridade se deve ao fato de que pintura e poesia são imitações da natureza, princípio que foi debatido ao longo da Antiguidade clássica; cf. ESCARDUÇA, Carla. *Ut Pictura Poesis*. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. [acesso em: 17/08/2018]

⁵¹A essa passagem Márcio Suzuki (CE, nota 2, p. 147) introduz a seguinte nota: “Nas *Cartas a Augustenborg*, Schiller afirma (03/12/1793): ‘Confesso, desde de logo, que penso de maneira inteiramente *kantiana* no ponto principal da doutrina dos costumes. Acredito, com efeito, e estou convencido de que só são chamadas *éticas* aquelas nossas ações a que nos determina meramente o respeito à lei da razão, e não motivos, por mais refinados que estes sejam e imponentes os nomes que tenham. Admito com os moralistas mais rígidos que a virtude tem de residir em si mesma e não deve ser referida a nenhum fim diferente dela. Bom é (segundo os princípios kantianos, os quais, neste aspecto, endosso plenamente) aquilo que ocorre porque é bom”. Nesta carta, Schiller afirma claramente que adota a concepção da MFC de Kant, segundo a qual se há *heteronomia*, não há ação moral.

Como este trabalho provará, de fato, não há “sectarismo” na estética schilleriana, pois suas “ideias” não foram relegadas ao esquecimento, nem tampouco se mantiveram “por autoridade de força alheia”. Sua contribuição aos problemas filosóficos de seu século e sua vasta produção poética, literária e dramática provam o valor de sua criatividade e originalidade, por assim dizer, *genial*. Equivoca-se Bayer (1995, p. 293), na sua *História da Estética*, em afirmar que Schiller tenha meramente “(...) adaptado suas ideias estéticas às ideias kantianas”. É curioso que poucas páginas após alegar essa suposta *adaptação*, Bayer argumenta que há na *estética* schilleriana três filósofos distintos: um kantiano, um antikantiano e um romântico, os quais “interferem”, “reaparecem”, “coexistem”, “conciliam-se” e “reveem-se”. Em seguida, Bayer (1995, p. 296) conclui que “Schiller acompanha, retoma, comenta Kant, sem suspeitar, menos como discípulo de Kant do que como aluno dos Escoceses”. Ora, como pode um *antikantiano* adaptar-se a Kant? Por outro lado, é polêmica a afirmação categórica de que Schiller seja “romântico” sem levar em consideração o reconhecido teor do *classicismo* que caracteriza as obras de Schiller e Goethe. Sem entrar nessa problemática, é necessário compreender a medida na qual o *romantismo* e o *classicismo* se aproximam e se distinguem, embora ambos encontrem no Sturm und Drang a sua gênese. Faz-se necessário, então, ouvir novamente Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 570): “Minhas ideias, (...) não negarão sua origem; se farão culpadas de várias falhas, mas não de sectarismo; antes cairão por fraqueza própria do que se manterem firme por autoridade e força alheia”.

O fato de Schiller *não negar a origem* de suas ideias é suficiente para acusá-lo de sectarismo? Não seria mais apropriado lembrar aqui aquela concepção kantiana de gênio demonstrada há pouco? Ou seja, o mestre apenas pode despertar no discípulo o livre jogo das faculdades da alma e, assim, estimular-lhe outras ideias também originais, as quais não sejam *adaptação* ou cópia?

Incisivamente, do nosso ponto de vista, não há adaptação. Pelo contrário, identificamos sim, a *superação* schilleriana dos *limites estreitos* nos quais Kant delimitou o belo. Por isso, somos inclinados a julgar como equivocada a interpretação de Bayer. É curioso, portanto, que ele próprio identifique como um “acerto” schilleriano frente ao “erro” de Kant, o fato de que o autor das *Cartas Estéticas* reporta o belo à razão prática e com esta manobra, ao contradizer Kant, concederá autonomia ao belo. Nesse aspecto, então, interessa a esta pesquisa investigar, neste e no próximo capítulo, a observação bayeriana. Vejamos, na expressão de Bayer (1995, p. 296),

“[...] o erro de Kant fora reportar o belo à razão teórica, isto é, ao juízo. Schiller reporta-o à razão prática [...]. Há exclusão de determinações exteriores, e o belo, imitando a razão prática, torna-se autônomo”⁵².

A fim de averiguar essa tese, nos vemos obrigados a solucionar duas questões, a saber: i) como e por que Kant considera o belo da perspectiva da razão teórica e ii) quais foram as consequências resultantes da estratégia schilleriana de reportá-lo ao domínio da razão prática. No percalço desses objetivos, retomaremos mais uma vez as questões concernentes ao *gênio criativo*, pois, conforme nossas investigações têm demonstrado até o presente, genialidade, arte e beleza são conceitos indissociáveis entre si. No tocante à primeira problemática, serão ainda fundamentais as investigações de Gadamer acerca do conceito kantiano de gênio em *Verdade e Método* [1960] e a pesquisa sobre *O Gênio Romântico* [1998] do filósofo brasileiro Márcio Suzuki. Começemos com Gadamer.

4.2 A “intenção transcendental” oculta na relação entre genialidade e juízo de gosto.

Foi dito que Gadamer (1997, p. 107), ao analisar “a relação entre juízo de gosto e gênio”, chega à conclusão de que o conceito de gênio “está totalmente a serviço [do] questionamento transcendental” (1997, p. 108) de Kant. De fato, a distinção kantiana entre gênio científico e gênio artístico torna claro que esse atua nos domínios da bela arte e aquele no campo científico. Sabe-se também que o espírito científico opera com conceitos lógicos que permitem repassar os resultados alcançados mediante regras e leis. Isso garante ainda que, em seu conjunto, a ciência possa acumular e aumentar progressivamente o seu conhecimento. Numa palavra, sua finalidade é o domínio lógico dos conceitos com o propósito de alargar os domínios do conhecimento científico. O gênio artístico, por outro lado, segundo Gadamer, só diz respeito ao “caso

⁵²É importante sublinhar que o “establishment” intelectual da época se limitou a abordar os temas sobre a arte e o belo meramente do ponto de vista epistemológico, Kant e Baumgarten, por exemplo, circunscreveram a estética ao âmbito da faculdade teórica. Em contrapartida, como nota Bayer, Schiller remeteu o problema da beleza à faculdade prática, porque seu interesse no belo e na arte está vinculado ao problema da *formação (Bildung)* da humanidade de acordo com seu projeto político e pedagógico. Ver a esse respeito SIQUEIRA, Antônio. Arte, Educação em Kant e Schiller. In: **Belo, Sublime e Kant [1998]**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 185 e 189. Cf. também LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schönberg. Da ideia moral ao ideal poético. In: **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 264, onde se lê: “[...] Schiller talvez se prenda menos à definição do belo que ao efeito que ele pode produzir sobre o homem e, portanto, sobre a sociedade”.

do artista” no sentido de que apenas este “inventa”, apenas ele “cria”, e seu fim é sempre a obra de arte. Apenas a obra de arte pode, nesse sentido, receber a denominação de *criação* ou *produção* como invenção de gênio, pois, segundo a sugestão do hermeneuta, “a obra, de acordo com o seu próprio ser, continua vinculada ao espírito, o espírito que cria, como aquele que julga e usufrui” (1997, p. 108). Esse “de acordo com o seu próprio ser” é o que, para Gadamer, denota o caráter “transcendental” da obra de arte em Kant. De fato, Gadamer está correto, pois, como se disse anteriormente, a bela arte é a objetivação de uma representação sensível de uma “ideia estética”⁵³ suscitada pelos poderes criativos da imaginação (Einbildungskraft). E mais uma vez deve-se lembrar que, para Kant, as ideias estéticas, como ideias da razão, constituem algo que “ultrapassa a natureza” (KU, p. 414), ou seja, elas representam “algo situado acima dos limites da experiência (über die Erfahrungsgrenze) (KU, p. 414)”. E embora a ideia estética, uma vez efetivada na experiência sensível como obra de arte, forneça material à faculdade da imaginação, todavia, ela não se adequa a conceitos. Por isso, Kant (KU, p. 417) considera que

[...] a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação unida a um conceito dado, a qual está ligada uma tal variedade (Mannigfaltigkeit) de representações parciais do uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível (Unnenbares), cujo sentimento anima as faculdades de conhecimento e pela linguagem, enquanto simples letra, vincula-se ao espírito.

Bem, ainda que a *originalidade* seja uma das principais características do gênio artístico (que lhe reprova qualquer tipo de imitação), a relação entre gênio e juízo de gosto estabelecida por Kant⁵⁴ assegura que a criação do gênio somente pode ser reconhecida como bela arte ao passar necessariamente pelo crivo do juízo de gosto, o qual, por sua vez, participa da faculdade do conhecimento em geral e, por isso, concede-lhe o estatuto de universalidade. Nesse sentido, o juízo de gosto se torna a *conditio sine qua non* para o ajuizamento da bela arte. É interessante notar ainda que

⁵³KU, p. 414. “A faculdade da imaginação (como faculdade de conhecimento produtiva), segundo Kant, é a saber muito poderosa na produção, como que uma outra natureza da matéria que a realidade lhe dá” (ibidem); nesse sentido, ela pode produzir ideias estéticas, e, para Kant, uma ideia estética é uma representação (Darstellung) da faculdade da imaginação que dá muito o que pensar, sem que seja possível determiná-la conceitualmente. Em contrapartida, uma ideia da razão é um conceito puro, dado a priori e, por isso, não encontra nenhuma intuição possível, noutras palavras, não fornece e nem tampouco parte de nenhuma representação.

⁵⁴Cf. KU: “§ 50 Da ligação do gosto com o gênio em produtos da arte bela”, pp. 420-421.

o gosto se revela como “disciplina ou cultivo” do gênio. E isso não interfere na afirmação anterior de que o gênio é livre de todo e qualquer tipo de regras, pois, segundo Kant (KU, p. 421):

O gosto é, assim como a faculdade de julgar em geral, a disciplina (ou cultivo) do gênio, poda-lhe (beschneiden) bastante as asas e o faz civilizado e polido; ao mesmo tempo, porém, lhe dá uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se (sich verbreiten) para permanecer conforme afins (zweckmässig) [...].

Aqui se vê que o gênio tem um campo circunscrito de ação criativa, em cujos limites deve “permanecer conforme a fins” da sua própria natureza criativa. Ora, esse “conforme a fins” é um princípio da faculdade do juízo reflexivo que permite pensar uma “unidade na base da natureza”, “como se” (als ob) outro entendimento (Verstand) fornecesse o fundamento para tal⁵⁵. Por aqui, já se percebe a estreita relação da genialidade criativa com a faculdade do juízo, bem como dessa com a bela arte e o gosto. Por isso, Gadamer (1997, p. 109) assevera que “o conceito de gênio significa realmente apenas uma complementação daquilo que faz [Kant] interessar-se pelo juízo estético, na <intenção transcendental>”. Gadamer argumenta ainda que a Segunda Parte da KU apenas trata da natureza do ponto de vista teleológico, não se reportando à arte. De fato, Kant intitula a referida parte da KU de “Dialética da Faculdade do Juízo Teleológica”, e nela os princípios de conformidade a fins (Zweckmässigkeit) e de fim terminal (Endzweck) da natureza, aparecem como fundamentos para se pensar um sistema teleológico da natureza (teleologisches Natursystem) e um sistema teleológico da história (teleologisches Geschichtesystem). É com base nessas observações, portanto, que a crítica kantiana do gosto, segundo Gadamer (1997, p. 109), “é uma preparação para a teleologia⁵⁶”.

Com efeito, muito se tem ouvido falar que a função da terceira *Crítica* é justamente estabelecer a unidade sistemática entre as críticas anteriores, de modo

⁵⁵Cf. na Introdução à KU: “IV Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante (gesetzgebenden) a priori”, onde se lê: “(...) o princípio da faculdade do juízo é, em consideração (Ansehung) a forma das coisas da natureza sob leis empíricas em geral, a conformidade a fins (Zweckmässigkeit) da natureza na sua multiplicidade (Mannigfaltigkeit). Ou seja, a natureza é por este conceito assim representada, **como se** um entendimento contesse o fundamento da unidade do múltiplo (Mannigfaltigen) das suas leis empíricas”; p. 253; grifo nosso.

⁵⁶Conforme Gadamer: “Esta [a teleologia] cuja reivindicação constitutiva para o conhecimento da natureza foi destruída pela crítica da razão pura, no sentido de legitimar um princípio da capacidade de julgamento, é a intenção filosófica de Kant, que só a partir daí conduz a uma conclusão sistemática o todo de sua filosofia” (1997, p. 109).

que isso revela a *intenção* kantiana de, através de princípios teleológicos, *pensar a* efetivação da liberdade na natureza. Gadamer (1997, p. 110), então, parece ter razão em afirmar que o “juízo de gosto ‘puro’ se torna a base imprescindível da terceira crítica”, pois, ao advogar ao gênio a) a prédica de favorito da natureza, ou b) afirmar que o seu produto deve ser visto como natureza, ou mesmo que c) através da natureza do gênio se dá regra à arte, tudo isso não passa de subterfúgio kantiano, pois, para o Gadamer, “o conceito de natureza é o padrão imbatível” (1997, p. 110) da terceira crítica.

Com estas observações, damos por demonstrado que as limitações transcendentais impostas ao conceito de gênio e aos juízos estéticos sobre o belo natural e artístico, como argumenta Gadamer, servem simplesmente àquela *intenção transcendental*, pois, em nada contribuem para o conhecimento da arte ou da natureza. Por outro lado, tais juízos parecem legitimar os princípios teleológicos pelos quais Kant articula, na segunda parte da KU, a adequação convergente (unidade) entre os fins da natureza e o fim moral do homem (liberdade). Por fim, do ponto de vista daquela intenção transcendental salientada por Gadamer, deve-se mencionar que, para nós, o conceito de gênio serve estrategicamente para Kant demonstrar *empirico-psicologicamente* como ocorre o livre jogo entre as faculdades da imaginação, do entendimento e da razão prática. Por isso, a tese de Gadamer acerca da *intenção transcendental* de Kant está correta, pois, de fato, ela dá provas da intenção kantiana de assegurar a *unidade sistemática da natureza* conforme a ideia a priori de sistema da razão.

4.3 É gênio o filósofo? Acerca de “uma certa incoerência kantiana”.

No segundo capítulo, “A Poesia e os limites da razão”, de sua tese de doutoramento: *O Gênio Romântico*, Márcio Suzuki (1998, p. 54) aponta “uma certa incoerência” na argumentação de Kant que

[...] de um lado enaltece a desejável originalidade de um autor, de outro rejeita qualquer tentativa de empregar uma linguagem figurada, de recorrer a neologismos e, principalmente de misturar poesia com filosofia.

Como demonstramos, a distinção kantiana entre o gênios científico e artístico diz que **a)** o primeiro segue *regras* lógicas restritas que favorecem o acúmulo e a

sucessão (Nachfolge) das ideias; e que **b**) o segundo, em função da necessária “originalidade” das suas ideias, é um favorecido da natureza por possuir plena *autonomia criativa* frente a regras de qualquer tipo. Todavia, Suzuki, com razão, assinala *uma certa incoerência* na argumentação de Kant. Pois, ao constatar uma certa *relação familiar entre poeta e filósofo*, o autor brasileiro (1998, p. 54) se depara com a seguinte questão: “[...] se é assim, [se não se pode misturar poesia com filosofia] como manter [...] a ideia de que o espírito filosófico tem parentesco com o espírito do artista?”. Aqui, se faz notar que estamos diante de um problema que não condiz com o objetivo de nossas investigações. Isso parece óbvio para o leitor atento que formularia a seguinte observação: Kant estabelece a distinção entre gênio científico e gênio artístico, ele não se refere a gênio filosófico. Muito bem, mas nos seja permitido recordar que o próprio Kant (KU, p. 409), no § 47 da KU, ironicamente faz alusão a “espíritos superficiais” (seichte Köpfe) que renunciam à sorte de toda coerção de regras e “creem-se” “gênios brilhantes” (aufblühende Genies), e prossegue:

Se, porém, alguém fala e decide como um gênio até mesmo em assuntos da mais cuidadosa investigação da razão (sorgfältigsten Vernunftuntersuchung), ele é completamente ridículo (vollendslächerlich) (KU, p. 410).

Como se vê, Kant não reconhece genialidade a filósofos, tampouco aos que, se dando ares de genialidade, intencionam passar por filósofos, nem àqueles que “levantando fumaça em torno de si” (idem, id.), por meio de discursos pomposos, intentam passar por gênios. Ora, reconhecemos que é bem apropriada a cautela kantiana, todavia, quando nos deparamos com um autêntico filósofo, cujo filosofar é notadamente marcado pela originalidade, não se trataria nesse caso de um gênio? O filosofar original, ou seja, o ato de criar e desenvolver ideias de forma completamente original não nos revela a atividade criativa genial? Por outro lado, o que de fato seriam então, entre tantos outros, os espíritos de um Herder, de um Hölderlin, de um Goethe e do próprio Schiller quando em muitas de suas obras verifica-se que eles filosofam poeticamente e poetizam filosoficamente? Seriam eles gênios da arte ou gênios da filosofia? Ora, para tornar-se um autêntico filósofo bastaria frequentar as mais importantes academias, ou não seria necessário aquele algo mais que o próprio Kant identifica como “talento”, “dom natural”, ou ainda “um favor da natureza”? Enfim, o que é que, no sentido lato do termo, faz de um filósofo, filósofo? Obviamente, estes

questionamentos recolocam a pergunta pelo gênio enquanto tal, indiferentemente às distinções do seu campo de trabalho. Nesse sentido, novamente a “originalidade” se põe como uma característica essencial do gênio. De qualquer forma, esta questão não está esgotada, e tudo indica que não venha a ser; todavia, com essas indagações, nos aproximamos do cerne da problemática de Suzuki, a saber, a questão que inquire pelo parentesco entre os espíritos do poeta e do filósofo.

Bem, se por um lado Gadamer salienta que o conceito de gênio ocupa um lugar estratégico de acordo com a tal “intenção transcendental” de Kant, por outro, Suzuki sugere que o gênio ocupa no “conjunto sistemático da crítica” kantiana um lugar de grande importância. Pois, segundo ele, Kant “não exclui o gênio [do sistema da crítica], [...]ao contrário, o acolhe quando trata de questões cruciais⁵⁷”. Mas, dentre as questões cruciais elencadas por Suzuki, a que nos interessa é o mencionado parentesco entre o espírito do poeta e o espírito do filósofo. É que segundo Suzuki (1998, p. 55), a *crítica*,

[...] como ciência dos limites, não pode simplesmente aceitar a *identificação* de poesia (ou arte) com filosofia: ainda que seus discursos tenham uma clara semelhança — pois uma jamais tem pretensão de falar das coisas-em-si mesmas e a outra já não pode falar delas —, ambas no entanto não falam a mesma língua.

Por essa argumentação, a exemplo de Suzuki, podemos perguntar: se o discurso do gênio artístico apresenta uma “semelhança” com o do filósofo, “por que temer uma combinação cujo resultado acabaria sendo um híbrido de filosofia e literatura” (1998, p. 55)? Essa questão torna-se mais interessante quando Suzuki lembra-nos que, no curso de lógica de 1792, o próprio Kant admite que “os primeiros filósofos foram poetas” (1998, p. 55), mas que isso não justificaria um retorno insensato à “infância da ciência”. É justamente para evitar a *mistura* entre essas linguagens, portanto, que Kant, segundo Suzuki, delimita as fronteiras da arte (*poesia*) e da filosofia ao distinguir a fala do *modus aestheticus*, referida à primeira, da do *modus logicus*, referida à segunda (1998, p. 56). Dessa forma, diz Suzuki (1998, p. 57), Kant estabelece duas

⁵⁷Suzuki refere-se: i) ao “significado heurístico das Ideias” e ii) a “passagem da teoria à prática”. De certa forma, essas questões foram indicadas, ainda que muito superficialmente, quando indicamos, sob a ótica de Gadamer, a relação entre ideias estéticas e ideias puras da razão na abordagem da questão da “intenção transcendental” em Kant; inclusive foi indicado também a função da terceira crítica como mediação da passagem da natureza (razão teórica) à liberdade (razão prática).

formas de discurso: o de expressão simbólica, ou linguagem poética, e o de caráter conceitual.

Suzuki parece aproximar-se de Gadamer ao referir-se à produção das “Ideias estéticas”, pois, o pensador brasileiro concebe que a linguagem *artística* comunica a representação de uma ideia nascida do “vínculo [entre] entendimento e imaginação, cujo fundamento é o gosto” (1998, p. 57). Todavia, chama a atenção a observação de Suzuki, segundo a qual o *modus aestheticus* “[...] também pode suprir a ausência do *modus logicus* na exposição de Idéias supra-sensíveis” (1998, p. 57). De fato, sabe-se que as Ideias estão à parte da experiência sensível, logo, escapam a qualquer inferência do discurso lógico-conceitual.

É oportuno, então, lembrar aqui a famosa *Horenstreit* (disputa das *Horas*)⁵⁸ protagonizada por Fichte e Schiller, na qual ambos discutiam sobre o uso da *linguagem filosófica*, conforme o objetivo do *periódico* em questão, a saber, a *popularização* da filosofia. Em missiva de 24 de junho de 1795, Schiller lamenta ao amigo que sentiu “[...] falta no escrito [de Fichte] da exatidão e da clareza [...]”⁵⁹. E, assim como Kant acusa Rousseau de misturar linguagem literária com linguagem filosófica, Fichte acusa Schiller de abusar de uma “[...] infinita coleção de imagens, usadas em quase todas as passagens no lugar de conceitos abstratos” (CSF, p. 195). Nesse sentido, Teresa Cadete sugere que foi essa *disputa*, isto é, a acusação acerca de uma certa “infiltração da linguagem poética no raciocínio lógico” a razão que levou Schiller “à específica clarificação dos discursos filosóficos e estético [...]”⁶⁰. De fato, ainda no ano de 1795, Schiller publicara, na edição de número nove de *Die Horen*, o artigo *Über die notwendigen Grenze beim Gebrauch schöner Formen* (Sobre os necessários limites no uso das belas formas). Mas, ao contrário da acusação de

⁵⁸*Die Horen* é o nome de uma revista filosófica fundada no início de 1795 por Schiller, Fichte e Humboldt, entre outros. Tratava-se de um *grupo* (Zirkel) de conhecidos eruditos (bekannter Gelehrten) versados em bom gosto e espírito filosófico. Um dos objetivos desse periódico mensal seria tornar a filosofia popular. Sobre esse tema pode-se cf.: SCHILLER. Einladung zur Mitarbeit an den ‘Horen’. In: Friedrich Schiller: **Sämtlich Werk**, op. cit., p. 867. Ainda sobre esse tema e também sobre a *Horenstreit* entre Schiller e Fichte, pode-se conferir CADETE, Teresa. “Da educação estética como reescrita da determinabilidade humana”. In: **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**, op. cit.; conferir ainda na obra citada a “Nota” da autora sobre *Über die notwendigen Grenze beim Gebrauch schöner Formen* de Schiller, páginas 159-163; cf. também a primorosa Introdução e tradução de VACCARI, Ulisses R. Johann Gottlieb Fichte. **Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia** (= SELF). São Paulo: Humanitas, 2014.

⁵⁹*Apud*. VACCARI, U. R. Correspondência entre Schiller e Fichte acerca do Manuscrito sobre o Espírito e a Letra na Filosofia (= CSF) [21/06 - 03/08/1795]. In: SELF, op. cit., p. 179.

⁶⁰Cf. CADETE, Tereza. “Da educação estética como reescrita da determinabilidade humana”. In: **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**, op. cit., p. 16.

Fichte, nesse texto Schiller postula kantianamente uma estratégia metodológica claramente preocupada em proteger o entendimento (Verstand), fonte do conhecimento científico, dos abusos da imaginação (Einbildungskraft) ao fazer uso da forma estética. Por isso, logo no primeiro parágrafo se lê:

O abuso da beleza e as pretensões da faculdade da imaginação que, onde possui somente o poder executivo (ausübende Gewalt) reclama para si também o legislativo (die gesetzgebende), causaram não só à vida, mas também à ciência, muitíssimos prejuízos, que não é de menor importância determinar os exatos limites do uso das belas formas (Gebrauchschöner Formen)⁶¹.

Nesse ponto é importante salientar que em relação à questão da genialidade, nesse mesmo escrito, Schiller ressalta que o “autêntico gênio” (das echte Kunstgenie) deve manter diante do mais ardente sentimento (glühendsten Gefühl), a frieza e a paciência constante (ÜnGGsF, p. 687). Essas observações mostram que Schiller já vislumbra uma forma de solucionar o problema da fronteira (Grenze) que Kant tão astuciosamente demarcara ao instituir as diferenças entre a linguagem científica e a estética. Aqui Schiller parece também já ter em mente o problema da diferença antropológica entre os gênios, diferença essa que nossa pesquisa investigará mais à frente, com o intuito de compreender como ele equaciona esse problema sem conceder primazia ou a um ou a outro. Ora, aqui também em relação à diferença entre a linguagem lógica e a linguagem estética, está claro que, para Schiller, não se deve conceder primazia a nenhuma das duas quando a preocupação é o conhecimento (Erkenntnis). Quanto à diferença entre os gênios, é nesse sentido, então, que vemos Schiller, em uma nota de fim de página, ao refletir sobre a “comoção” (Rührung) que a representação artificial de certos objetos nos causa, remeter o leitor a uma passagem da *KU*, na qual Kant discorre sobre o “interesse intelectual pelo belo”. Em seguida, ainda nessa mesma nota, Schiller afirma (ÜnsD, p. 695) que

⁶¹SCHILLER, F. Über die notwendigen Grenze beim Gebrauch schöner Formen [1795]. In: Friedrich Schiller: **Sämtlich Werke**. op. cit., p.670. Nesse escrito, Schiller reconhece que enquanto o entendimento (Verstand) se deixa dirigir por rigorosas regras, a imaginação (Einbildungskrat) é absolutamente despojada de limites e canons; por isso, ela pode e deve ser educada pelo gosto (Geschmäck), o que evitaria sérios riscos aos interesses do Verstand. Nesse sentido, a solução proposta por Schiller nesse contexto está em conformidade com o que ele já desenvolveu nas *ästhetische Briefen*, ou seja, a indicação de que a “forma bela de escrever” não causa prejuízos ao entendimento, desde que os abusos da imaginação possam ser corrigidos por um ponto de contato onde o discurso filosófico e o estético possam se encontrar. Schiller chega ainda a sugerir que a educação da imaginação por intermédio do Geschmäck deve produzir ganhos morais ao indivíduo que aprende pelo estudo e prática a “moderar seus rudes ímpetos”, trocando-os por um Zustand der Verfeinerung (estado de refinamento); (ÜnGGsF, p. 689).

quem aprendeu a admirar o autor [Kant] apenas como um grande pensador, se alegrará de ali encontrar uma pista de seu coração e, por essa descoberta, se convencerá da elevada vocação filosófica (que simplesmente requer as duas qualidades unidas) desse homem.

Ora, a julgar pelas palavras do próprio Schiller, não seria o *coração* kantiano, por tão *elevada vocação*, um coração de gênio? Não seria Kant um favorecido da natureza? Aqui não se poderia deixar passar despercebida essa observação acerca da exigência de unidade entre o *coração* e a *elevada vocação filosófica* de Kant. Observação que se encontra posta, com aparente displicência, entre parênteses, e que *requer simplesmente que ambas qualidades estejam absolutamente unidas*.⁶² Ora, essa *exigência* por unidade absoluta entre coração e pensamento, indica-nos uma vereda que justifica a indagação acerca da genialidade kantiana. Nesse sentido, podemos transformar em afirmação uma certa problematização de Suzuki (1998, p. 58) para concluir seguramente que “a fala genial ‘faz as vezes de exposição lógica’ para os conceitos supra-sensíveis: [e por isso] seria o caso de dizer [então] que o gênio toma o lugar do filósofo onde este já não pode desempenhar seu papel”.

Deve-se ter consciência, porém, de que quando fala de Deus, liberdade e alma, o autor da *filosofia crítica* não o faz como gênio poético, ou que ao falar de modo determinante seja filósofo. Há que se considerar sempre a preocupação transcendental kantiana que estabelece as possibilidades e os limites do conhecimento. E é justamente com base nesse objetivo que Kant se preocupa em instituir duas formas de linguagem: a do *modus aestheticus (fala genial)* e a do *modus logicus (fala lógico-conceitual)*, ou em termos da *KU*, *juízo reflexivo* e *juízo determinante*. Dessa forma, a *fala genial* (reflexiva) está para as ideias, assim como a linguagem *conceitual* (determinante) para os conteúdos da experiência. Por isso, Suzuki (1998, p. 59) remete a Gerard Lebrun que afirma que

o gênio não surge tanto como um problema estético, mas como um problema da *filosofia crítica*. “É igualmente o mesmo *limite* que o filósofo crítico empreende traçar e que o gênio está destinado a viver: todos os traços que Kant sublinha no gênio são tantas variações em torno do conceito de limite”.

⁶³

⁶²Schiller, *Ästhetische Briefe*, p. 695. Literalmente: “welcher schlechter Dings beide Eigenschaften verbunden fordert”.

⁶³Cf. LEBRUN, G. O Gênio e a Linguagem do Imaginário. In: **Kant e o Fim da Metafísica**. op. cit, p.546. Conforme Lebrun, o que realmente está por trás do problema do “limite da linguagem” é o *problema filosófico* que se tenta resolver por intermédio da *genialidade*, ou seja, é o da unidade intrínseca entre o “Schein transcendental” e o “Erscheinung estético”, visto que: “A Ideia estética, que o gênio suscita, é uma representação intuitiva da qual a formulação alusiva indica justamente o caráter inexprimível; a metafísica pretendia compreender o supra-sensível, a ‘compreensão’ do

Bem, como demonstram Gadamer e Susuki, está mais do que comprovada a importância que o conceito de gênio ocupa no pensamento kantiano do ponto de vista metodológico. Nesse sentido, resultam as seguintes observações conclusivas sobre este conceito, a saber:

- a) do ponto de vista transcendental, o conceito de gênio legitima a linguagem do *modus aestheticus*;
- b) o conceito de bela arte está diretamente subordinado ao de gênio autêntico e ambos se vinculam ao juízo do gosto;
- c) o juízo de gosto que tenha por conteúdo o belo da natureza ou da arte se faz exprimir de forma que ultrapassa os limites conceituais da experiência sensível.

Por fim, essas observações parecem corroborar aquela afirmação de Bayer, segundo a qual, o “erro” de Kant foi remeter a beleza e a arte ao âmbito do entendimento (Verstand), pois, assim ele estabeleceu vínculos transcendentais com o juízo de gosto que decretaram a não autonomia das mesmas. No capítulo seguinte, investigaremos como Schiller opera o deslocamento dessas categorias estéticas da

poema consiste em dar um sentido a um texto onde se anuncia apenas a impossibilidade de colocar o sentido a descoberto. Aqui e ali, trata-se de mesma dificuldade de respeitar o *limite*, da mesma tentativa de pensar o infinito nos termos da finitude”. Ainda nos passos de Márcio Suzuki, é interessante perceber que, do ponto de vista metodológico da *astúcia* kantiana. Conf. também em LEBRUN, G. “Hume e a astúcia kantiana”. In: **Sobre Kant**. São Paulo: Iluminuras, 2001. Nesse texto, Lebrun não analisa da mesma forma a *intenção* indicada por Gadamer em *Verdade e Método*, mas ainda que o conteúdo de exame de ambos seja distinto, o primeiro se refere à estratégia kantiana também do ponto de vista metodológico. Como se percebe, há um vínculo explícito entre o limite da linguagem e a questão do método na crítica transcendental, e sobre essa relação entre método e linguagem na filosofia kantiana, pode-se cf. o interessante texto de Norbert Hinsk, “O papel do problema do método no pensamento de Kant”, no qual o autor afirma que o velho filósofo “concede um motivo fundamental a linguagem (Grundmotiv zur Sprache) que ressoa (hindurchklingt) ao longo de toda sua obra”; conf. HINSK, N. Die Rolle des Methodenproblems im Denken Kants. In: **Kants Grundlegung einer kritischen Metaphysik**. Einführung in die “Kritik der reinen Vernunft”. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2010, p. 343. Por isso, o autor em questão afirma que o “problema do método” se encontra discutido também em toda a obra de Kant. Assim, segundo Hinsk, não existe apenas um dado e bem aventurado método (seligmachende Methode) para o autor da crítica transcendental: “Pelo contrário, [diz ele, que] pode o conceito do método em Kant furtivamente (unter der Hand) admitir os mais diferentes significados (die unterschiedlichsten Bedeutungen)” (idem, p. 344).

esfera da faculdade teórica (Verstand) à prática (praktische Vernunft), para libertar o belo e a arte das *algemas transcendentais*.

5 OS GÊNIOS INGÊNUO E SENTIMENTAL

5.1 Da Poesia e da Arte entre a natureza e a reflexão.

É interessante salientar inicialmente que a temática que se segue implica diretamente naquele “acerto” de Schiller sugerido por Bayer, como ainda com a afamada *Querela* francesa do século XVII acerca da disputa entre a arte antiga e a moderna. Deve-se ressaltar, entretanto, que na Alemanha o enfoque a essa questão assume outra nuance mais profunda e complexa, pois, segundo nos relatou anteriormente Suzuki, Kant concebe que os primeiros filósofos eram poetas e que um retorno ao seu filosofar representaria um regredir da filosofia moderna. Nesse sentido, pretendemos investigar se, e em que sentido, as reflexões schillerianas sobre os gênios ingênuo e sentimental realmente realizam, através dos conceitos do belo, de gênio e da arte, a superação das restrições transcendentais kantianas, o que, por sua vez, também poria fim à *Querela* referida.

Note-se que das questões pertinentes ao conceito de gênio artístico, já verificamos suficientemente as implicações referidas pelo conceito de gênio kantiano. Todavia, até o presente nossas investigações sobre tal conceito chegaram à conclusão parcial de que **originalidade e liberdade de todos os tipos de regras exteriores** expressam a característica essencial de todo e qualquer gênio. Nesse sentido, fique claro que não é nosso propósito afirmar que o filósofo seja gênio no sentido em que o é o gênio artístico, embora ele possa sê-lo ao fazer uso genial da linguagem do *modo aestheticus*. Por isso, parece-nos razoável reconhecer que todo autêntico filósofo seja dotado de genialidade no que concerne à faculdade da imaginação criativa. Mas, concentremo-nos doravante nas seguintes questões: o que caracteriza o gênio ingênuo e o gênio sentimental e qual a especificidade de cada um deles? Por que ingênuo e por que sentimental? Em que implica a relação desses conceitos com a especificidade daquela *querela* entre arte antiga e moderna?

Em ÜnsD, publicada em 1800,⁶⁴ Schiller desenvolve suas concepções acerca dos poetas ingênuo e sentimental. Antes de prosseguirmos na investigação destes

⁶⁴O texto *Poesia Ingênua e Sentimental*, segundo Juan Probst e Raimundo Lida, é o resultado de “um vivo intercâmbio mantido entre Schiller e Goethe durante o verão de 1794”, cf. *F. Schiller. Sobre la gracia y la dignidade. Sobre poesia ingenua e sentimental y una polemica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Barcelona: Icaria, 1985, p. 6. De fato, essa obra foi publicada com este título apenas quando o autor organizou seus “escritos menores”. Os três “escritos” que compõem a obra em questão

conceitos, se faz necessário, todavia, explicitar brevemente a relação entre poeta e gênio, e poesia e “fala genial” no âmbito das relações teóricas provocadas pela polêmica entre Schiller e Kant. Ressaltemos de início que onde Schiller escreve gênio seja lido poeta e vice-versa. Na obra em questão, como o título indica, o autor reflete sobre a poesia enquanto a *arte* dos gênios ingênuo e sentimental, e o verdadeiro poeta, para ele, tem de ser gênio. Se, por um lado, vimos que o gênio é, para Kant, um “favorecido da natureza”, Schiller (ÜnsD, p. 712) dirá ainda que o poeta “por seu conceito [...] [é] em toda parte o *guardião* (*Bewahrer*) da natureza”, sua “testemunha” (*Zeuge*) e seu “vingador” (*Rächer*). Note-se que essa *intimidade* entre gênio e natureza expressa por Kant e adotada inicialmente por Schiller, não significa um instinto cego e natural no sentido de um estímulo animal ou orgânico. Trata-se antes da *espontânea disposição espiritual* das faculdades humanas no seu conjunto racional e sensível. No tocante a essa questão são bastante esclarecedoras as palavras de Suzuki quando este se refere a um certo desacordo teórico entre Kant e um ex-aluno. Diz ele:

Para Kant, este é o ponto em que Herder e todos aqueles que buscaram as *causas naturais* do gênio parecem ter se equivocado: a força que o impele ao florescimento não está ali onde se pensa, na natureza vegetal ou animal agindo espontaneamente ou instintivamente. É preciso ter isto em vista, se não se quiser escorregar pelo misticismo: quando se fala da natureza do gênio (aquela que dá regras à arte), se quer dizer o substrato supra-sensível, a *natureza inteligível* do homem. A natureza a que o gênio inconscientemente obedece não é uma força física ou vegetal: trata-se, ao contrário, da “natureza no sujeito” e da “*disposição das faculdades do mesmo*” (1998, pp. 67-68).

É curioso e não mera casualidade que na Alemanha do século XVIII as discussões sobre a arte e o gênio artístico privilegiem a arte poética. Isso revela que o *poeta* e o *poetar* ocupam, por assim dizer, o centro das atenções dispensadas às reflexões estético-filosóficas desse período. Trazer à luz o porquê desse *fato-não-casual*, significa compreender a própria especificidade da arte e da estética moderna, como ainda a essência histórica da própria cultura moderna. É nesse contexto que as

vieram a público, como a maioria dos escritos estéticos do filósofo, em forma de artigos numa revista dirigida pelo próprio Schiller, “Die Horen” (*As Horas*). O primeiro deles, *Do Ingênuo*, foi publicado em 1795 na revista de número *onze*. No mesmo ano publicou-se um “pequeno ensaio” no número *doze*, sob o título *Os poetas sentimentais*. Finalmente, em 1796, no exemplar de número *um*, publicou-se o terceiro e último artigo que compõe a obra que se conhece hoje sob o extenso título de *Conclusão do Ensaio sobre Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas observações concernentes a uma Diferença característica entre os Homens*. A julgar pelo título deste terceiro artigo, percebe-se a evidente conexão íntima entre os três, o que justifica a publicação do conjunto em 1800 sob o título conhecido. Cf. Márcio Suzuki, PIS, op. cit. p. 9.

reflexões kantianas acerca do gênio chegam à conclusão de que a “arte poética” é aquela em que o gênio encontra sua maior “afinidade”; e isso não somente porque ela “[deva] sua origem quase totalmente ao gênio” (UK, §53, 429), mas principalmente, afirma Susuki, porque para Kant “o gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetar (*dichten*) significa criar (*schaffen*)”⁶⁵. Como se vê, antes de Schiller, Kant mesmo chamara a atenção para a similaridade semântica existente entre o verbo *dichten*: compor, fazer, criar versos (poesia), e o verbo *schaffen*: produzir, criar. E é nesse sentido também que deve ser compreendida a assertiva de Schiller (ÜnsD, p. 717), segundo a qual “[...] o conceito de poesia [...] não é outro senão o de *dar à humanidade a sua expressão mais completa possível*”.⁶⁶ Na verdade, Schiller está afirmando que o *conceito de poesia* expressa a *composição* ou *criação* da humanidade no seu pleno acabamento. Por isso, não é de admirar o fato de que o próprio Kant, no § 53 da *Kritik der Urteilskraft*, intitulado de *Comparação do valor estético das belas artes entre si*, mais especificamente em B 215-216, afirme que a poesia, dentre todas as artes, tem o privilégio de ocupar a posição “mais alta⁶⁷”, visto que

Ela alarga o ânimo pelo fato de colocar em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua representação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, eleva-se esteticamente a ideias. [...] Ela joga com a aparência que ela produz à vontade, sem contudo enganar através disso; pois ela declara sua própria

⁶⁵Após citar Kant, Suzuki (PIS, p. 12) esclarece que “[...] em alemão, *poesia (Dichtung)* não se refere apenas à obra acabada, ao *poema*, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa. Além disso, nela a sujeição às regras também parece menor do que nas outras artes [...]”.

⁶⁶O termo *möglichst vollständigen Ausdruck (expressão mais completa possível)*, veremos adiante, situa a estética schilleriana na sua dimensão propriamente antropológica, a qual tem por meta a *plena formação (vollständige Bildung)* racional e sensível da humanidade no plano do devir infinito. Note-se ainda que no contexto político das *ästhetische Briefe*, os verbos *bilden* (formar, educar), *erziehen* (educar/criar/instruir) e *dichten* (criar, compor) são equivalentes entre si quando a meta é a *plena realização da humanidade*. Note-se ainda que o verbo utilizado na afirmação em questão é *geben* (dar, conceder), e o mesmo deve ser compreendido nesse contexto como que em sentido metafórico, o qual traz o significado de *dichten* (poetizar) e de *schaffen* (criar).

⁶⁷Em “O Sistema das Artes de Hegel”, lê-se: “A poesia ou arte do discurso, constitui [...] o termo médio que, reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música, para realizar a síntese superior, que é o da interioridade espiritual. Com efeito, a poesia, tal como a música baseia-se no princípio da percepção imediata da alma por si mesma e em si mesma; princípio de que carecem a arquitetura, a escultura e a pintura, e, por outro lado, amplifica-se até formar com as representações, as intuições e os sentimentos interiores, um mundo objetivo, que mantém quase toda a precisão da escultura e da pintura, e é, além disso, capaz de representar de *forma mais completa que qualquer outra arte* a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação” (itálicos nossos). Cf. HEGEL. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 530.

ocupação como simples jogo, que, no entanto, pode ser utilizado conforme a fins pelo entendimento e seu ofício (KU, pp. 429-430).

Como se vê, para Kant, a poesia além de ser a mais privilegiada dentre todas as artes é ainda, por *excelência*, a que mais serve aos “fins do entendimento e seu ofício”. Ora, jogar “com a aparência que ela mesma produz à vontade”, significa dizer que ela pode, às vezes independentemente de qualquer experiência objetiva, atuar por si e para si mesma. Dito de outra forma, é a partir da própria “imaginação” criativa, a qual possui a capacidade de reter experiências mediante a “memória”. É através da força da imaginação criativa, portanto, que o gênio poético joga com o entendimento criando livremente. Por isso, a *originalidade* do gênio pode ser compreendida também a partir da experiência puramente “subjéctiva” da imaginação consigo mesma. Uma típica atividade interna que também recebe a denominação de **reflexão**: atividade intelectual pela qual se ultrapassam não somente os limites do conceito, mas da própria experiência objetiva⁶⁸. Isso é possível porque o material com o qual o gênio opera, no

⁶⁸É fato que grandes gênios da literatura associam seus conhecimentos adquiridos com ideias estéticas (livre jogo entre entendimento e imaginação) e criam assim obras de uma beleza descritiva tão fiel a um objeto, o qual, muitas vezes, o próprio artista não conheceu efetivamente. Um exemplo que pode ilustrar bem isso é *Hipérion* de Hölderlin. No meio tempo em que escrevia essa obra, iniciada no verão de 1792 e concluída em 1796, o autor escrevia a um amigo: “[...] acabo de voltar da região do abstrato na qual cheguei a me perder e a perder todo o meu ser”; *apud* CAVALCANTE, Márcia de Sá. Apresentação. In: **Hipérion**. Vozes, 1994, p. 9. Essa declaração de Hölderlin demonstra claramente como foi que, através de uma experiência íntima consigo mesmo, uma interiorização puramente solitária e intelectual, ele elaborou a matéria imaginativa com a qual produziu a genial descrição de um episódio ocorrido na Grécia antiga: um tempo, uma cultura, um lugar e uma geografia na qual ele não viveu, não presenciou, não experimentou, numa palavra, não conheceu de fato. Sendo assim, como pôde uma atividade puramente imaginativa permitir ao gênio de Hölderlin descrever a bela saga de um eremita, por assim dizer, grego? Como pôde nessa obra, o gênio criativo do poeta, através da beleza, tornar o passado em presente ao mesmo tempo em que conduz o leitor ao passado? Veja-se por exemplo essa passagem da obra em questão: “*Da planície de Sardes escalei as falésias rochosas do Tmolos. / Pernoitei ao pé da montanha numa cabana hospitaleira, sob mirtas e o odor dos buquês de lavanda, próximo ao fluxo dourado do Pactolo, onde os cisnes brincavam ao meu lado e onde se elevava, entre os olmos, um antigo templo de Cibele, como um espírito tímido que se pode avistar na claridade do luar. Cinco colunas graciosas sustentavam seu luto sobre os escombros e um portal régio jazia arrancado a seus pés. / Através de milhares de bosques fluorescentes, avolumava-se o meu riacho. De uma ladeira inclinada, pendiam árvores cheias de murmúrios que cingiam minha cabeça com seus meigos flocos. Parti ao amanhecer. Ao meio dia, encontrava-me no alto da montanha. Pus-me de pé, olhei feliz diante de mim, desfrutei dos ares mais puros do céu. Foram horas abençoadas. Como um mar, estendia-se diante de mim, cheia de viva alegria, a juventude da terra onde vim. Era com um jogo de core, celeste e infinito, que a primavera saudava meu coração e, assim como se podia reencontrar o sol do céu nos reflexos multifacetados da luz que a terra lhe devolvia, também meu espírito se reconhecia na plenitude da vida que o envolvia e invadia de todos os lados. / À esquerda, urrava como um gigante a correnteza, precipitando-se para as florestas do alto da falésia de mármore que, sobre mim, pendia. A águia brincava com seus filhotes e os cumes de neve luziam no azul etéreo. À direita, nuvens de tempestades revolviavam-se sobre as florestas de Sípilo. Não sentia a intempérie que carregavam. Sentia, apenas, um arzinho nos cachos. O seu trovão, porém, ouvi como se ouve a voz do futuro e suas chamas eu vi como se vê a distância luminosa da divindade pressentida ...” (ibidem, pp. 39-40). Em sentido kantiano, essa passagem do texto de Hölderlin ilustra bem a*

mais das vezes, já se encontra inscrito (interiorizado) no próprio espírito (mente, imaginação, memória) à espera de *algo* (inspiração) que estimule o livre jogo das faculdades. Talvez, seja por isso que Kant pretenda que por meio da *disciplina* deva-se cortar as asas do gênio a fim de que este não ultrapasse as ideias estéticas no sentido de torná-las *fantasias insensatas*. É nesse sentido, portanto, que Schiller considera que o verdadeiro poeta tem de ser gênio, o que o permite empregar alternadamente ao longo de *ÜnsD*, sem nenhum embaraço, os termos gênio e poeta. Por outro lado, com base no que está demonstrado, podemos afirmar ainda que todo verdadeiro poeta é gênio, embora nem todo gênio seja poeta.

Explicitada a concepção kantiana do livre jogo da imaginação consigo mesma nos âmbitos do conceito e da atividade do gênio, nos aproximamos agora do conceito de *reflexão*. Conceito que, veremos, é fundamental para se apreender a distinção entre os conceitos schillerianos do ingênuo e do sentimental. Passemos a eles.

5.2 Do Ingênuo.

Com o intuito de estabelecer a razão da diferença entre a “humanidade caída” e a humanidade da Hélade, na sexta de suas *ästhetische Brife*, Schiller (*ästhetische Brife*, p. 583) coloca-se a seguinte questão:

De onde vem esta relação desvantajosa dos indivíduos, a despeito da superioridade do conjunto? Por que um único grego (einzelne Grieche) era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno (einzelne Neuere)?

Em seguida ele próprio responde: “Porque aquele recebe sua forma da natureza que tudo unifica, esse do entendimento que tudo separa” (*ästhetische Brife*, p. 583). De fato, Rudolf Steiner, em uma Conferência proferida em Viena, em 9 de novembro de 1888, ao justificar a razão da emergência da *estética* na modernidade, afirmara que o grego “não se [emancipara] da Natureza”,⁶⁹ pois, havia “uma unidade inseparável” (Steiner, 1998, p. 13.) entre ambos. Por outro lado, o homem moderno, continua

originalidade da *imaginação* criativa: a noção de criação genial, segundo a qual, a atividade transcendental da *imaginação* “alarga o ânimo” ao ser posta em *liberdade* pela *arte-poética* (KU, § 53, p. 429).

⁶⁹STEINER, Rudolf. **Arte e Estética segundo Goethe**. São Paulo: Antroposófica, 1998, p. 13.

Steiner, “se encontra separado, por um profundo abismo, da realidade” (Steiner, 1998, p. 14), “[...] distanciado de tudo o que é Natureza [...]” e conclui: “Eis justamente o contrário do mundo grego” (Steiner, 1998, pp. 14-15). E essa é de fato a distinção fundamental, pela qual Schiller diferencia os gênios ingênuo e sentimental. Embora ambos sejam conceitualmente gênios, Schiller reconhece uma certa vantagem do primeiro sobre o segundo, pois a julgar por sua afirmativa de que “o artista é na verdade filho de sua época” (*ästhetische Brife*, p. 593), conclui-se que o gênio sentimental é *filho de uma época decaída*. Inicialmente, então, tem-se motivos para crer que ele se encontra em *desvantagem* em relação ao artista ingênuo.

Nesse sentido, Schiller representa o artista ingênuo pela figura de uma “criança” em sua pureza, o que suscita um certo sentimento de humilhação no poeta sentimental⁷⁰. Visto como “expressão de nossa infância perdida”, o ingênuo é para o sentimental motivo de “comoção”, “nostalgia”, “melancolia” e “vergonha” (ÜnsD, p. 695). É que ele é “natureza”, assim como o sentimental foi no passado. Note-se que, “considerada desta forma, a natureza não é outra coisa senão o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência conforme leis próprias e imutáveis” (ÜnsD, p. 695).

Nesse sentido, Schiller (ÜnsD, p. 695) compreende que os ingênuos são

o que nós *fomos*; são o que *devemos vir-a-ser* novamente. Fomos natureza como eles [...]. [Eles] são, portanto, expressão de nossa infância perdida, a qual permanece eternamente para nós como o bem mais precioso; por isso enchem-nos com uma certa melancolia.

⁷⁰Schiller introduz metafóricamente entre os poetas antigos e modernos a analogia entre a *criança* e o *adulto*, ou seja, entre a *infância* e a *maturidade*. Segundo ele, “a criança se expõe à *predisposição* e a *destinação*; em nós, o *acabamento*, que sempre permanece infinitamente aquém destas. Por isso, a criança torna presente para nós o ideal, não certamente o acabado, mas o proposto como tarefa, e o que nos comove não é de modo algum a representação de sua privação de limites, é, muito ao contrário, a representação de sua força pura e livre, de sua integridade, de sua infinitude” (ÜnsD, SW, p. 697). Por isso, o filósofo censura o adulto que sorri dos atos ingênuos e, por vezes, sem sentido da criança; pois, segundo ele, nós (adultos) deveríamos sentir-nos humilhados diante da grandeza moral de tais atos pueris e ingênuos. Por meio desta metáfora Schiller sintetiza a distinção entre os antigos e os modernos, entre os ingênuos e os sentimentais. Metodologicamente, essa comparação não está presente apenas no projeto pedagógico-político das *ästhetische Briefe*, mas também em ÜnsD, e é justamente nesse sentido que ver-se-á surgir um terceiro tipo de *gênio*, visto que segundo o filósofo, devemos voltar a ser crianças. De fato, como Schiller aponta na *décima quinta ästhetische Brief*, seu projeto pretende recuperar a *puerilidade perdida* sem prejuízo da *maturidade conquistada*, pois, “[...] o homem, no sentido pleno da palavra homem, *somente é homem pleno quando joga*” (*ästhetische Briefe*, p. 618). E *jogo* aqui significa tanto o livre jogo das faculdades, como também o jogo lúdico pelo o qual a criança se realiza como ser ingênuo. Sobre o *Jogo*, pode-se ver o excelente estudo acerca do desenvolvimento histórico desse tema em DUFLO, Colas. **O Jogo de Pascal a Schiller**. Porto Alegre: Arte Médica, 1999.

Dizer que o ingênuo é *natureza*, significa afirmar que o seu modo-de-ser se expressa pela unidade com a mesma: ele vivia em unidade íntima com a natureza. Essa unidade *onto-antropológica* do ingênuo em si e com a natureza, a qual Schiller chama de perfeição (Vollkommenheit), segundo o mesmo, não é mérito (Verdienst) seu, trata-se antes de um *selo* que lhe foi imprimido pela própria natureza. Selo que, aliás, marca definitivamente a obra deste tipo de gênio como *arte ingênua*. Selo que marca justamente o “modo-de-criar” que o caracteriza como um gênio ingênuo; e isso, já vimos, está completamente de acordo com Kant (KU, p. 418), segundo o qual, “o gênio é um favorito da natureza (Günstling der Natur)”: a maneira de operar do ingênuo é marcada por sua entrega ao seu espontâneo instinto criador, por isso, ao fim sua obra aparece como que se fora produzida pela própria natureza. Nesse sentido, o estado de perfeição da obra atesta uma espécie de selo que a natureza lhe imprimiu através do gênio. Com efeito, essa espécie de obra artística surge como que algo espontâneo, algo produzido pelo ato de entregar-se ao seu próprio *devir*, isso é, aquilo que revela o modo-de-ser desse tipo de gênio. Como observa Suzuki, um modo de criar inteiramente despreocupado da técnica e de “regras do ofício”⁷¹. Nesse sentido, são expressivas as palavras do filósofo brasileiro ao identificar a *simplicidade* no modo de criar desse gênio, como ainda no seu agir cotidiano, diz ele:

O artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive. De maneira simples e desvoluta faz nascer uma obra que pronta, parece guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la. O efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem⁷².

Essa *simplicidade* verificada na forma-de-ser e no modo de criar do ingênuo, reforça a presença do “selo” que lhe é outorgado pela natureza, ou como Schiller (ÜnsD, pp. 751-753.) chama, e Kant antes dele: “um favor da natureza”. Para nós, trata-se de sua natureza onto-antropológica, a qual fundamenta e explica sua *unidade íntima* consigo, com a cultura e com a própria natureza, o que de resto já está suficientemente demonstrado.

Todavia, apesar destas notáveis qualidades do gênio ingênuo, é curioso notar que, segundo Schiller identifica, esse “seguir os instintos” encerra a *perfeição*

⁷¹Cf. a “Introdução” de Suzuki à PIS, op. cit., p. 17.

⁷²Idem, ibid.

(Vollkommenheit) e o limite (Grenze) do artista ingênuo, ou seja, esse “favor da natureza”, esse *selo*, finda também por *delimitar* a perfeição ingênua. Esse paradoxo decorre do fato de que essa perfeição não é “escolha” (Wahl) dele, não é “mérito seu” (ihr Verdienst) (ÜnsD, p. 695), pois ele segue apenas, como a própria natureza, uma lei interna, *necessária*. E ser *necessário* (notwendig) significa ausência de “liberdade”. Nesse sentido, “o que constitui o seu caráter” (idem, id.) é justamente o *ser necessário*, é o não mudar, é o permanecer igual. Numa palavra, “a tarefa inteira do gênio ingênuo está encerrada na sensibilidade (Empfindung)”, pois, nela “situam-se suas forças e seus limites” (ÜnsD, p. 753). Assim, a íntima relação do ingênuo com a natureza é a expressão de uma perfeição que paradoxalmente se contradiz, visto que o ingênuo, assim como o gênio kantiano, se encontra limitado pelo próprio conceito. O ingênuo revela-se, então, em uma espécie de pendência da natureza de tal forma, que se compreende que ele não cria sua obra a não ser em conformidade com aquela “necessidade interna” pela qual a natureza age sobre ele. Nas palavras de Schiller (ÜnsD, pp. 753-754), ele

tem que fazer tudo mediante sua natureza, pouco conseguindo mediante sua liberdade; e completará seu conceito, tão logo a natureza atue nele conforme uma necessidade interna. Ora, na verdade, tudo o que acontece mediante a natureza — prossegue Schiller — é necessário, incluindo-se ainda todo produto mal sucedido (verunglückte) do gênio, do qual nada está mais distante do que a arbitrariedade (Willkürlichkeit); mas uma coisa é a urgência do momento, outra a necessidade interna do todo. Considerada como um todo, a natureza é autônoma e infinita; em cada efeito isolado, porém, é diferente e limitada. Isso também vale para a natureza do poeta. Mesmo o instante mais feliz [...] depende de um instante anterior; por isso, só lhe pode ser atribuída uma necessidade condicionada.

O ingênuo, portanto, é um ser limitado por sua própria natureza, a qual é curiosamente um selo da perfeição dos limites de seu ser. Por ser destinado a obedecer uma lei interna, o ingênuo apenas segue sua necessidade interna, a qual é uma determinação do todo da natureza, da qual ele é parte constituinte. Claro está demonstrado que a liberdade espontânea dos *instintos artísticos*⁷³ do poeta ingênuo, que não se atém a regras, é meramente uma liberdade aparente. Trata-se na verdade de uma liberdade

⁷³Não encontramos problema ao nomear a atividade do ingênuo como “instinto artístico”. Pelo contrário, este termo parece falar por si mesmo já que em Schiller a atividade do ingênuo é concebida como um seguir uma *lei interna e necessária*. Por outro lado, “instinto artístico” aproxima-se bastante do conceito de “impulso sensível” das *ästhetische Briefe*, pois, ambos são desprovidos da atividade da *reflexão* como se confirmará adiante. Devemos frisar ainda que o termo em questão se diferencia dos “instintos estéticos” nietzschianos quanto à forma, embora se aproxime quanto ao conteúdo.

limitada, visto que ela não é “escolha” nem “mérito seu”, pois, como sugere Schiller, tal liberdade é antes determinada por uma necessidade condicionada.

Bem, se obedecer à natureza é a “necessidade interna” do ingênuo; se nisso consiste o caráter de sua perfeição e limite, o qual revela que a sua obra é o produto de uma “sensibilidade condicionada”; e se essa, por sua vez, revela que ele atua conforme a necessidade e não de acordo com uma liberdade autêntica, qual é então o caráter do gênio sentimental? Em que se funda o seu atuar criativo? Possui ele também um “selo”, um “favor da natureza”? Qual é, pois, sua característica fundamental?

5.3 Do Sentimental.

Foi dito anteriormente que Schiller concebe que a distinção entre os antigos e os modernos provém do fato de que os primeiros *recebem suas forças da natureza que tudo une*. Isso está demonstrado pela exposição da caracterização do *modo-de-ser* do poeta ingênuo em sua “unidade íntima” com a natureza. Lembremos ainda que essa unidade ingênua está em conformidade com a constituição onto-antropológica da unidade do homem grego apresentada por Schiller nas suas *ästhetische Brife*. Quanto aos modernos, afirmou-se que recebem suas forças do *entendimento que tudo separa*, e é isso que passamos a discutir agora a partir da investigação do conceito de gênio sentimental moderno.

Inicialmente, encontramos a indicação clara de uma distinção fundamental entre o modo-de-ser destes gênios. Enquanto o primeiro é determinado pela “sensibilidade” (*Empfindung*), a qual denota a marca de uma lei interna dada por sua própria natureza, o segundo, em contrapartida, é determinado pela razão. O ingênuo, portanto, é impelido pela “necessidade” enquanto que o sentimental o é pelo livre arbítrio (liberdade). O artista ingênuo, portanto, obedece cegamente um modo-de-ser que é a expressão de uma lei “necessária” e “mecânica”; e que, distintamente, o artista sentimental segue um modo-de-ser determinado pelo espírito “reflexivo”⁷⁴.

⁷⁴É digno de nota o esclarecimento etimológico que Suzuki realiza acerca do termo “sentimental” (*sentimentalisch*) de Schiller. Segundo o filósofo brasileiro, Schiller preocupou-se em dar uma conotação específica a esse termo para distingui-lo de uma “tendência literária” dominante na sua época. Tendência a qual era derivada do vocábulo inglês “sentimental”: a “*Empfindsamkeit* histórica” que em alemão deveria ser vertido para “*empfindsam*” conforme uma sugestão de Lessing. Por isso, segundo Suzuki, para proteger seu conceito de confusões com a tal “literatura” em moda — na qual dominava para Schiller “(...) aquele mal da *sentimentalidade* (*Empfindelei*) e dos *tipos choramingas*”

Compreenda-se *reflexão* no sentido próprio de atividade criativa genial sentimental, atividade que implica numa esfera de *liberdade* que demarca definitivamente a distinção, não apenas do modo de criar do moderno em relação ao antigo, mas, sobretudo, em relação à natureza onto-antropológica de ambos. De fato, a atividade criativa do ingênuo se encerra na sensibilidade; o que parece justificar aquela ausência de mérito do poeta ingênuo insinuada por Schiller, já que a perfeição de sua obra é conceitualmente apreendida como um favor da natureza que atua nele ou através dele. E é nesse sentido, portanto, que a perfeição da obra ingênua aparece como um selo que a própria natureza imprime na mesma como em tudo o que é obra sua⁷⁵: por isso, a arte ingênua não é fruto de uma atividade autônoma e reflexiva. Essa, pelo contrário, caracteriza-se pela livre escolha e livre atuação do poeta sentimental na direção da perfeição de uma ideia estética de forma inteiramente autônoma.

Fica claro agora que a desvantagem do poeta sentimental frente ao poeta ingênuo, por outro lado, revela sua *superioridade* em relação ao mesmo. Na verdade, o que se percebe aqui é uma inversão de posições. Pois, quando Schiller nos diz que o ingênuo tem seu objeto na natureza e que o sentimental o tem na “ideia”, a sequência do texto do ÜnsD esclarece ainda que o conteúdo do primeiro é limitado e finito, enquanto que o do segundo é ilimitado e infinito. É que a Ideia representa, na expressão de Schiller (ÜnsD, p. 752), “um *objeto maior* do que aquele que foi e pôde ser produzido pelo primeiro”. E aqui tem-se outro paradoxo, pois, quando se percebe que o primeiro *realiza plenamente* sua obra como obra perfeita, e que, em contrapartida, embora o segundo não possa rivalizar com aquele, mesmo assim Schiller afirma que o sentimental tem vantagem sobre o primeiro. Qual é a explicação

(weinerliche Wesen) (ÜnsD, p. 739) — Schiller teve que optar conscientemente pelo adjetivo “sentimentalisch” para diferenciá-lo conceitualmente do substantivo *Empfindsamkeit*. É curioso notar ainda que Suzuki indica que o mesmo adjetivo inglês “sentimental”, em tempos anteriores, resguardara um significado < ‘elevado’ ou ‘preocupado com análise de sentimentos e pensamentos refinados’ >. Significado esse que se deteriorou no tempo naquela irônica consideração schilleriana do “mal da sentimentalidade e dos tipos choramingas”. Por isso, como conclui Suzuki, justifica-se a preocupação conceitual de Schiller quando concede ao seu *sentimentalisch* a conotação de uma “atividade reflexiva ou reflexionante”. Conf. SUZUKI, M. Sentimental. In: PIS. op. cit., pp. 23-26.

⁷⁵A obra do ingênuo em sua perfeição, ou como um *selo* da natureza, é uma atividade-espontânea que pode ser entendida como um “instinto artístico”. Essa ideia de “instintos artísticos” parece reaparecer na *Teoria da Tragédia* de Nietzsche, onde Nietzsche considera o artista antigo (gênio ingênuo para Schiller) um “fenômeno estético” da própria natureza (instinto dionisíaco). Na obra em questão, o autor considera que o artista, enquanto *fenômeno estético*, é a via pela qual o verdadeiro “criador”, o “Uno primordial”, se objetiva no mundo das aparências. Por isso, Nietzsche considera que a arte é “o coração da existência” e os “instintos estéticos” da natureza pairam sob a “ilusão” da arte (cf. *Teoria da Tragédia*. op. cit., pp. 35-70).

de Schiller para esse impasse? Bem, já foi mencionado que não há mérito na realização de uma obra ingênua, cuja perfeição repousa em um conteúdo limitado, principalmente porque tal realização é mecânica e obedece à lei interna e necessária da própria natureza. Em contrapartida, a meta do gênio sentimental é uma tarefa impossível de ser realizada *de fato*, visto que é infinita. A possibilidade dessa *realização*, todavia, consiste justamente naquilo que é essencialmente o *espírito* da humanidade moderna: a reflexão. E, nesse sentido, essa liberdade reflexiva do sentimental permite-lhe entrever a meta suprema que lhe cabe. Meta essa que remete a uma paradoxal afirmação que consta na *nona ästhetische Brife*, segundo a qual, Schiller (ÜnsD, p. 595) entrevê que *a meta é inatingível, embora o caminho que conduz a ela seja percorrido simplesmente ao ser iniciado*⁷⁶. Isso mostra

⁷⁶Literalmente: „Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist“. “Para uma razão sem limites, a direção é já a perfeição, e o caminho está percorrido tão logo iniciado” (tradução nossa). De forma breve, gostaríamos de mencionar que Bayer (1995, p. 302) insinua que Schiller fora um *romântico* salvo por seu *moralismo*. Sem entrar no mérito desse equívoco por razões óbvias, há que se ter sempre em mente a distinção fundamental entre o *classicismo* de Schiller e Goethe em relação ao *romantismo*, sobretudo, em relação ao romantismo ilustrado de Schlegel e Novalis. É necessário chamar atenção ao fato de que a mencionada tese de Schiller acerca da *meta inatingível* (perfeição infinita) implica na relação estreita entre os conceitos de *beleza* e *antropologia*. Por outro lado, a forma (método) pela qual Schiller opera sobre tais conceitos e os resultados alcançados marcam a distinção fundamental de sua posição em relação ao romantismo propriamente dito. Suzuki, por exemplo, sugere que a forma filosófica, como característica marcante da estética do século XVIII, possui um caráter eminentemente sistêmico (sobretudo em Kant e Hegel), o qual não pode ser compreendido sem que se considere a relação estreita entre teologia e filosofia, pois que, segundo ele, “tudo isso tem a ver com a religião” (Suzuki, 1998, p. 62). Mas, embora a estética schilleriana seja realmente marcada pela ideia de sistema, por outro lado, não há no seu conjunto nenhum elemento que permita, sob nenhum pretexto, ser-lhe assinalada qualquer tipo de afinidade teológica ou religiosa. Por isso que, além da influência das teorias platônica e, sobretudo, aristotélica, a ideia estética de perfeição infinita é inequivocadamente um classicismo que se diferencia do romantismo de Schlegel e Novalis. Walter Benjamin, por exemplo, na sua dissertação de doutoramento intitulada *O conceito de arte no Romantismo alemão* [1917-1919], identifica logo na “Introdução” o que ele chama de “messianismo romântico” e cita as seguintes passagens das correspondências entre Schlegel e Novalis: “O desejo revolucionário de realizar o Reino de Deus é o ponto elástico da cultura progressiva e o início da história moderna. O que nela não apresenta nenhuma relação com o Reino de Deus é apenas algo secundário [...] Quanto à religião, querido amigo, ela não é de modo algum objeto de brincadeira, mas sim de maior seriedade, pois já é tempo de fundar uma. Esta é a meta de todas as metas e o ponto central [...]”; cf. BENJAMIN, W. **O Conceito de Arte no Romantismo Alemão**, op. cit., p. 20. Benjamin mostra claramente a diferença entre estes dois movimentos filosóficos e literários alemães ao finalizar essa mesma *nota* com a seguinte citação: “O pensamento de um *Ideal de humanidade perfeita realizando-se no infinito* [grifos nossos] foi descartado, exige-se, isto sim, o ‘Reino de Deus’ agora, aqui na terra [...], perfeição em cada ponto da existência, ideal realizado em cada etapa da vida, desta exigência categórica amadureceu a nova religião de Schlegel”. Já no tomo IV de sua dissertação, “A Teoria da arte primeiro romântica e Goethe” (ibidem, p. 114), lê-se no primeiro parágrafo do texto de Benjamin a seguinte afirmação categórica: “a teoria da arte dos primeiros românticos e a de Goethe são opostas em seus princípios”. Assim, justifica-se a necessidade de se destacar rigorosamente o horizonte no qual o classicismo se distingue do romantismo; o que parece não foi considerado por Bayer que parece confundir poesia ingênua com poesia clássica, a qual, segundo ele, “é no fundo

paradoxalmente que o *fim* está no *início* do caminho e que no simples *caminhar* já na direção certa reside também o cumprimento da meta; somente nesse sentindo é que a perfeição (*Vollkommentheit*) a ser perseguida é infinita e, por isso, irrealizável de fato. Dessa forma, Schiller é categórico ao afirmar que somente ao sentimental cabe a criatividade *reflexiva* de pensar a si mesmo. Isso mostra que apenas ele é capaz de colocar livremente para-si-mesmo, com autoconsciência, uma meta a ser perseguida. De fato, o sentimental não é subordinado a nenhuma lei interna-incondicionada, ao contrário, sua característica essencial consiste justamente em sua autonomia: em sua capacidade infinita de se obstinar em percorrer mediante a imaginação o próprio infinito. Numa palavra, ele não tem sua força, na sensibilidade, mas na reflexão, pois, como indica Schiller (ÜnsD, pp. 573-574):

A natureza não trata o homem [ingênuo] melhor do que suas demais obras: ela age por ele, enquanto ele ainda não pode agir por si mesmo como inteligência livre. O que o faz homem [sentimental], porém, é justamente o não se bastar com o que meramente a natureza fez dele, mas, com a razão, ser capaz de refazer regressivamente os passos que ela, nele antecipou; transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral.

Como se percebe claramente, essa reflexão não se refere apenas à *atuação* criativa e artística dos gênios, mas também à esfera da *atuação* moral. Essa observação, por sua vez, lança luz de vez sobre a metáfora schilleriana do texto de ÜnsD, o qual simboliza a natureza ingênua como fase *infantil* da cultura europeia, e a sentimental como seu estágio de *maturidade*.

Lembrando, porém, que a perfeição da obra ingênua consiste no fato do seu caráter ser finito, Schiller sublinha que o sentimental não pode competir com o ingênuo no campo da perfeição mimética de sua arte. Não obstante, o filósofo salienta que o gênio moderno se eleva acima do ingênuo no que concerne ao seu objeto, pois, para afirmar novamente, o poeta sentimental não se relaciona com um objeto limitado e finito, pelo contrário, seu objeto é a *Ideia*. E esta somente pode ser perscrutada pela atividade reflexiva da imaginação, cuja capacidade criativa encontra nela um campo fecundo, ilimitado e infinito. Em síntese, o ingênuo é sempre uma “perfeição limitada”, enquanto o sentimental tem a possibilidade de se ampliar ao infinito.

[...] a impressão dominante [...] de harmonia, de acordo, de uníssono, reveladora da ordem interior do poeta” (Bayer, 1995, pp. 300-301).

Bem, se o sentimental se eleva diante do ingênuo e, por isso, constata-se a inversão da posição de privilégio entre os gênios, devemos indagar agora: qual é a intenção de Schiller quando afirma que o gênio ingênuo desperta no gênio sentimental a comoção de nostalgia, melancolia e, de certa forma, de humilhação em relação à infância perdida que o primeiro representa? E ainda, qual é o conteúdo do modo-de-ser-ingênuo que Schiller sugere como modelo “ideal” a servir não só para o poeta moderno, mas para a humanidade moderna? Se aqui temos motivos para se considerar que não há desvantagem do sentimental em relação ao modo-de-ser do gênio ingênuo, seria o caso então de se afirmar que há uma contradição nos argumentos schillerianos? Na verdade, essa questão é respondida pelo próprio Schiller (ÜnsD, p. 695) ao afirmar que *o que*

nós amamos neles [nos ingênuos] [é] a vida silenciosamente criativa, o tranquilo agir por si mesmos, o ser conforme leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade (ewige Einheit) consigo mesmos.

Ora, se essa passagem revela o modo-de-ser exclusivo do poeta ingênuo, isso é, a ausência de liberdade, como pode Schiller pretender que este tipo de gênio sirva de modelo para o sentimental? Nesse sentido, o leitor atento teria razão em insistir na indicação de uma contradição nos argumentos de Schiller? De fato, o que se tem aqui é meramente uma contradição aparente, e, por isso, fácil de ser desembaraçada. Vejamos, pois.

A tal supracitada *unidade íntima* entre o ingênuo e a natureza revela-nos que ambos são determinados por leis internas necessárias. Ora, se as leis invariáveis da natureza, sabe-se, são necessárias e mecânicas, compreende-se então que a natureza é uma consigo própria. Pois, a natureza é compreendida por Schiller de forma transcendental, segundo a qual as multiplicidades das leis devem ser pensadas conforme a fins, ou seja, de acordo com a Ideia kantiana de sistema exigido pela razão. Nesse sentido, o que se encontra como fundamento é a categoria da unidade. Unidade que permite não somente compreender a natureza kantianamente como adequada ao conhecimento. Por outro lado, essa unidade permite Schiller conceber que o ingênuo (como também a humanidade grega) é um ser em total intimidade com a natureza, isto é, como um ser determinado por ela através de leis internas e necessárias. Como já foi dito, essa lei interna e necessária nos faz ver simplesmente que o ingênuo, cegamente, obedece à sua própria natureza. Dessa maneira, fica

esclarecido que, alcançada mediante leis internas e necessárias, a unidade do poeta ingênuo é a fonte de sua força e beleza. Ora, força, beleza e harmonia interior são determinações ingênuas que expressam tão somente a unidade onto-antropológica do *ser*. E o que representa essa unidade onto-antropológica aos olhos de Schiller? O que significa seguir essa lei interior?

Ora, quando Schiller introduz a ideia de lei interna e necessária como força ingênuo, ele simplesmente está descrevendo a *determinação moral* do gênio grego. Curiosamente Schiller (ÜnsD, p. 700) afirma sem rodeios que a *natureza* mesma, através do ingênuo, “*segue sem entraves* (ungehindert folgt) *sua índole* (Beschaffenheit) *moral*, isto é, a lei da *harmonia*”. Assim, a explicação de Schiller sobre o ingênuo pode até parecer paradoxal, mas não contraditória, visto que justamente pelo fato de que o livre *refletir* marca fundamentalmente a liberdade criativa do gênio sentimental, por outro lado, a ausência dessa mesma liberdade no ingênuo revela, através da sua unidade e harmonia, a sua *índole moral*. Nesse sentido, quando se percebe a diferença específica de cada um dos gênios, constata-se que ambos se encontram concomitantemente em vantagem e desvantagem um em relação ao outro. O que, em contrapartida, revela que cada um dos gênios possui algo que o outro não tem.

Assim, do ponto de vista metodológico, Schiller segue o mesmo plano estratégico das *ästhetische Brife*, ou seja, tal qual o homem grego, o poeta ingênuo é a representação simbólica da *unidade* e da *harmonia interior* perdida pelo homem decaído, o poeta sentimental. É nesse sentido, portanto, que soam *nostálgicas* as palavras de Schiller (ÜnsD, pp. 695-696) acerca dos ingênuos:

Eles são o que nós *fomos*; eles são o que nós *devemos vir a ser* novamente. Nós fomos natureza como eles, e nossa cultura, pelo caminho da razão e da liberdade, deve nos reconduzir à natureza. Eles são, portanto, a representação de nossa infância perdida que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, eles são representações de nossa máxima completude no Ideal [...]. / Assim, *neles* observamos eternamente aquilo que nos falta, mas pelo qual somos desafiados a lutar e do qual podemos sempre esperar nos aproximar num progresso infinito, ainda que jamais o alcancemos.

Está claro agora que a essência distintiva dos gênios se encontra numa *correlação antagônica*, pela qual se compreende que cada um dos gênios é inferior e superior ao mesmo tempo, conforme o ponto de vista adotado. Podemos concluir

então que essa paradoxal correlação antagônica dos conteúdos fundamentais dos gênios resume-se na oposição entre **natureza** (instinto) para o ingênuo e **liberdade** (reflexão) para o sentimental. Nesse ponto, atingimos o centro dessa distinção. Ela nos indica que o segundo está submetido a uma necessidade irrecusável pelo primeiro, na mesma proporção em que este também está em relação àquele.

É interessante lembrar agora que, conforme a sexta *ästhetischer Brief*, ainda no mundo grego, ambos tiveram que *abandonar o caminho seguro da unidade e buscar a verdade pelo caminho da contraposição* para alcançar *níveis mais altos do seu desenvolvimento* (Schiller, *ästhetische Briefe*, p. 586); agora, no entanto, a busca pela verdade exige justamente que ambos refaçam o caminho de volta à unidade, um em direção ao outro. Dessa forma, compreende-se que o “interesse” do sentimental pelo ingênuo e vice-versa, é plenamente expresso pela metáfora schilleriana, segundo a qual o adulto sente-se comovido (*gerührt*) ao tomar consciência de que pode e deve recuperar sua infância perdida. E isso significa recuperar a *inocência e pureza moral* outrora perdidas. É nesse sentido, portanto, que Schiller explica kantianamente esse processo, ao afirmar que o ingênuo nada mais é do que uma *ideia* que a própria razão, enquanto sentimental se coloca como tarefa para sua autoformação (*Selbstbildung*) *estética* no devir infinito de uma perfeição inatingível, pois, para citar mais uma vez a sexta *ästhetischer Brief*:

O que faz o homem, porém, é justamente não se bastar com o que dele a mera natureza fez, mas ser capaz de refazer regressivamente com a razão os passos que ela nele antecipou, transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física a uma necessidade moral (idem, pp. 573-574).

6 ANTROPOLOGIA, POLÍTICA E ESTÉTICA

6.1 Da contraposição positiva à unidade ideal dos gênios e dos impulsos.

Não se deve imprudentemente interpretar o fato de que porque os *ingênuos sejam o que nós fomos e o que devemos vir a ser de novo*, consista na intenção de retorno ao passado. Trata-se antes do contrário, pois, como Schiller (ÜnsD, p. 695) chama a atenção “o que constitui seu caráter é justamente aquilo [natureza] que falta para a completude do nosso; [e] o que nos diferencia deles é exatamente aquilo que lhes falta [reflexão] para sua própria divindade”.

De fato, ainda que o ingênuo pareça integro, harmônico e represente um modelo ideal para o sentimental, Schiller, na qualidade de pensador ilustrado, concede primazia ao segundo, visto que a “[...] meta pela qual o ser humano *se esforça por alcançar* mediante a cultura é infinitamente preferível do que aquela que *alcança* mediante a natureza” (ÜnsD, p. 718).

De resto, diz Schiller mais à frente: um “[...] é poderoso pela arte da limitação (Begrenzung); [o outro] o é pela arte do infinito (Unendlich)” (idem, p. 719). Quando, portanto, se verifica que o produzir artístico do ingênuo se encerra na arte da *limitação*, cuja forma *sensível* é verificável nas artes plásticas, logo, se conclui que sua vantagem se encontra na perfeição da criação mimética. Em contrapartida, a arte do sentimental, é a arte *ilimitada do infinito*, a qual vimos com Kant, encontra seu campo de criação por excelência na *poesia* (Dichtung). Na arte *poetizante*, portanto, constata-se que o conteúdo com o qual o poeta sentimental lida é a infinita e ilimitada multiplicidade das ideias, cuja riqueza estimula ao infinito a imaginação criativa. E aqui, a perfeição (Vollkommenheit), segundo Schiller, consiste em ser a arte da liberdade e do infinito. Assim, se a obra ingênua vence a do sentimental pela “simplicidade (Einfalt) da forma” (ÜnsD, p. 720), as quais são sempre *sensíveis* e *corpóreas*, a do sentimental, em contrapartida, a supera em muito na riqueza de sua matéria (Stoff), ou seja, naquilo que “não se pode representar (undarstellbar) e é inexprimível (unaussprechlich)” (ÜnsD, p. 720), numa palavra, naquilo que em se tratando de obras de arte modernas Schiller chama “*espírito*” (*Geist*)⁷⁷. Com efeito, seguindo o raciocínio schilleriano, tem-

⁷⁷Suzuki, em uma *nota* de fim de página, remete a uma *nota* do próprio Schiller que consta na revista *Die Horen*, a qual foi excluída da edição de 1800, segundo o filósofo brasileiro. Nela Schiller esclarece o seguinte: “Individualidade é, numa palavra, o caráter do antigo, e idealidade, a força do

se que o gênio ingênuo atinge seu fim através da perfeita e/ou plena consecução de uma tarefa finita, visto que é por natureza limitada. Ao sentimental, por outro lado, cumpre, a realização de sua meta somente por aproximação, pois, visto que sua natureza é infinita, logo, não pode ser efetuada de fato. Nesse ponto, chamamos a atenção para uma observação curiosa de Schiller. Vejamos.

Devido à sua “grandeza infinita”, a meta da humanidade apenas pode ser atingida progressivamente conforme “graus” e justamente isso caracteriza a suprema realização da humanidade. Ora, em decorrência disso, Schiller conclui que nenhum dos gênios tem vantagem sobre o outro. O fato é que o *valor* do sentimental não pode ser determinado em relação à totalidade da humanidade que ele representa enquanto indivíduo. E, nesse sentido, ele está em desvantagem com relação ao ingênuo, cuja natureza individual pode ser tomada como medida de referência para toda a humanidade que ele representa. Por outro lado, como a meta reside na progressão infinita, o ingênuo não pôde e não pode realizá-la, visto que Schiller considera que, de acordo com o seu modo-de-ser, ele se encontra um passo atrás do sentimental. Mas a predisposição do sentimental para o infinito também é, em expressão kantiana, apenas uma realização problemática, ou seja, potencialmente possível.

De fato, está claro que as duas “formas de poetas” correspondem às “duas formas diferentes de humanidade (ÜnsD, p. 718)”, a antiga e a moderna, e, nesse

moderno. É, portanto, natural que o primeiro obtenha a vitória sobre o segundo em tudo que tenha de vir até a intuição sensível e atuar como indivíduo. Por outro lado, é igualmente natural que, ali onde se dependa de intuições espirituais (*geistige Anschauungen*) e o mundo sensível deva e possa ser ultrapassado, o primeiro tem necessariamente de padecer pelas limitações da matéria e, exatamente porque se prende de modo estrito a esta, tem de permanecer aquém daquele que dela se liberta. / [...]” (PIS, op. cit., nota 63, p. 123-124). Sobre “espírito” e ainda acerca da distinção entre a arte antiga e a moderna é interessante conferir que Hegel, na sua **Estética**, diz que “em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado. Com sê-lo, perdeu tudo que ainda tinha de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e necessidade de outrora, e encontra-se agora relegada na nossa representação. O que hoje, uma obra de arte em nós suscita, conclui Hegel, é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo” (*Estética*, op. cit., p. 13). Com essas palavras, Hegel pretende fazer entender que as artes plásticas, dado o seu caráter objetivo (sensível, corpóreo) já não possibilitam a *representação* do Absoluto. Este, segundo ele, somente se encontra acessível na modernidade mediante a *reflexão*. Nesse sentido, não seria o caso de considerar a arte poética do gênio sentimental como aquela que *por excelência* exige, na sua fruição, a reflexão? Não poderia, por conseguinte, a arte poética apreender e expressar o absoluto? Hegel se limitaria a afirmar que a poesia é a forma de expressão do espírito “mais completa que qualquer outra arte” (ibidem, p. 530). De fato, na famosa hierarquia hegeliana das formas pelas quais o *espírito* se efetiva e pode ser racionalmente apreendido, encontra-se a Arte na terceira posição, respectivamente após a Religião e a Filosofia; pois, para Hegel, somente esta última satisfaz a possibilidade de se apreender o Absoluto.

sentido, Schiller afirma que em relação à “meta suprema da humanidade (idem, *ibid.*)”⁷⁸, não compete a elas, isoladamente, nenhuma vantagem para alcançá-la.

Por isso, [diz Schiller] ou não se deveria de modo algum comparar poetas antigos e modernos — ingênuos e sentimentais —, ou apenas sob um conceito comum mais alto se deveria compará-los (um tal conceito realmente existe) (idem, *Id.*).

Ora, esse referido conceito *mais alto* é deduzido da *unidade* dos conceitos de ingênuo e sentimental, cujo resultado é um novo conceito: o *gênio ideal*. Essa unidade, por sua vez, se encontra implícita naquela reflexão que assevera que o que constitui o caráter do ingênuo é justamente o que falta para a completude ideal do sentimental, e o que distingue o sentimental do primeiro é justamente aquilo que lhe falta para alcançar sua divindade (idem, p. 695). Por isso, segundo Schiller, não se deve comparar ingênuos e sentimentais, visto que nenhum deles, tomado isoladamente, tem capacidade de realizar a meta suprema da humanidade, cujo alcance exige agora que se encontre um *conceito mais alto* que supere aqueles. Tal conceito, já se advinha, é a unidade ideal entre os gênios, visto que a natureza peculiar de cada um deles é o que falta para a completude do outro.

No centro dessa problemática, é imperativo notar agora que o conceito de *genialidade* não é devidamente esgotado pelas determinações dos conceitos individuais do ingênuo e do sentimental. Por conseguinte, ambos os conceitos servem também como delimitação das fronteiras que separam a cultura clássica grega da cultura iluminista, noutras palavras, eles indicam também os limites e as diferenças existentes entre a humanidade grega e a humanidade decaída. E na encruzilhada desse horizonte cultural se localiza a relação fundamental entre gênio ideal, arte ideal e humanidade ideal.

O cerne da questão que nos orientará de agora em diante, portanto, consiste na tese de que a solução apresentada por Schiller à incompletude da natureza dos gênios ingênuo e sentimental, segundo suspeitamos, somente pode ser compreendida na medida em que se possa demonstrar a sistemática correlação conceitual que há entre aqueles conceitos e os conceitos de Arte Ideal e Humanidade Ideal, conceitos estes apresentados por Schiller nas *ästhetische Briefe*. Nesse sentido, somos impelidos agora a investigar os meandros políticos e antropológicos

⁷⁸Literalmente: “letzte Ziel der Menschheit”.

dessas *Briefe*, visto que a articulação existente entre os conceitos de gênios e a teoria dos *impulsos estéticos* parece estar diretamente relacionada com a construção dos conceitos de Arte Ideal e Humanidade Ideal. Pedimos, então, permissão ao leitor para descermos ao solo político da cultura moderna e analisar com brevidade a crítica político-antropológica que fomenta a teoria dos *impulsos estéticos*.

6.2 Estado natural, Estado de Natureza e Estado Estético.

A cultura moderna representa um conjunto de forças antagônicas que expressam o conceito schilleriano de *humanidade caída* (*gesunkene Menschheit*),⁷⁹ cuja natureza é marcada pela dilaceração, fragmentação e atomização do indivíduo, da cultura e do Estado. Politicamente falando, para Schiller, trata-se de um *estado natural*, no qual o homem, através da *razão*,

desperta de seu torpor sensível, reconhece-se homem, olha à sua volta e encontra-se [em um] Estado [*imposto e artificial*]. A coerção das privações (*Zwang der Bedürfnisse*) para aí o lançou, antes que em sua liberdade pudesse escolher esse estado (*ästhetische Briefe*, p. 574).

As forças da “cega necessidade”, ou o “jugo da carência”, são representações que fundam esse *Estado físico* (natural): não se trata, portanto, de um estado racional (moral). Esse Estado natural, por isso, tem sua gênese sob a *tiranía* de uma legislação positiva que reflete as determinações naturais do ser, isto é, suas necessidades imediatas: volições, inclinações, paixões, etc. Nesse sentido, o conceito de Estado natural abrange, segundo Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 575), “todo corpo político que tenha sua instalação originalmente derivada de forças e não de leis”⁸⁰. Ora, nessa

⁷⁹Schiller, *Ästhetische Briefe*, SW, p. 572.

⁸⁰É interessante perceber que o conceito de estado natural em Schiller diferencia-se principalmente dos teóricos contratualistas, justamente por referir-se ao Estado moderno, e não a um suposto estado anterior à civilização. Hobbes (1588-1679), por exemplo, no *Leviatã* [1651], confere ao estado absoluto a tarefa de resguardar e garantir a “vida”. Locke (1632-1704), por sua vez, lança as bases teóricas do *liberalismo político*, cuja função jurídica é salvaguardar e garantir a “propriedade”. Rousseau (1712-1778), por seu turno, afirma no *Contrato Social* [1757-62] que a “lei”, cujo fundamento é sempre a liberdade, se legitima justamente na troca do *estado natural* pelo estado político, e isso ocorre quando ela, mediante sufrágio, assenta na “vontade geral”. Essa última foi reelaborada em Kant como vontade universal através da noção de “ideia reguladora”, servindo assim para o legislador como uma espécie de “imperativo normativo”. Schiller, como nossa investigação demonstra, embora mantenha estreitos laços teóricos com Rousseau e Kant, originalmente pensará a tarefa do estado como efetivação plena da liberdade somente quando ele próprio for produto da moralidade. Cf. HOBBS, Thomas. **Leviatã: ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores); LOCKE, John. **Carta acerca da Tolerância/ Segundo Tratado sobre o Governo**. São Paulo: Abril Cultural,

esfera conceitual em que a liberdade parece sucumbir diante da *tiranía* das determinações naturais, a crítica schilleriana dirige-se diretamente ao estado moderno.

Na verdade, o conceito acima denuncia as determinações do Estado alemão ainda sob o *jugo* do absolutismo político. De fato, Luckács assevera que a Alemanha de Schiller, ao contrário da França e da Inglaterra, ainda permanecia sob o regime despótico em função de atrasos econômico, social e político.⁸¹ O filósofo húngaro considera que as mais de três centenas de principados autônomos constituídos na época de Schiller representaram um sério obstáculo à constituição da consciência de uma *unidade nacional* política alemã: ausência essa que, de certa forma, perpetuou uma “monarquia absoluta” que inviabilizou a superação do feudalismo naquele país. Corroborando essa assertiva de Luckács, a análise de Hermann Kinder e Werner Hilgemann, segundo a qual “[...] o império constituiu-se aproximadamente de 300 partes soberanas sem ter o sentimento de um império em comum”.⁸² Cabem também aqui as palavras do professor de direito político Samuel Pufendorf, segundo as quais, “o Estado alemão constituiu-se, com seus membros absolutos, em um *monstro medieval* do direito dos feudos”.⁸³ Por outro lado, Arnold Hauser declara que o atraso da “intelligentsia” alemã se deu pelo fato de que a Alemanha não frequentou “(...) [a escola] do Iluminismo no devido tempo e ter sido incapaz de recuperar mais tarde o tempo perdido”⁸⁴. Como essas observações demonstram, em sua conjuntura política e social, o Estado alemão apresenta historicamente as características de um “corpo político” feudal. Um verdadeiro *monstro medieval* instaurado pela *força absoluta* de membros isolados, e não pelas leis da razão: por isso, Schiller o denomina de Estado natural.

Embora seja correta a opinião hauseriana de que a Alemanha não pode *recuperar* o “tempo perdido”, deve-se notar que Schiller não pretende *recuperar* uma

1983 (Os Pensadores); ROUSSEAU, J. J. **Do Contrato Social**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores); KANT, I. **À Paz Perpétua**. op. cit.

⁸¹Segundo Lukács, a Alemanha entrou “muy tardiamente por el camino de la moderna transformación en sociedad burguesa, tanto en lo económico cuanto en lo político y lo cultural”; cf. Lukács, *Goethe y su Época*, op. cit., p. 55.

⁸²Hermann Kinder; Werner Hilgemann, in **dtv – Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriss**. op. cit., p. 263; cf. ainda nota 5.

⁸³*Apud.* Hermann Kinder e Werner Hilgemann, op. cit., p. 263: “[...] nach dem Staatsrechtslehrer Samuel Pufendorf (1632-1694), *Der Staat des Imperi Germani* (1667) — ist es ein “gotisches Lehensrecht Monstrum mit absoltischen Gliedern”.

⁸⁴Hauser, HSAL, op. cit., pp. 596-628. Cf. também a análise do desenvolvimento do “Habitus alemão” de Norbert Elias in: **Os Alemães**, op. cit., pp.15-31 e 119-158; cf. também S-GLU, pp. 6-7.

liberdade *perdida*, visto que na realidade ela nunca existiu. Tampouco se pretende *recuperar* o aludido conteúdo da *escola iluminista*, mas, como está implícito, trata-se sim de suplantar a *humanidade caída* instituída por esse Estado Natural. Estado esse que não passa de um *corpo político* no qual o homem não experimenta nem a liberdade subjetiva (moral), nem tampouco a objetiva (política). Ora, na *segunda ästhetische Briefe*, o próprio Schiller assegura que nessa Alemanha *fragmentada*, cujo poder político se encontrava partilhado por cerca de 300 soberanos, o *espírito do tempo* é governado pelo “egoísmo”. O “individualismo” egoísta, nesse sentido, é a objetivação da natureza de indivíduos *dilacerados* interiormente, de indivíduos que são como que partículas *fragmentadas* e *estranhas* entre si e em relação ao Estado, no qual “[...] a carência (Bedürfnis) reina e dobra a humanidade caída sob seu jugo. A utilidade, é o grande ídolo do tempo; ao qual devem todas as forças e todos os talentos servir e cultivar” (*ästhetische Briefe*, p. 572).

Mais à frente, prossegue Schiller (idem, p. 581):

(...) Em pleno seio da sociabilidade mais refinada, o egoísmo fundou o seu sistema (...). A orgulhosa autosuficiência contrai o coração do homem do mundo [...] como numa cidade em chamas, cada qual procura subtrair à devastação apenas a sua miserável propriedade.

Levando em consideração as próprias circunstâncias políticas em que foram redigidas as *ästhetische Briefe*, deve-se ressaltar o quanto é ousado o *projeto* de Schiller, tanto do ponto de vista teórico quanto político, visto que é justamente do centro despótico desse Estado Natural alemão que o autor das *Briefe* tece tão severa crítica. Não parece irônico, nesse sentido, que Schiller presenteie com suas *críticas* justamente um *duque*, um dos símbolos do poder tirânico do Estado que suas *Briefe* denunciam e pretendem superar? ⁸⁵

⁸⁵Sabe-se em determinada época de sua vida, além dos agravamentos de saúde, passou por grandes dificuldades financeiras. Mas, por intermédio de alguns amigos, o Duque de Augustenburg prestou-lhe auxílio financeiro pelo período de três anos. Dessa forma, Schiller pôde redigir sua obra capital em forma epistolar entre os anos de 1794-95 e consecutivamente remeteu-as ao Duque como agradecimento pela ajuda financeira prestada. Somente tempos depois, as mesmas foram reunidas e publicadas com o título de *ästhetische Briefe*. Cf. a biografia de Schiller em: WALDEMAR, Charles. *Leben und Werk*. In: **Schiller**: das Schöne aus seinem Werk. München: Südwest Verlag, 1960, pp. 11-110; FRICKE, Gerhard; GÖPFERT, Herbert G. *Lebens und Werkchronik*. In: Friedrich Schiller: **Sämtliche Werke**. v. V. Darmstadt: Wissenschaftliche Burgesellschaft, 1993, pp. 1287-1302; ANONYMOUS. **The Life of Friedrich Schiller**. London: Printed for Taylor and Hessey, 1825; S-GLU, op. cit.

Bem, apesar de seu implícito teor *político*, é importante ressaltar que as *ästhetische Briefe* de 1794/95 representam uma profunda mudança nas diretrizes do pensamento político do autor, quando as comparamos, por exemplo, com *Os Bandoleiros* 1782,⁸⁶ sua primeira obra. Na época em que trabalhava nesse drama, Schiller estudava direito na chamada Karlschule (escola de Carlos Eugênio), o duque de Württemberg, cuja fama era ser considerada uma verdadeira prisão. Silvio Meira descreve essa *escola militar* da seguinte forma:

[...] Schiller, embora inclinado à vida espiritual, foi obrigado a ingressar na famosa Karlschule. Aí, pode-se imaginar o que foi sua vida. Dedicado a diversos estudos, como o direito, medicina e latim, o tempo que passou nessa escola foi todo de sofrimentos. Arthur Hutscher narra, em linhas gerais, o que era esse estabelecimento de ensinos de guerra. As instruções começavam às seis horas e terminavam às onze, pela manhã; à tarde iam das duas às seis. Tudo era ordem, respeito e disciplina. Até o gesto de levar a colher à boca, na hora do almoço, devia ser feito ao mesmo tempo por todo o corpo da escola. E os alunos não tinham direito a receber visitas paternas, senão aos domingos, sendo terminantemente proibido que recebessem visitas de irmãs ou cartas, livros, dinheiro, etc. Licença ou férias não as permitiam nem “por motivo de morte na família”. Por aí se calcula o que seria para Friedrich, espírito livre e imaginativo, o ambiente militar⁸⁷.

Por isso, não obstante a rígida disciplina militar, Schiller se viu obrigado a ausentar-se às escondidas para assistir à estreia de sua peça na cidade de Mannheim. Ora, o espírito de Schiller, como todo poeta amante da liberdade, não se adequou ao regime da Karlschule e assim, narra Rosenfeld, o jovem poeta acabou por “[fugir] em definitivo de sua terra natal” (CEEH, p. 9) revoltado com o duque por proibi-lo de exercer qualquer “atividade poética”⁸⁸.

Esse parêntese biográfico é importante na medida em que reconstitui o ambiente psicológico, social e político no qual *Os Bandoleiros* foi elaborado. Não obstante, ele também permite verificar que o teor crítico-político desse drama guarda grande semelhança com o mesmo teor do das *ästhetische Briefe*. Nesse sentido, apesar dos 13 anos decorridos entre esse drama de 1782 e as *Briefe* de 1794/95 e da clara *mudança de diretrizes* existente entre ambas, deve-se mencionar que a posição

⁸⁶Cf. nota 15.

⁸⁷Cf. o Posfácio de MEIRA, Silvio. O Autor e sua Obra. In: **Schiller**: Guilherme Tell. São Paulo: Círculo do livro, 1970, p. 205.

⁸⁸“Não é mera licença poética”, a forma como Rosenfeld retrata *Os Bandoleiros* de Schiller, pois, para ele, esse drama representa o “estouro de um espírito sedento por liberdade” (CHEH, p. 8). Ela significa, de fato, um brado de revolta contra a tirania e todos os tiranos e, entre eles, o Duque Carlos Eugênio da Karlschule seria a experiência pessoal de Schiller. Cf. também S-GLU, pp.10-12; MEIRA, Silvio. O Autor e sua Obra. op. cit., pp. 205-209.

crítica e política de Schiller frente ao absolutismo alemão prevaleceu por toda a sua produção filosófica e artística. Isso significa que já aos 22 anos, Schiller assumira uma posição crítico-política que o acompanharia por toda a vida, até o ano de sua morte em 1805. Sem desconfiar de sua futura inserção nos domínios conceituais da filosofia, portanto, o jovem poeta com *Os Bandoleiros* “[erguia] bem alto um protesto apaixonado contra o aniquilamento da liberdade” (S-GLU, p. 121), um verdadeiro protesto político contra os tiranos de todos Estados naturais absolutistas.

Embora o espírito rebelde e revolucionário do jovem poeta tenha sido, como sugere Silvio Meira, a expressão de um “espírito [que] sofreu como se um tufão passageiro atravessasse a sua alma”⁸⁹, o do filósofo das *Briefe*, em contrapartida, representa o espírito de sua maior *maturidade* filosófica, a qual se assenta, como sugere Deric Regin em *Freedom and Dignity* [1965], numa *estética da reconciliação*⁹⁰. Sobre a mudança das diretrizes, ou do ocorrido amadurecimento teórico denunciado pelos escritos filosóficos e estéticos de Schiller, cabe mencionar aqui que em suas *Conversações com Goethe* de 1823-32, Eckermann nos lembra que esse identificara que Schiller

em toda a sua obra vive a ideia de liberdade, e essa ideia ia tomando aspecto diferente à proporção que ele evoluía em sua cultura adquirindo nova personalidade. Em sua juventude preocupava-o a liberdade física, o que transparece em sua obra poética; em sua vida ulterior predominava a idealista. (...) Esse anseio de Schiller pela liberdade individual em sua juventude, era devido em parte à natureza do seu espírito, mas sobretudo à pressão a que teve de se submeter na Escola Militar [Karlschule]. Contudo, na idade madura, já saciado de sua independência física, tornou-se adepto da ideal (...) ⁹¹.

Em consonância com as palavras de Goethe, lemos em Beiser (2005, p. 213) que:

A liberdade é, de fato, o tema central por trás de toda a escrita de Schiller. Quer seja implícita ou explícita, seja ela poema, uma peça de teatro, uma narrativa histórica ou um tratado filosófico, o tema sempre desempenha um

⁸⁹Silvio Meira: “O Autor e sua Obra”, op. cit., p. 206.

⁹⁰Cf. REGIN, Derick. **Freedom and Dignity**: The historical and philosophical thought of Schiller. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1965, p. 118. É interessante mencionar que nessa obra, Regin observa que “para uma correta avaliação da *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe*, é necessário abandonar a moderna concepção de ‘estética’. A ideia da beleza como uma joy-for-ever e da arte pela arte teve uma avaliação inadequada sobre a teoria estética de Schiller” (ibidem). Nesse aspecto, concordamos com Regin, visto que ele conclui esse parágrafo afirmando justamente que a “Estética, para Schiller, significa reconciliação, unidade. Ela apresenta uma síntese que suspende a polaridade das forças da sensibilidade e da inteligência na mente” (ibidem, id.). De fato, veremos, nisso consiste o foco central e original de toda a teoria schilleriana.

⁹¹ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. v. 25. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. (Grandes Obras da Cultura Universal), pp. 170 e 171.

papel decisivo. Para Schiller, a liberdade é o valor primordial na vida, o maior bem. É o conceito fundamental não só da sua ética, mas também da sua estética, a qual viu a beleza como a aparência da liberdade ⁹².

Como bem observa Goethe, o jovem Schiller de *Die Räuber* almeja a *liberdade física* e o Schiller filósofo das *Briefe*, a *liberdade ideal*. E Beiser, por sua vez, também está correto ao afirmar que a *liberdade* é o *tema central* do conjunto da obra schilleriana. Cumpre-nos apenas ressaltar que, do ponto de vista político, as *ästhetische Briefe* reivindica não apenas o *ideal* de uma *revolução interior, subjetiva*, visto que esta é imprescindivelmente o pressuposto para se efetivar a liberdade objetiva.

A liberdade problematizada pelas *Briefe* agora, requer uma *dupla* transformação que exige a *reconciliação* das forças racionais e sensíveis. *Reconciliação* essa que reivindica, como diz Regin, a *suspensão da polaridade* entre as forças antropológicas conflitantes. Essa *reconciliação* consiste na *reunificação* de forças aparentemente *antagônicas*, consiste em reintroduzir aquela unidade perdida pelos gregos. E, doravante, denominaremos essa unidade requerida pelo projeto estético-político das *Briefe* de **unidade ontoantropológica**, pois é através dela que Schiller pretende suplantiar o Estado Natural por um Estado de Natureza.

Se Schiller descreve politicamente o Estado Natural referindo-se ao próprio estado alemão, por outro lado, ele apresenta o conceito de Estado ideal, o qual é um Estado político exigido pela razão e denominado de Estado de natureza. Esse estado político é, então, posto como *meta* e, por meio dele, Schiller (*ästhetische Briefe*, p.577) refere-se a uma “forma objetiva por assim dizer canônica na qual a variedade dos sujeitos pretende unificar-se”. Esse Estado de natureza é na verdade um ideal político que representa o “homem ideal e puro” que, segundo Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 577), “todo indivíduo traz com maior ou menor nitidez” e que deve ser efetivado.

Realizar esse *homem ideal e puro* é uma “meta” que, para Schiller, consiste na “maior tarefa da humanidade”; e essa tarefa Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 577) denomina também como construção da “antropologia plena” do ser. Ora, Schiller

⁹²Ainda sobre o tema de liberdade em Schiller, Beiser (2005, p. 214) afirma que “(...) Goethe estava correto ao dizer que o conceito mudou de significado. Isso foi tão frequente e na verdade de formas tão sutis que podem escapar mesmo ao leitor mais cuidadoso. Por causa de seus muitos significados e por muitas de suas mudanças, qualquer exame fecundo do conceito deve restringir-se a um período de escrita de Schiller. Indiscutivelmente, um dos períodos mais importantes para o pensamento de Schiller sobre a liberdade veio com seu estudo de Kant no início da década de 1790. O que uma vez foi um conceito essencialmente social e político em seus primeiros poemas e peças agora assumiu um significado moral e metafísico. Schiller agora começou a investigar o significado do ideal que ele simplesmente pressupunha em seu histórico e literário trabalho anterior”.

compreende que para consecução dessa *meta*, é necessário conformá-la ao mesmo tempo com a “unidade inalterável” (*unveränderlicher Einheit*) de cada indivíduo, cujo *ideal puro*, já se afirmou há pouco, é encontrado *com maior ou menor nitidez* em todo homem. Schiller, na verdade, demonstra aqui sua preocupação em resguardar ao indivíduo moderno o seu “caráter”, quer dizer, sua pessoa, sua *individualidade*, pois nisso, sabe Schiller, consiste o fundamental avanço da modernidade ⁹³.

Está claro que esse “ideal puro” schilleriano é compreendido como uma estrutura **ontosubjetiva** do ser. Ela seria, nesse sentido, uma espécie de estrutura em contínuo *devir*. Deve-se entender que essa estrutura, enquanto ideal, já está presente no homem grego como *potência*, a qual, pelo processo necessário de maturação, manifesta-se na cultura histórica grega quando encontrou as condições propícias para sua formação⁹⁴. Gostaríamos de identificar ainda que essa estrutura **ontosubjetiva** pode ser compreendida de duas formas, a saber: i) forma **subjetiva-absoluta**, por esse termo queremos significar a *estrutura* ontoantropológica que, por referir-se a *todo* ser racional, é *universal*; e ii) forma **subjetivo-relativo**, essa concerne ao fato de que, segundo Schiller, o “ideal puro” é encontrado em graus *variados* conforme o estágio diferenciado de desenvolvimento de cada indivíduo.

De acordo com o dito, podemos concluir que esse *ideal puro* schilleriano, que *todo* indivíduo traz em si (subjetivo-absoluto) com *maior* ou *menor* nitidez (subjetivo-relativo), nada mais é do que uma *tendência ontoantropológica que constitui o ser*. Por outro lado, essa *tendência* permite-nos compreender, com rigor, a afirmação schilleriana de que o Estado Ideal representa a mais perfeita objetivação da lei canônica da razão⁹⁵. Por fim, este Estado de Natureza referido pressupõe que o *ideal*

⁹³E aqui deve-se notar que *caráter* ou *individualidade* remete àquela *liberdade* a nível do *ideal* aludida por Goethe em referência a fase madura de Schiller.

⁹⁴Conforme o conceito de *História Universal* em Schiller — a concatenação dos fatos históricos interligados entre si, podemos pensar essa estrutura ontosubjetiva latente já no homem primitivo anterior ao advento da cultura histórica, o que nos permite afirmar também o advento da cultura histórica como o princípio objetivo do *devir* do *ideal puro* como *autoconstrução* mediante a cultura. Nesse sentido, o advento da *cultura rudimentar* representaria o começo da preparação das condições propícias para o homem primitivo passar desse momento anterior para o contexto da cultura histórica. A humanidade caída, por sua vez, representaria, para Schiller, um outro momento que necessita de novas disposições culturais para se passar para o “Estado de Natureza”.

⁹⁵É interessante perceber que esse *ideal puro*, o qual encontra no homem grego um modelo histórico, implicitamente refere-se a uma espécie de *imperativo* ontológico que determina o desenvolvimento do homem. Nesse sentido, lembramos aqui do princípio kantiano do homem moral-problemático, pois, de acordo com o modo subjetivo-relativo, o indivíduo é sempre *possibilidade moral*. No entanto, em termos de Schiller, esse homem moral-problemático somente precisa que se criem as condições propícias para efetivar-se enquanto ser moral. Condição que, para Schiller, está na unidade entre a razão e a sensibilidade na mais perfeita harmonia; e, nesse aspecto, Schiller distancia-se da moral kantiana que concebe a sensibilidade como obstáculo à autonomia da razão. Schiller, ao contrário,

puro conduza o homem ao que Schiller chama de “estado estético”, ou “cultura estética”, da qual trataremos adiante.

6.3 Estado estético: da *reconciliação antropológica* entre espírito e natureza.

A teoria schilleriana da moralização do homem decaído requer a *reconciliação* ou *reunificação* das forças em sua unidade ontoantropológica. Para Schiller, isso diz respeito à *formação* da plena antropologia do ser cujo alcance é “uma tarefa para mais de um século” (*ästhetische Briefe*, p. 590). Para a consecução dessa *tarefa*, Schiller elege a *cultura do gosto*, ou *cultura estética* como meio estratégico para a sua *formação* (*Bildung*).⁹⁶ Nesse sentido, se vimos com Goethe e Beiser que a liberdade se revela como *primazia* no trabalho de Schiller, e se se atenta também para o fato de que liberdade é algo que pertence unicamente à esfera humana, então isso significa que o texto das *ästhetische Briefe* se revela, na verdade, como uma filosofia **antropológica** discutida pelo viés político, estético e moral. Na verdade, Schiller dispõe a *estética* e a arte como instrumentos éticos a serviço político da *antropologia*. Essa observação, longe de negar a importância fundamental da estética de Schiller, pelo contrário, ressalta sua relevante tarefa junto ao verdadeiro protagonista da filosofia schilleriana, o homem. Nesse sentido, é que Ricardo Barbosa assevera que

se a cultura estética era chamada a desempenhar um papel central na formação do homem para a liberdade, era preciso antes compreender a constituição peculiar do homem como sujeito e o objeto dessa formação promovida pelo gosto. A antropologia é o fundamento da teoria estética⁹⁷.

Nesse sentido, mesmo quando Schiller se eleva aos domínios dos conceitos metafísicos, sua metafísica tem suas profundas raízes sempre em contato com o solo da antropologia. Nesse sentido, a noção schilleriana de *ideal puro*, ou “tendência ao bem”, é um conceito metafísico-antropológico, pois como tentamos provar acima, ele diz respeito ao que denominamos de estrutura ontoantropológica do ser.

pensa que somente com a elevação à *unidade ontoantropológica* pode-se constituir moralmente o homem político no Estado de natureza.

⁹⁶Em alemão, utilizam-se os vocábulos *Erziehung* e *Bildung* com sentido de educação, sendo que o segundo significa também: instrução, cultura intelectual, *constituição*, *formação* e *forma*. Nesse sentido, o verbo *bilden* evidencia-se como mais expressivo quando aqui se trata de *formar*: *dar forma* a uma nova forma de ser: a uma plena antropologia.

⁹⁷Cf. BARBOSA, Ricardo. **Schiller e a Cultura Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, (Filosofia Passo-a-passo), p. 38.

Por outro lado, naquilo que diz respeito à realização dessa tendência ao bem (ideal puro), é bastante esclarecedora essa passagem das *Briefe*, através da qual Schiller se dirige a todo homem que for amigo “da verdade e da beleza que dele (...) quer saber como (...), apesar de toda oposição (Widerstande) do século, pode satisfazer ao nobre impulso (edlen Trieb) de seu peito”; e, então, o filósofo poeta responde da seguinte forma:

Dá ao mundo em que ages a *direção* do bem, e o ritmo calmo do tempo trará a evolução. Tu lhes terás dado esta direção quando, ensinando, elevares teus pensamentos ao necessário e eterno; quando agindo ou formando, tiveres transformado o necessário e eterno em objeto de seus impulsos. O edifício da ilusão e da arbitrariedade (Willkürlichkeit) cairá, terá que cair, já terá caído, assim que tu estiveres certo de que ele se inclina; é preciso, contudo, que se incline no homem interior e não apenas no exterior. No pudico (schamhaft) silêncio de teu coração (Gemüt) educa a verdade vitoriosa, exterioriza-a na beleza, para que não apenas o pensamento a cultive (huldigen), mas para que também os sentidos apreendam amorosos a sua aparição (Erscheinung). E para que não te aconteça receber da realidade o modelo que tu debes dar-lhes, não ouse à sua duvidosa companhia antes de estares assegurado (versichert sein) de um cortejo ideal em teu coração. Vive com teu seu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos (leiste deinen Zeitgenossen), mas naquilo de que eles precisam, não no que louvam. Sem haver de partilhar sua culpa, partilha com nobre resignação seu castigo, e inclina-te com liberdade sob o jugo, do qual eles, a falta, já mal suportam. [...] Bane de seus prazeres a arbitrariedade, a frivolidade, a brutalidade, então imperceptivelmente tu os expulsarás também de tuas ações e, finalmente, de tuas intenções. Onde quer que os encontrares, cerca-os de formas nobres, grandes e cheias de espírito, envolve-os com os símbolos do esmero (Vortrefflich) até que a aparência supere a realidade e a arte, a natureza (*ästhetische Briefe*, pp. 595-596)”.

Nas linhas desse último parágrafo da nona *ästhetische Brief*, que é sem dúvida uma das mais belas passagens de toda a obra, está sucintamente exposto os efeitos da educação (Erziehung) que o projeto estético de Schiller propõe. Com base naquele pressuposto metafísico do *ideal puro*, esse teor estético *formador* (educativo) se ampara numa *ideia* da razão que, por sua vez, deve se manifestar na natureza na forma de um *impulso* (Trieb) na *direção do bem*. Com base nisso, Schiller acredita que a “oposição do século” não impossibilitará ao “nobre impulso” do peito, enquanto tendência, de se efetivar. O tempo corrompido representa na verdade a condição mesma para a objetivação de tal tendência, visto que o conceito de cultura em Schiller admite a *contraposição* como uma *resistência* que os *impulsos* da vida devem superar. Por outro lado, note-se que o Estado e a cultura não são entes separados do homem; pelo contrário, como extensão física e moral daquele, ambos refletem a própria constituição ontoantropológica do ser. Ora, um dos grandes avanços da filosofia de

Schiller foi justamente assinalar que a transformação do indivíduo antecede a do Estado e a da cultura. De fato, as contradições do Estado e da cultura ilustrada, por exemplo, refletem tão somente a própria natureza do homem decaído, assim como a beleza da cultura grega reflete as forças do homem em sua integridade. Nesse sentido, torna-se demonstrado por que essa época decaída não se constitui em obstáculo à realização da *nobre tendência* humana. Numa palavra, Schiller acredita ser possível reunificar as forças espirituais do indivíduo decaído, mesmo que esse seja uma das *engrenagens vivas* de uma época dilacerada, fragmentada e atomizada que parece absolutamente desfavorável à *reconciliação* e à *unidade*.

7 ANTROPOLOGIA E ESTÉTICA

7.1 Da cisão entre impulsos.

Consciente do problema que é a moralização do homem no seio de um Estado cuja sociedade se mostra avessa à moral, Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 575) identifica que

a grande dificuldade, no entanto, é que a sociedade física não pode cessar nenhum instante *no tempo*, enquanto que a sociedade moral se forma *na Ideia* de que a existência do homem não pode correr perigo por causa de sua dignidade.

Ora, claro se vê que os termos “sociedade física”, “Ideia”, “existência” e “dignidade” referem-se a determinações do ser em seu devir, as quais surgem e se desenvolvem no devir temporal, o qual é a condição daquelas determinações. O desafio fundamental aqui é justamente pensar a possibilidade de efetivar essas determinações na esfera de um Estado natural que é politicamente arbitrário e desfavorável à liberdade. Como o próprio Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 572) exalta: “Não gostaria de viver em outro século, nem haver trabalhado para outro. Se é tanto cidadão do tempo, quanto se é cidadão do Estado”⁹⁸. Mais à frente, na vigésima quarta *ästhetischer Brief*, lê-se que o homem “nunca esteve completamente [num] estágio animal (tierischen Zustand), mas também nunca lhe escapou por completo” (*ästhetische Briefe*, p. 647); e no parágrafo seguinte verifica-se ainda que “a primeira aparição da razão no homem ainda não é, por isso, o começo de sua humanidade” (*ästhetische Briefe*, p. 647). Ora, para Schiller é o aparecimento da *liberdade* que *decide* sobre quando a *humanidade começa* (idem, id.). Essa tese afirma, então, que o “começo da humanidade” é na verdade uma possibilidade *entreaberta*, pois, em algum momento de seu próprio desenvolvimento histórico no tempo, o ser atinge a

⁹⁸É bastante significativo notar a relação estabelecida entre homem, Estado e *tempo* histórico nessa problemática, pois, ela demonstra como Schiller está plenamente consciente da importância do *tempo*. Nesse sentido, pode-se conferir na décima primeira *ästhetischer Brief* (p. 601), a explanação acerca da diferença entre *pessoa* (Person), como algo permanente (Bleibende), e *estado* (Zustand) como algo modificável (Veränderung). Nessa relação, Schiller destaca que o *tempo* ocupa um lugar fundamental; nas suas palavras: “O estado tem que ter um fundamento; visto que ele não é através da pessoa, portanto, não é absoluto, ele tem que ser *causado* (erfolgen); e, assim, em segundo lugar, teríamos a condição (Bedingung) de todo ser (Sein) dependente ou do vir-a-ser (Werden): o *tempo*. O tempo é a condição de todo vir-a-ser: este é um axioma idêntico, pois não diz nada diferente do que: a sequência (Folge) é a condição para que algo suceda” (idem, *ibid.*)

consciência de sua natureza como liberdade. Noutras palavras, ao experimentar o sofrimento causado pela *limitação* de sua liberdade possível, o ser vislumbra idealmente sua humanidade, cuja liberdade *ilimitada* passa a ser sua *meta*.

A essa altura torna-se evidente que a efetivação da humanidade ideal e a “construção da verdadeira liberdade política” (*ästhetische Briefe*, p. 572) são determinações vinculadas à realização da “plena antropologia” do homem. Essa é a “grande tarefa da humanidade” a ser realizada no *dever* (tempo) através da *determinação recíproca* posta entre homem e Estado.⁹⁹ Para fazer uso de um termo kantiano, essa liberdade *problemática*, segundo Schiller, deverá efetivar-se justamente através do embate entre a vontade (determinada pela razão) e as condições objetivas que se interpõem contra aquela. Por isso, Schiller compreende que é uma “grande dificuldade” cessar o *dever* do indivíduo físico no *tempo*, pois é simplesmente impraticável. De fato, a vida do indivíduo e tampouco o intrincado funcionamento das instituições do Estado não podem cessar no tempo. Por isso, Schiller, ao identificar este último com um aparelho mecânico, cujas peças são os próprios indivíduos, afirma que:

Quando o artesão precisa (*haben zu*) corrigir o mecanismo do relógio, então ele deixa que a engrenagem (*die Räder*) pare; todavia, o mecanismo vivo do Estado precisa ser corrigido enquanto pulsa; trata-se de trocar a engrenagem (*das rollend Rad*) enquanto gira. É preciso, portanto, procurar um suporte (*Stütze*) para a subsistência da sociedade que a torne independente do Estado natural que se quer dissolver (*ästhetische Briefe*, p. 575).

Como se nota, esse *suporte* evocado por Schiller deverá auxiliar na formação da antropologia plena do indivíduo moderno no seio do próprio Estado natural que o aprisiona, e que se quer suprimir. Ora, esse *suporte* nada mais é do que um *impulso* (*Trieb*): um *impulso nobre*, o qual remete a supracitada tendência ou ideal puro que todo indivíduo traz em maior ou menor nitidez e que o impulsiona na *direção do bem*. Aristotelicamente falando, esse impulso schilleriano é simplesmente uma potência, uma tendência constituinte (ou latente) inerente à estrutura ontoantropológica do ser. E esse impulso pode e deve ser despertado no indivíduo, bastando que para isso se criem as condições necessárias. E é isso que Schiller pretende com seu projeto político, pedagógico e estético.

⁹⁹Por *determinação recíproca* entre homem e Estado indicamos a correlação pela qual o homem através da liberdade determina a si e, portanto, também a cultura histórica, ao mesmo tempo em que é também por ela determinado.

Bem, *razão e sensibilidade*, sabemos, são respectivamente referidas também como **espírito** e **matéria**. Essas são ainda forças antropológicas classificadas por Schiller como dois *impulsos básicos*, a saber, o *impulso formal* para a primeira e *impulso sensível* para a segunda. À primeira, corresponde o “caráter moral” cujo fundamento é a lei ou ideia de Liberdade; à segunda, o “caráter físico” cujo fim são as impressões sensíveis, ou seja, a vida. Em contrapartida, o suporte, ou melhor, o terceiro impulso que deve surgir, segundo Schiller (idem, id.), não é encontrado nem no *caráter natural egoísta e violento* do homem nem tampouco no *caráter moral*, pois é este justamente que deve surgir. Todavia, o terceiro impulso deverá separar o “arbitrio” do “caráter físico” e a “liberdade” do “caráter moral” (*ästhetische Brife*, p. 576). Nessa relação que se estabelecerá com a aparição do terceiro impulso, segundo Schiller afirma, o caráter físico deverá concordar com leis ao mesmo tempo que o caráter moral deverá aproximar-se “um pouco da matéria”, da qual o caráter físico se afastara um pouco. Assim, seguindo o exemplo da terceira faculdade kantiana do juízo que não é uma faculdade autônoma¹⁰⁰, ao terceiro impulso cumpre a tarefa estratégica de exercer a função mediadora entre os outros dois. Aos olhos de Schiller, o terceiro impulso converte-se no *suporte* necessário que contém em certa medida os impulsos formal e sensível. E apesar do antagonismo existente entre estes, ele deve promover a reconciliação harmônica entre ambos, pois o terceiro impulso se apresenta justamente através da unidade-possível que nele está implícita. Metodologicamente, portanto, o terceiro impulso se assemelha com os outros dois na medida em que ele se põe como

a passagem do domínio das simples forças para o das leis, e que, longe de impedir a evolução do caráter moral, [ele dá] à eticidade invisível (unsichtbaren Sittlichkeit) o penhor dos sentidos, [pois, Schiller acredita que] somente o predomínio de um tal caráter num povo poderá tornar inofensiva (unschädlich) uma transformação do Estado segundo princípios morais, e

¹⁰⁰Segundo Kant afirma na KU, há um “abismo intransponível” entre o domínio dos conceitos de natureza (legislados pelo entendimento) e o conceito de liberdade (legislado pela razão). Em contrapartida, ele acredita existir um “fundamento da unidade do supra-sensível na base da própria natureza” que permita pensar a unidade entre a ideia de liberdade posta pela razão e o entendimento. Embora não forneça conteúdo de conhecimento para a razão nem tampouco para o entendimento, essa unidade é pensada pela faculdade do juízo reflexivo segundo o seu princípio de *conformidades a fins* (*Zwegmässigkeit*). Em contrapartida, embora não seja uma faculdade autônoma por não ter um campo próprio para legislar, a faculdade do juízo reflexivo surge na filosofia de Kant como uma necessária faculdade mediana entre as faculdades da razão e do entendimento. Cf. Kant (KU, p. 242-253) Da divisão da Filosofia; Do domínio da Filosofia em Geral e Da crítica da faculdade do Juízo, como meio de ligação das duas partes da Filosofia num todo. Pode-se cf. a esse respeito também, a nota quatro de fim de página de Rosenfeld à sua tradução das CEEH, op. cit., pp. 42-43.

somente um tal caráter poderá garantir sua duração (*ästhetische Briefe*, p. 576).

A essa altura, já nos aproximamos definitivamente do conceito de Humanidade Ideal, todavia, antes de prosseguir na sua direção, gostaríamos de verificar ainda um pouco mais as possíveis implicações kantianas presentes na maneira como Schiller elaborou esse terceiro impulso, chamado também de “eticidade invisível” (*unsichtbaren Sittlichkeit*).

7.2 A lição kantiana do juízo mediador.

No decorrer das *ästhetische Briefe*, Schiller faz uso dos termos “disposições”, “faculdades”, “instintos”, “caráter” e “impulsos” como vocábulos equivalentes. Esses termos, para nós, portam uma significância que remete diretamente à tendência estruturante do ser em sua ontosubjetividade. Dito de outra forma, essa *significância conceitual* simplesmente revela a unidade significativa daqueles termos com a realização do ser, ou ainda, os vocábulos em questão designam à fundamental característica constitutiva da estrutura ontosubjetiva do ser, ou seja, aquela tendência que Schiller identifica como *ideal puro*.

Assim, a) sabendo-se que a razão (espírito) e a sensibilidade (matéria) são disposições aparentemente antagônicas da estrutura ontoantropológica do ser; b) sabendo-se também que a estrutura ontosubjetiva do ser na sua forma *absoluta* é comum a todos os homens, por isso, universal e c) sabendo-se ainda que na sua forma *relativa* ela é encontrada nos indivíduos com menor ou maior nitidez; então nos deparamos com a questão que pergunta pela possibilidade de uma *terceira disposição* (impulso) que paradoxalmente *não existe de fato*, mas que deve ser *cultivada* (*gebildet*) a fim de que venha a introduzir objetivamente a unidade harmônica entre aquelas disposições (*Triebe*) efetivamente antagônicas.¹⁰¹ Nesse sentido, pergunta-se como um *impulso* que não existe de fato poderia efetivar a função que Schiller lhe destina a cumprir objetivamente? Por outro lado, se esse terceiro impulso também é uma disposição absoluta comum (universal) a todo indivíduo, de que forma poderia ele atuar como disposição relativa? Ou, dito de outra maneira, qual a possibilidade deste terceiro impulso ser despertado incondicionalmente em todos os indivíduos,

¹⁰¹Nesse sentido, tornar-se-á claro mais adiante que esse *terceiro impulso*, não é teórico e nem tampouco prático, mas sim *estético*.

levando em conta a variação da constituição relativa de cada um? Seria ele proporcional ao caráter de cada indivíduo, sendo assim despertado apenas em indivíduos que já apresentam as condições propícias para o seu surgimento?

Ao que parece, Schiller concebe este terceiro impulso não existente como possibilidade transcendental, no sentido de pensá-lo *como se existisse de fato*. Nesse sentido, temos razão para suspeitar que ele apenas segue a lição de Kant acerca da terceira faculdade (juízo reflexivo) como uma simples (porém necessária) faculdade de mediação entre o entendimento e a razão. Na *Introdução* à KU, há duas passagens que esclarecem nosso ponto de vista acerca da influência do esquema kantiano das faculdades à elaboração do terceiro impulso. Vejamos:

Se de fato está posto um imenso abismo (unübersehbare Kluft) entre o domínio do conceito de natureza, enquanto sensível, e o do conceito de liberdade, como supra-sensível (Übersinnlichen), de tal modo que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (...), como se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade (KU, p. 247).¹⁰²

Mais adiante Kant (ibid., p. 351) diz:

Ainda que a Filosofia somente possa ser dividida em duas partes principais, a teórica e a prática; ainda que tudo aquilo que pudéssemos dizer dos próprios princípios do juízo tivesse que nela, na parte teórica, ser incluído (gezählt), isto é, no conhecimento racional conforme conceitos de natureza, porém, ainda assim a *Crítica da Razão Pura*, que tem que constituir tudo isto antes de empreender aquele sistema em favor da sua possibilidade, consiste em três partes: a crítica do entendimento puro, da faculdade de juízo pura e da razão pura (...).

Ora, apesar de existir um “abismo imenso” entre ambas as faculdades e de uma não poder interferir no domínio da outra, Kant acredita que a razão-prática exerça “influência no domínio da natureza” a fim de que o conceito de liberdade (supra-sensível) possa se efetivar como *fenômeno* no próprio campo dela (natureza), visto

¹⁰²Nessa passagem verifica-se que o esforço estratégico de Kant para solucionar o problema da contraposição entre os domínios da liberdade e os domínios da natureza apoia-se na possibilidade de *pensar* uma unidade do domínio do supra-sensível que encontre na base da própria natureza sua justificativa; e Kant, de fato, intenta estender uma ponte sobre o *precipício* (Kluft) que separa o reino (Gebiet) da liberdade do reino da natureza através do *princípio de conformidades afins* (Prinzip der Zweckmässigkeit).

que ela representa o único lugar no qual possa ocorrer a efetivação deste conceito. Por outro lado, devido ao fato de que, para Kant, a Filosofia divide-se apenas em prática e teórica, e embora uma terceira faculdade não exista de fato, na KU ele a adiciona no corpo teórico e crítico do *sistema transcendental*. Ora, isso é justificável para que se confirme a tese kantiana da relação lógica entre a natureza (apreendida como sistema de fins) e a Ideia de sistema posta pela própria razão na KrV. Nesse sentido, é perfeitamente correta a assertiva de Gadamer ao indicar que a terceira crítica tem como papel cumprir uma “intenção transcendental”¹⁰³, cuja função seria a de legitimar o princípio teleológico kantiano, o qual possibilita pensar a adequação dos fins da natureza ao fim moral (liberdade) do homem. Ora, o que nos interessa perceber nesta estratégia de Kant é o *primado* concedido à faculdade da razão-prática que se vê obrigada a interferir na natureza. Nesse sentido, a Faculdade do Juízo apenas vem preencher uma lacuna que o sistema apresentava, ou seja, a necessidade de se engendrar um terceiro elemento que fundamente a *teleologia da unidade* entre o fim moral do homem (liberdade) e os fins da natureza. Desta forma, Kant salvaguarda ainda a autonomia das faculdades puras através de um terceiro elemento que apenas é pensado como um *analogon* de ambas. Dito de outra maneira, embora Kant conceda à faculdade do juízo *reflexivo* um princípio que lhe é próprio (o princípio de procurar leis), no entanto, ao contrário do entendimento e da razão, não lhe é concedido um campo próprio para legislar, o que por conseguinte justifica a inexistência de sua autonomia e, portanto, de sua própria existência enquanto faculdade de fato. Por isso, além de ratificarmos a tese de Gadamer, acrescentamos ainda que Kant, ao engendrar a crítica do juízo, apenas tenta fechar a lacuna daquele *imenso abismo* (*unübersehbare Kluft*) para garantir a estrutura do edifício do sistema crítico transcendental. Por outro lado, ele justifica teoricamente a autonomia da razão e da sensibilidade e garante à razão-prática a possibilidade da efetivação do conceito de liberdade no campo legislado pela faculdade antagônica a ela; o que de resto, nos revela a interferência da primeira no campo da segunda apesar de Kant partir do pressuposto de que tal não deva ocorrer em função da autonomia de ambas.

Com efeito, essa estratégia de pensar uma unidade que viabilize a efetivação do supra-sensível (liberdade) no âmbito do sensível (natureza) é metodologicamente compatível com a estratégia de Schiller. Vimos que ele configura a estrutura

¹⁰³Conf. GADAMER. A subjetivação da estética pela crítica kantiana. In: **Verdade e Método**, op. cit.

ontoantropológica do ser em dois impulsos básicos: razão e sensibilidade e, em seguida, estabelece a necessidade de um terceiro *impulso* para introduzir a harmonia entre essas instâncias conflitantes.

Na verdade, ao conceber o terceiro impulso como um terceiro elemento mediador, tal qual Kant, Schiller prioriza uma necessidade da razão, isto é, a exigência incondicional dela pela *unidade* em detrimento da exigência da sensibilidade por *multiplicidade*. Assim, ele encontra na razão o fundamento para pensar a necessidade de um terceiro impulso que possibilite a razão aproximar-se da sensibilidade (e vice-versa) a fim de elevar o ser à unidade. Todavia, o *primado* herdado de Kant assume uma nova perspectiva em Schiller, pois, se em Kant a sensibilidade representava um obstáculo à liberdade moral, em Schiller ela se torna mesmo uma necessidade incondicional, pois, para este, a unidade revela-se como uma harmonia de contraposições num “jogo” de “tensão” e “distensão”, no qual cada faculdade é a necessária possibilidade e limite para a outra: o terceiro impulso, nesse sentido, deve garantir a possibilidade desse *livre jogo* entre espírito e matéria.

Como se vê, o terceiro impulso parece realmente não existir, mas deve ser pensado *como* objetivamente possível, pois sua finalidade é efetivar a *tendência* de autorrealização do Ideal puro schilleriano como tendência ontoantropológica. Fica claramente demonstrado, portanto, que Schiller segue Kant de perto ao adotar o *primado* da razão sobre a sensibilidade, pois, sem comprometer a autonomia de ambos os impulsos, ele sugere que o impulso formal deverá adequar o impulso sensível a si, na mesma medida em que buscará também se adequar a ele. Trata-se, portanto, de pensar uma relação na qual o impulso formal (razão) passe a orientar o impulso sensível, ou seja, “educar os sentimentos”. Note-se aqui que ao mesmo tempo em que a razão iniciar o processo de educar os sentimentos (a sensibilidade), ela também se permitirá ser educada por ele. Dessa forma, Schiller compreende que a razão deverá *espiritualizar* (formar: dar forma) a sensibilidade na mesma medida em que esta deverá *sensibilizar* (dar conteúdo) o espírito. O terceiro impulso nesse contexto, portanto, não seria nada mais do que uma linha divisória, uma fronteira que garantiria um armistício entre os impulsos antagônicos. E é nesse sentido que Schiller compreende que, por via do *terceiro impulso*, o **impulso sensível** poderia afastar-se um tanto da *matéria* e aproximar-se um pouco das *leis*, ao mesmo tempo em que o **impulso formal** se aproximasse do mundo sensível.

Com base nisso, nos parece apropriado compreender que o terceiro impulso seja apenas uma intervenção *virtual* da própria razão, pois na relação que Schiller (também a exemplo de Kant) chama *livre jogo* entre os impulsos, o que verificamos de fato é que a razão mesma é quem promove, por sua própria iniciativa, a suposta *relação* a ser *mediada* entre ela, enquanto impulso formal, e o impulso sensível. Curioso é perceber que, a partir dessa iniciativa tomada pela própria razão, o que ocorrerá, portanto, é a *aproximação* de um impulso em relação ao outro, sem que ocorra a *interferência no domínio* de um por parte do outro. E nesse sentido, cabe lembrar aqui o famoso *als ob* (“como se”) kantiano, o qual, em termos schillerianos, é representado pela expressão de uma *barreira imperceptível* entre os impulsos conflitantes. O terceiro impulso significa, nesse sentido, uma *barreira transcendental* nomeada pelo filósofo de *unsichtbaren Stilleheit*: “eticidade invisível”. Nesse contexto, o terceiro impulso pode ser entendido “como se” fosse uma *extensão* da própria razão para se estabelecer como *juiz* virtual em meio ao jogo de conflitos transcendentais. Dessa forma, ele deve efetuar o fim do conflito ao estabelecer a harmonia e a unidade entre espírito e matéria, garantindo assim a construção da “antropologia plena” almejada por Schiller.

Por fim, esta interpretação do terceiro impulso como virtual, consiste ainda na opinião de que Schiller o introduz metodologicamente para fundamentar a possibilidade de realizar a “antropologia plena” da humanidade. De fato, como já está demonstrado, o terceiro impulso representa a intenção estratégica da síntese: da unidade harmônica do ser. Essa síntese que Schiller almeja, deverá unificar os impulsos e seus objetos distintos conforme a natureza conflitante de cada um, o que, veremos, já se encontra pressuposto como possível no próprio objeto do terceiro impulso, o qual ainda será devidamente explicitado, e que consiste na harmonia de conteúdos antagônicos.

Outro fato relevante à nossa investigação, é que Schiller introduz, através do terceiro impulso, a arte como objeto para a educação de ambos os impulsos. A arte, por sua vez, veremos também adiante, revelar-se-á, a partir de sua relação ontoantropológica com o conceito de humanidade ideal, como arte ideal. E uma vez que o terceiro impulso é virtual, limitamo-nos a lembrar que o projeto de Schiller aponta na direção de um devir *infinito*.¹⁰⁴ Trata-se de uma formação infinita que deverá

¹⁰⁴Kant, ao analisar filosoficamente a história do desenvolvimento das disposições humanas, apresenta em *nove Proposições* a tese de que todas as disposições da natureza humana não

preparar as condições adequadas para que “cada” ser seja despertado para tomar para si mesmo a tarefa de *autoformar-se*. Esse autoformar-se, para nós, deve seguir relativamente o desenvolvimento histórico-cultural conforme o maior ou menor desenvolvimento que se efetive nessa direção. Noutras palavras, o desenvolvimento de cada indivíduo dependerá da forma como se opere no seio da própria cultura em geral, a transformação da humanidade na direção que Schiller aponta, pois, na medida em que um maior número de indivíduos efetuar sua unidade interior, passam, por conseguinte, a servir de modelo e estímulo aos menos adiantados no processo. Por outro lado, à medida que o Estado e a cultura em geral se aproximem da infinita efetivação de seu conceito ideal, passarão a oferecer condições cada vez mais propícias aos indivíduos como um todo, o que talvez ocasione um avanço cada vez maior na direção de se elevar o conjunto da humanidade ao seu inatingível conceito ideal.

Após essa breve incursão no âmbito político da teoria dos impulsos, podemos concluir agora o problema da teoria dos gênios. E facilmente verificamos agora que, tal qual ao exemplo do problema dos impulsos, Schiller chega a um terceiro conceito de gênio que, enquanto síntese, contém em si os outros dois. Ou seja, da mesma forma como o conflito entre os antagônicos impulsos das *ästhetische Brife*, encontra sua solução mediante a introdução da síntese entre eles, também em *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller engendra metodologicamente uma síntese superior entre os conceitos de gênios mediante um terceiro conceito. Esse conceito mais alto, não é outra coisa senão a síntese dos conceitos de gênios através de um terceiro conceito de ideal que contém os outros dois. Entretanto, deve-se chamar a atenção para o fato de que ao contrário do terceiro impulso, o qual demos motivos acima de ser apenas uma intervenção da própria razão, o conceito de gênio ingênuo, segundo Schiller afirma, existe de fato¹⁰⁵.

podem se desenvolver em um único indivíduo, mas, apenas no gênero, o que parece corroborar a ideia de que as disposições antropológicas do ser apenas poderiam se manifestar na história de forma inacabada, ou seja, *infinitamente*; conf. KANT, I. **Ideia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹⁰⁵ Não nos deteremos na investigação acerca da dialética schilleriana, ainda que ela seja bastante significativa do ponto de vista do método; pois, como salienta Lukács, a dialética objetiva de Hegel já se encontrava em gênese na filosofia de Schiller e Goethe. Por outro lado, existem importantes estudos sobre o assunto; e pode-se, a propósito, conferir o excelente estudo de Suzuki, Capítulo IV: “e”, de sua tradução à PIS, op. cit., pp. 31-40. Em linhas gerais, o filósofo brasileiro analisa a tese de Peter Szondi sobre o tema, isso é, sobre a aplicação metodológica da dialética operada por Schiller. A tese de Szondi parte da indicação de que a dialética schilleriana deve ser observada na tábua transcendental das categorias da KrV de Kant. Suzuki, todavia, defende a

Conclui-se, então, que o conceito de gênio ideal ocupa metodologicamente no ensaio schilleriano de ÜnsD, a mesma função que o impulso lúdico exerce nas *ästhetische Brife*. Numa palavra, os conceitos de impulso lúdico e o de gênio ideal são deduzidos com a finalidade de garantir a realização da *plena antropologia* do ser. Nesse sentido, antes de se constituírem em conceitos de cunho estético, eles são na verdade conceitos antropológicos elaborados por Schiller em função da *meta suprema da humanidade*, cuja construção urgente é, para Schiller, a *mais bela dentre todas as obras de arte*. É justamente nesse contexto antropológico que esses conceitos estéticos em questão convergem com a tendência de autorrealização do ser (ideal puro). Cumpre-nos agora então investigar o conceito de Arte Ideal e também o papel que a arte ocupa nesse processo. No que concerne à intenção política para a formação de uma Humanidade Ideal, pergunta-se então que vínculo Schiller estabelece entre os conceitos de Gênio ideal e Arte Ideal no âmbito de seu programa estético?

7.3 Da Beleza como ponto de convergência entre Gênio Ideal, Arte Ideal e Humanidade Ideal.

Nosso objetivo agora é compreender a estreita relação entre os conceitos de Gênio Ideal, Arte Ideal e Humanidade Ideal no âmbito das reflexões schillerianas circunscritas à esfera ontoantropológica. Para nós, isso significa que esses três conceitos convergem com a tendência ontosubjetiva da estrutura do ser. De fato, Schiller pressupõe que tais conceitos são como que tendências e possibilidades inerentes à constituição do ser, o qual, em algum momento, toma consciência da liberdade como um de seus *direitos inalienáveis* e assume para si a *tarefa* de ampliá-la na medida em que passa a se autodeterminar. Na quinta *ästhetische Briefe* (p. 579) afirma Schiller que “(...) o homem despertou de sua longa indolência e ilusão e com expressa maioria de votos (*Stimmenmehrheit*) reivindica o reestabelecimento de seu direito inalienável”.

tese da insuficiência do argumento daquele primeiro. Ele alega então que é necessário recorrer ainda à “compreensão do remanejamento no arranjo das categorias, operado [por Fichte] na *Doutrina-da-Ciência de 1794*” (PIS, p. 33). A razão disso é que, segundo Suzuki, somente recorrendo-se à dialética fichteana da Doutrina da Ciência é que se pode compreender o “paralelo entre o procedimento sintético kantiano e a trama dos conceitos ‘ingênuo’ e ‘sentimental’ no ensaio de Schiller” (PIS, p. 33).

Como se vê, a *tarefa* de se autodeterminar significa tão somente ampliar a liberdade ao infinito. Ora, ampliar a liberdade do ser ao infinito é o projeto da educação estética, cujo objetivo é realizar o que Schiller chama de “plena antropologia”. É, pois, com esse propósito e com base na crítica política e antropológica à modernidade, caracterizada como *humanidade caída*, que Schiller pretende superá-la ao instaurar a formação de um *homem integro* em sua natureza. Este, vimos, tem como pressuposto e modelo o homem helênico, o qual é interiormente *uno* em suas faculdades e, por isso, inteiramente harmônico com as instâncias culturais, sociais e políticas da Polis.

Assim, ao contrapor a constituição antropológica do homem moderno à do homem da Hélade, Schiller demonstra a necessidade de se resgatar a unidade absoluta das forças espirituais e sensíveis do homem, as quais foram necessariamente abandonadas. Todavia, como já foi mencionado, não se trata de reimplantar a mesma unidade da qual gozavam os gregos, mas de se conquistar uma unidade superior, mais rica, mais perfeita: uma unidade progressivamente infinita. E, segundo Schiller, a arte deve servir a esse propósito antropológico como um instrumento estético de resgate do homem decaído.

A arte à qual Schiller confere tal propósito deve ser uma “fonte pura” e “segura”, visto que ela, assim como a ciência, “[goza] de uma absoluta *imunidade* em face do arbítrio (*Willkür*) humano” (*ästhetische Briefe*, p. 593). Aqui, se verifica claramente que Schiller considera que a capacidade (*Fähigkeit*) formadora (*bildend*) ou reformadora (*verbesserlich*) da arte é absolutamente indissociável de seu caráter político e social, pois, conforme ele indica, “(...) para [se] resolver na experiência o problema político é necessário que se tome (*nehmen*) o caminho através do estético, pois que é pela beleza que se caminha (*wandern*) para a liberdade” (*ästhetische Briefe*, p. 573)¹⁰⁶.

Do ponto de vista metodológico, ao lembrar que, para Schiller (ÜnsD, 704), “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio”; então é fácil deduzir que o gênio sentimental necessita do gênio ingênuo. Trata-se, portanto, de um terceiro tipo de gênio: o gênio Ideal, o qual deve ser ao mesmo tempo ingênuo e sentimental. Nesse sentido, se, por um lado, as *ästhetische Briefe* apresentam o conceito de

¹⁰⁶Como se vê, a discussão teórica de Schiller além de estética é fundamentalmente política, por isso, antropológica. Ao valer-se do olhar filosófico da história, ela assume ainda posições críticas frente à religião, à história da arte, à metafísica etc. Nesse sentido, é válido mencionar aqui a afirmação de Luigi Pareyson, segundo a qual “a estética não é uma *parte* da filosofia, mas a filosofia inteira”. Cf.: PAREYSON, L. *Caráter Filosófico da Estética*. In: **Os problemas da Estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 4.

Humanidade Ideal como resultado da síntese entre a humanidade grega e a moderna, e, por outro, a *ÜnsD* apresenta a conclusão de que o Gênio Ideal é ao mesmo tempo ingênuo e sentimental; então constata-se que, em ambos os textos, a estratégia metodológica de Schiller consiste na introdução da síntese entre conceitos antagônicos dados, para a formação de um terceiro conceito, o qual trata-se sempre de um conceito Ideal. Assim, em ambos os casos o que está como pressuposto e fim a ser atingido é a ideia de uma natureza superior às duas que se pretende unificar. Por isso, a necessidade de elevar a “humanidade decaída” e os gênios à unidade absoluta de suas faculdades e forças espirituais converge com o que Schiller chama de “antropologia plena”. Pois bem, como está evidente agora, ao problematizar a natureza dos gênios ingênuo e sentimental, Schiller também descreve a própria natureza antropológica das civilizações antiga e moderna. Isso demonstra claramente que o problema da humanidade decaída apresentada por Schiller nas *ästhetische Briefe*, corresponde, do ponto de vista antropológico, à problematização do conceito de Gênio Ideal realizado em *ÜnsD*. Numa palavra, o problema antropológico a ser solucionado é o mesmo, portanto, a estratégia para solução e também a própria solução são as mesmas, a saber, a introdução da síntese e a elevação das forças aparentemente opostas à unidade. Assim, se o verdadeiro gênio, conforme Schiller indica, deve ser sentimental e ingênuo ao mesmo tempo, é mister concluir que a maneira deste gênio atuar, ou seja, de criar a arte, deve ser a expressão da *unidade* entre os modos de operar de forma *mecânica* e o de forma *reflexiva*, pois que esse gênio deve ser a expressão de sua *plena natureza* (ontoantropológica).

Em termos hegelianos, sabe-se que a arte é produto do espírito e o reflete. Ora, de fato também podemos afirmar que a Arte Ideal schilleriana deve revelar a natureza do mesmo, ou seja, sua “plena antropologia, a qual nada mais expressa do que a natureza de um gênio também Ideal em absoluta unidade e harmonia com suas forças internas. Por consequência, como a natureza *una* e *harmônica* do Gênio Ideal também representa a Humanidade Ideal, chegamos então definitivamente à compreensão e à demonstração da estreita relação entre estes conceitos. Pois, para mencionar novamente Hegel, se a arte é produto do espírito, logo, o Gênio Ideal, enquanto representante da Humanidade Ideal que se quer formar, somente deve criar a Arte Ideal. Bem, se através da arte o espírito do artista se autocria, então acontece neste mesmo processo também o autocriar-se como genialidade ideal. Assim, a arte

produzida por esse *verdadeiro gênio*, o qual é a um só tempo ingênuo e sentimental, é também a verdadeira e autêntica Arte Ideal postulada por Schiller.

Como se vê, estes três conceitos estão relacionados de forma tal que parecem ser mesmo um e o mesmo conceito. Pelo menos é o que se pode deduzir em conformidade com o que até aqui se tentou demonstrar, mas, por outro lado, também pode ser verificado em pistas que o próprio Schiller indica em passagens das *ästhetische Briefe*. Na *segunda Carta*, por exemplo, Schiller (*ästhetische Briefe*, pp. 571-572) indaga se

não é inoportuna a procura de um código de leis para o mundo estético, visto que as questões (*Angelegenheiten*) morais representam um interesse tão mais urgente (*ein soviel näheres*), quando o espírito de investigação filosófica é enfaticamente desafiado pelas circunstâncias do tempo a ocupar-se com a mais perfeita de todas as obras de arte, com a construção de uma verdadeira liberdade política?

Ora, se construir a “verdadeira liberdade política” só é possível mediante a formação de uma Humanidade Ideal, isto é, mediante a elevação do homem à sua unidade interior absoluta, ou ainda, mediante a construção da sua antropologia plena; e se, por outro lado, essa é a maior meta da humanidade moderna, digo, tornar-se a “mais perfeita de todas as obras de arte”, então, se pode concluir inequivocadamente que Humanidade Ideal e Arte Ideal são conceitos que convergem entre si. Por isso, na quarta *Brief*, o “artista pedagogo e político” é convocado por Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 578), analogamente ao verdadeiro gênio (o Ideal), a fazer da humanidade “ao mesmo tempo seu material e sua tarefa” (*ästhetische Briefe*, p. 578). E aqui, mais uma vez, se comprova que antropologia, política e estética aparecem como instâncias indissociáveis na teoria de Schiller, pois o homem político deve atuar pedagogicamente como gênio e esteta, visto que deve tomar a humanidade como a matéria bruta a ser lapidada e transformada na *mais perfeita de todas as obras de arte* (*vollkommensten aller Kunstwerke*), numa palavra, em Arte Ideal ou o que é a mesma coisa: Humanidade Ideal.

Conforme nossas investigações até aqui, obtemos os seguintes resultados, a saber: **a)** em primeiro lugar, do ponto de vista antropológico, Schiller eleva o ser à unidade de suas forças racionais e sensíveis; **b)** em segundo lugar, do ponto de vista político, a conquista da verdadeira Liberdade deve se dar através da educação estética, a qual assume a tarefa de remodelar o homem da condição moderna de

humanidade decaída à condição de *Humanidade Ideal*; e **c)** do ponto de vista estético, está demonstrado que através de uma síntese conceitual, a antropologia e a política são conformadas no conceito superior de Arte Ideal, ou seja, de beleza. E o conceito do belo de Schiller, por sua vez, está diretamente ligado à noção de *perfeição* (Vollkommenheit). Nesse sentido, se faz necessário agora investigar em que sentido essa convergência conceitual dos conceitos de Humanidade Ideal, Gênio Ideal e Arte Ideal remete à noção estética de perfeição (Vollkommenheit) como beleza (Schönheit).

7.4 Cultura estética: da relação entre Beleza e Liberdade.

Com base nas três observações acima, deve-se notar que a teoria schilleriana das *ästhetische Brife*, ainda que determine pedagogicamente a arte e o belo como instrumentos, se desenvolve nos domínios da antropologia, visto que a preocupação central do filósofo é política. E isso é comprovado tanto pela elaboração de argumentos que visam fundamentar transcendentemente a noção metafísica de *tendência ao bem* ou mesmo quando seus argumentos estéticos obtêm o conceito ideal de arte para se atingir a Beleza e a perfeição moral. Em termos estéticos, a meta da humanidade pode ser definida como a condução do ser, através da cultura, à *beleza*; mas em última instância isso somente acontece através da conquista e da consolidação da verdadeira liberdade humana. Ora, enquanto meta, já se mencionou que a beleza é uma perfeição inatingível, por isso, ela consiste em um caminho infinito rumo à perfeição (Vollkommenheit). Nesse contexto, por outro lado, a *cultura do gosto* refere-se tão simplesmente à capacidade (Fähigkeit) da *educação* inerente à arte enquanto instrumento da cultura estética. Entretanto, nos parece que para se compreender o significado da expressão *cultura estética* apresentada por Schiller nas *ästhetische Briefe*, precisamos entender como o mesmo define a beleza; e, nesse sentido, acreditamos ser necessário investigar a estreita ligação do conceito schilleriano de beleza com a noção transcendental kantiana de liberdade (autonomia). Vejamos então.

Inicialmente, recordemos, mais uma vez com Bayer, que Schiller desloca a problemática da beleza, tratada por Kant no âmbito da faculdade teórica, à faculdade prática; e que ao realizar tal deslocamento finda Schiller por realizar a superação do pensamento kantiano. De fato, para Schiller, não se trata mais de delimitar

conceitualmente a beleza, mas de efetivá-la *objetivamente*. Em que medida, então, Schiller efetua a superação das algemas transcendentais kantianas?

Para responder essa questão, devemos recordar que os anos de 1792-93 e 94 foram muito fecundos para os estudos filosóficos de Schiller que, exímio conhecedor prático da arte poética, da literatura e da dramaturgia, se viu, graças a Goethe, responsável pelo ensino de filosofia e história na universidade de Jena. Por isso, é de grande importância para a compreensão do significado do belo schilleriano, mencionar aqui o curso proferido por ele no inverno de 1792-93, bem como também as correspondências mantidas com Körner, entre os meses de janeiro e fevereiro de 1793. De fato, o referido *curso de inverno* e a *correspondência* mencionada representam o material que dá testemunho de como Schiller assume ao mesmo tempo a tarefa de pensar, repensar e ultrapassar os limites postos pelas algemas transcendentais da *Kritik der Urteilskraft* de 1790 de Kant. Em carta de 21/12/1792, por exemplo, esclarece Ricardo Barbosa que Schiller anunciara a Körner, sua pretensão de, em conformidade com o rico material obtido através das preleções sobre estética, publicar nas proximidades da Páscoa de 1793 um texto sob o título de *Kallias oder über die Schönheit (Kallias ou sobre a beleza)*¹⁰⁷. Todavia, tal projeto não se cumpriu e apenas “a partir de 1847”, com a publicação integral da correspondência entre Schiller e Körner, parte dessa “passou a figurar como uma obra autônoma em algumas edições dos escritos de Schiller e mesmo em volumes isolados, sob o título do livro a que deveria servir de base” (Barbosa, KB, p. 12) . Por outro lado, apenas em 1806, após um ano da morte de Schiller, parte do material do curso de inverno viera a ser publicado por Christian Friedrich Michaelis, conforme suas próprias anotações das aulas¹⁰⁸. Enfim, esse material deve nos demonstrar ainda em que medida o embate entre Schiller e Kant foram determinantes para a consolidação da autonomia da estética enquanto disciplina filosófica, a qual enfrentava justamente os conceitos fundamentais de arte, gênio e beleza.

¹⁰⁷SCHILLER, F. *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner (= KS)*. In: Friedrich Schiller: **Sämtliche Werke**. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008; cf. trad. bras. de BARBOSA, R. Introdução. In: **Kallias ou Sobre a Beleza**. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793 (= KB). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 12.

¹⁰⁸Cf. BARBOSA, R. Introdução. Fragmentos de um ‘ateliê filosófico’. In: **Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93 (= FPE)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 11.

Em fevereiro de 1793, Schiller remete a seu amigo Bartholomäus Ludwig Fischenich [1768-1831] uma carta, na qual encontramos provas do seu forte empenho em superar Kant no próprio campo transcendental da KU. Diz ele:

Minhas preleções de estética me introduziram com bastante profundidade nessa matéria complicada e me obrigaram a chegar a conhecer a teoria de Kant com tanta exatidão quanto é preciso para não ser um mero repetidor. Estou efetivamente no caminho de refutá-lo e de atacar sua afirmação de que não é possível um princípio objetivo do gosto, pois estabeleço um tal princípio. Estudei Kant e, além disso, ainda li os outros estetas mais importantes¹⁰⁹.

Como se vê, o esforço de Schiller, portanto, empenha-se em encontrar um fundamento que dê legalidade ao princípio de objetividade da beleza, o qual ele afirma haver *estabelecido*. Nesse sentido, com base nas *preleções de inverno de 1793* e as *correspondências de janeiro e fevereiro com Körner*, nos interessa então investigar como Schiller tenta refutar a tese kantiana da inexistência de um princípio objetivo de gosto. Vejamos.

Kant (KU, p. 313) afirma logo no início do § 17 da KU, intitulado Do Ideal da Beleza, que:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente dessa fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante. Procurar um princípio de gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório.

Como se vê, é contra essa tese que Schiller concentra seus esforços pela procura de um princípio de *objetividade* para resguardar o seu conceito de Beleza. Então, na famosa carta a Körner, de 8 de fevereiro de 1793, após uma longa exposição transcendental do *modus operante* da razão prática e da razão teórica, Schiller (KS, pp. 399-400) afirma o seguinte:

¹⁰⁹*Apud*. Ricardo Barbosa, Introdução in KB, p. 16. De fato, como salienta Barbosa, as preleções obrigaram Schiller a se familiarizar com o estudo dos mais renomados estudiosos de sua época. Entre eles situam-se nomes como Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Hume, Batteaux, Wood, Mendelssohn, além de outros teóricos recomendados a Schiller por Körner como o abade Dubos, Lessing, Herder, Reinhol e Moritz entre outros (ibid. p. 15). Sobre os estudos de Schiller para a preparação de suas preleções e outras questões relevantes, pode-se conferir ainda Ricardo Barbosa, Introdução: Fragmentos de um 'ateliê filosófico'. In: FPE, op. cit., pp. 9-32.

É ao objeto que a razão prática aplica sua forma, não através de uma vontade, não através da razão prática, porque assim ela faria com ele do mesmo modo que a [razão] teórica faz com as intuições que mostraram similaridade à razão (Vernunftähnlichkeit). Ela empresta ao objeto (regulativamente, e não constitutivamente como no ajuizamento moral) uma faculdade de determinar a si mesmo, uma vontade, e o considera em seguida sob a forma dessa vontade *dele* (e não da vontade *dela*, pois senão o juízo tornar-se-ia moral). Ela afirma sobre ele, a saber, *se ele é aquilo* que é por *sua vontade pura*, ou seja, através de sua força autodeterminadora; pois uma vontade pura e a forma da razão prática são a mesma coisa. De uma *ação da vontade* ou ação moral ela exige *imperativamente* que seja pela forma pura da razão; de um *efeito natural* [a razão prática] pode ela porém desejar (não exigir) que ele [o objeto] *seja* por *si mesmo*, que mostre autonomia. [...] A *autodeterminação pura* em geral é a forma da razão prática. Quando age um ser racional, então tem que agir a partir da *razão pura*, assim deve mostrar autodeterminação pura. Quando age um simples ser natural, então tem que agir a partir da *natureza pura*, assim deve mostrar uma autodeterminação pura; pois o si mesmo do ser racional é razão, o si mesmo do ser natural é natureza. Ora, a razão prática descobre na consideração (Betrachtung) de um ser natural que ele é determinado por si mesmo, então ela lhe imputa (como a razão teórica no mesmo caso concede *similaridade a razão* a uma intuição) *similaridade à liberdade* [Freiheitsähnlichkeit] ou, numa palavra, *liberdade*. Porque essa liberdade é apenas emprestada ao objeto pela razão, *porque nada pode ser livre como o ser supra-sensível e a liberdade mesma enquanto tal nunca pode cair sobre os sentidos*, numa palavra, visto que aqui se trata de saber que um objeto apenas *pareça* livre, não que o *seja* de fato: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, senão meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*. / [...] A analogia de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (no seu significado mais amplo). / A beleza não é, pois, outra coisa senão liberdade no fenômeno.

Essa passagem demonstra claramente em que medida Schiller se apropria dos princípios kantianos para, a partir dos mesmos, superá-los. De fato, para concluir que *a beleza é a aparente liberdade no fenômeno*, Schiller analisou exaustivamente a própria relação estabelecida por Kant entre a faculdade teórica (entendimento: Verstand), imersa por natureza nos domínios da experiência, e a faculdade prática (praktische Vernunft), legisladora suprema nos domínios da liberdade. O embaraço reside no fato de que essas faculdades, sabe-se, possuem domínios próprios e invioláveis, segundo o próprio Kant, o qual, por outro lado, finda por conceder a ambas, ainda que não de forma *constitutiva*, a permissão para aplicar suas *formas* de forma *regulativa*, uma no domínio da outra. Nesse sentido, parece residir justamente nessa *concessão* kantiana, a abertura que permite a Schiller forjar a sua noção de *Ähnlichkeit* (similaridade, analogia, semelhança), com a qual ele se empenha em demonstrar a *objetividade* da beleza a partir de um certo vínculo entre ela, a liberdade e a natureza. É bastante interessante, nesse sentido, a forma como Schiller

desenvolve seus argumentos,¹¹⁰ os quais dão prova do seu esforço em provar tal *vínculo*, seja nas suas *preleções* de estética, seja na carta a Körner citada acima. Vejamos, então, em linhas gerais, como Schiller argumenta em favor do seu princípio de objetividade do belo, o qual fora, como vimos, veementemente negada por Kant no § 57 da *KU*.

De acordo com a passagem da carta a Körner transcrita acima, Schiller argumenta que a razão concede ao *fenômeno* (objeto) a sua faculdade de *autodeterminar-se*, ou seja, uma “vontade” (*Wille*); e dessa forma Schiller indica haver uma certa *Freiheitähnlichkeit* (semelhança à liberdade) no mesmo. Ora, por meio dessa *analogia* que afirma existir liberdade no objeto, Schiller introduz uma *similaridade* (*Ähnlichkeit*) entre a faculdade prática e o objeto, justamente porque esse passa a ser reconhecido por aquela como que dotado de *vontade*, como que capaz de autodeterminar-se, ou seja, dotado de liberdade. Porém, no revés dessa *concessão* de liberdade efetuada pela razão, Schiller esclarece que se trata “meramente de liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno”. Ora, como se sabe que kantianamente o *fenômeno* é já uma produção, um substrato interno ao sujeito racional, então resulta da tese schilleriana que a liberdade no fenômeno nada mais é do que uma *contemplação* da razão sobre o *fenômeno*, enquanto representação. Por outro lado, Schiller (KS, p. 400) conclui que há quatro formas de ajuizamento do fenômeno, a saber:

O ajuizamento de *conceitos*, segundo a forma do conhecimento, é lógico: o ajuizamento de intuições (*Anschauungen*), precisamente segundo essa forma, é teleológico. Um ajuizamento de efeitos livres (ações morais), segundo a forma da vontade pura, é moral; um ajuizamento de efeitos não-livres, conforme a forma da vontade pura, é estético. [...] a *analogia* de uma intuição com a forma do conhecimento é *similaridade à razão* (*Vernunftähnlichkeit*) [...]; o acordo de uma ação com a forma da vontade pura é a *eticidade* (*Sittlichkeit*). A analogia de um fenômeno com a forma pura da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (na mais ampla acepção). / A beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno.

Como se vê, se o ajuizamento sobre *efeitos não-livres* é estético e o objeto que é ajuizado de acordo com a forma da vontade pura, é dotado de autonomia, então, tal objeto recebe similarmente o valor da liberdade, e, por isso, segundo Schiller, recebe o predicativo de belo. A beleza, nesse sentido, surge de um julgamento que é também designado como *contemplação* (*Betrachtung*). Contemplação aqui, note-se, é o

¹¹⁰Segundo Bayer (1995, p. 296), Schiller foi, ao lado de Fichte, o melhor orador da Alemanha.

pensar livre das regras dos esquematismos do entendimento, aqui não se trata de que o juízo *determine* o fundamento da representação, ou forma, pois, se assim o fizesse, não seria um juízo estético, e sim lógico. Na contemplação, ou melhor, no entendimento *reflexivo* o

ajuizamento estético exclui toda referência à conformidade a fins objetiva e à conformidade a regras, e se dirige meramente ao fenômeno; um fim e uma regra nunca podem aparecer. Uma forma aparece então *livremente* se ela se explica a si mesma, não sendo necessário que o entendimento reflexionante saia em busca de um fundamento fora dela [forma]. O moral é *conforme* à razão; o belo é *similar* à razão (FPE, p. 81).

Torna-se perceptível agora que a liberdade, aqui, é tomada por Schiller em duas acepções: a moral e a estética. E, como faz Ricardo Barbosa (KB, p. 21), é importante frisar

que Schiller [não] tenha confundido os limites entre as esferas moral e estética, nem submetido esta àquela, e sim mostrado de modo convincente, segundo os meios de que dispunha, que as esferas da ação e da contemplação são, por assim dizer, os dois modos da liberdade.

Todavia, mesmo fazendo coerentemente essa dupla distinção dos *modos de liberdade*, o fato é que essa “autonomia” *concedida* pela razão, meramente pelo *pensamento*, ao fenômeno, não escapa ainda de um subjetivismo; e por isso, não prova definitivamente, contra Kant, o princípio de objetividade que sua tese defende. Aliás, o próprio Körner, em carta datada de 15 de fevereiro de 1793, faz a Schiller a observação de que o “seu princípio de beleza é meramente subjetivo”,¹¹¹ ao que o filósofo se vê forçosamente obrigado a reconhecer tal observação, ao mesmo tempo em que busca desembaraçar-se desse problema.

Atingimos aqui o ponto central do empenho de Schiller em contestar Kant a partir de seus próprios princípios. Nesse sentido, Bayer não respondeu completamente em que medida Schiller superou Kant, ao afirmar apenas que o problema da beleza fora deslocado da esfera do entendimento para a razão prática. Mais do que isso, para citar mais uma vez Ricardo Barbosa, deve-se estar atento aos dois *modos de liberdade* que Schiller distingue, a saber, o moral e o contemplativo, pois nessa diferenciação reside a solução do presente problema da objetividade da beleza. Vejamos.

¹¹¹ *Apud.* Barbosa, KB, p. 62.

Em carta de 18 de fevereiro, Schiller (apud. Barbosa, KB, p. 67) responde a Körner:

[...] estou tão longe de derivar a beleza da eticidade que antes a considero quase incompatível com isto. Eticidade é determinação pela razão pura; beleza, como uma qualidade dos *fenômenos*, é determinação pela natureza pura. Determinação pela razão, percebida num fenômeno, é antes supressão da beleza, pois a determinação da razão num produto que aparece é verdadeira heteronomia. / O princípio superior que você exige¹¹² está encontrado e exposto sem contradição. Ele apreende sob si, como você reclama dele, beleza e eticidade. Esse princípio não é outro senão existência a partir da mera forma.

A última frase dessa passagem é direta: *esse princípio é a existência a partir da mera forma*. “Mera forma” quer dizer, fenômeno, ou seja, a representação de um objeto específico como parte da natureza. Nesse princípio, portanto, se encontram sintetizadas, segundo Schiller, a beleza e a liberdade. Ele demonstra a Körner, então, em carta de 23 de fevereiro, que o que confere beleza às coisas é aquilo que estando presente nelas de forma objetiva, é justamente o que possibilita que elas sejam “postas no estado de aparecer como livres, [e] é exatamente também aquilo que, se está presente, lhes confere beleza, e se lhes falta, aniquila sua beleza” (KS, p. 408).

Por conseguinte, ele demonstra também que a liberdade no fenômeno é como que algo capaz de causar à faculdade de sentir o mesmo efeito que encontramos “ligado à representação do belo” (KS, p. 408). Aqui nos parece claro que a dificuldade da questão da objetividade do belo parece oscilar entre a diferença kantiana posta entre os juízos *reflexivo* e *determinante*. Todavia, Schiller argumenta que esse universal é imanente à própria representação, não é algo que o *determine* atuando do *exterior*. Já está bem claro que é a própria razão moral que procede aqui de forma reflexiva, ou seja, *contemplativa*. Como o próprio Schiller percebe, não se pode, sem cair em contradição, determinar o elemento universal, pois se tal ocorrer, não haveria aqui liberdade na representação do fenômeno, e, por conseguinte, também não haveria beleza. Trata-se sim de uma “autodeterminação” e essa capacidade de autodeterminar-se é o que Schiller identifica como liberdade no fenômeno. E note-se sempre que se trata de uma *Freiheitähnlichkeit*, ou seja, similaridade de liberdade:

¹¹²Diz Körner, em carta de 15/02/1793: “O que você diz da autonomia da beleza parece-me extremamente frutífero. Apenas não gostaria de deduzir a beleza da eticidade e sim preferencialmente esta daquela e ambas de um princípio superior”; apud. Ricardo Barbosa, KB, p. 63.

uma forma de liberdade análoga à liberdade da vontade que é uma autonomia emprestada pela razão. Demonstrado, portanto, que se trata de uma ação reflexiva, contemplativa (*Betrachtung*), justifica-se assim, como defende Schiller, que não seja uma ação *constitutiva* da razão prática, ou seja, uma atividade determinante (lógica), mas sim estética. De fato, da mesma forma que o entendimento não pode determinar efetivamente a *liberdade no fenômeno*, cumpre a esse apenas o ser-lhe concernida uma *regra* por intermédio da razão prática, ou seja, uma *técnica*, a qual permanecerá sempre indeterminada. Em consequência, a liberdade apenas pode apresentar-se sensivelmente através do auxílio da técnica. Ora, no § 12 de suas *preleções*, intitulado *Sobre as condições objetivas da beleza*, Schiller, (FPE, p. 67) afirma que “a técnica é a união do múltiplo segundo fins, e é necessário à beleza, ainda que esta não se funde no ajuizamento da técnica”. Já na carta de 23/02/1793, ele esclarece a Körner que

uma forma que indica uma regra (que se deixa tratar conforme uma regra) chama-se conforme à arte (*kunstmässig*) ou *técnica*. Apenas a forma técnica de um objeto leva (*verlassen*) o entendimento a procurar o fundamento para a consequência e o determinante para o determinado (KS, p. 410).

Aqui, delinea-se finalmente a síntese entre a condição fundamental da beleza (liberdade no fenômeno) e a representação da beleza como que fundada na *técnica*. Compreende-se agora que o juízo da forma bela de uma representação se funda na ideia de *conformidade a fins* (*Zwegmässigkeit*) no sentido kantiano do termo. De fato, a arte, ou a técnica que subjaz na base da beleza, é a síntese das partes do objeto dado, o qual, por sua vez, é parte da multiplicidade infinita da natureza, a qual, em sua totalidade, tem que ser pensada sempre a partir da ideia de *fim terminal* proposta por Kant na segunda parte da KU. É nesse sentido, talvez, que Schiller encontre a justificativa para conceber que a razão prática transfere liberdade para objetos da natureza, tomando analogamente o fim terminal da natureza e a liberdade como uma e mesma coisa. Por isso, ele afirma a Körner que

a liberdade só pode, pois, ser sensivelmente *apresentada* com o auxílio da técnica, assim como a liberdade da vontade só pode ser *pensada*, perante determinações materiais da vontade, com o auxílio da causalidade (KS, p. 410).

Assim resulta a conclusão de que

a liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a *técnica* é a condição necessária da nossa *representação* da liberdade. / [...] O fundamento da beleza é acima de tudo a liberdade no fenômeno. O

fundamento da nossa representação de beleza é a técnica na liberdade. /
 Beleza é natureza na conformidade à arte (KS, p. 411).

É necessário frisar ainda que em sentido estético, quer dizer, em analogia com a autonomia da razão prática, a *natureza* diante da técnica, segundo Schiller, se dá a si-própria uma regra, enquanto que a arte segue uma. Isso significa que a natureza é o que é *por si mesma*, enquanto que “a arte é o que é através de uma regra” (KS, p. 411). A *natureza* da coisa, portanto, é a sua “individualidade”, é como que a “pessoa da coisa” (KS, p. 411); nisso consiste o princípio de individuação estético como uma unidade. Essa unidade, ou princípio, é, portanto, o fundamento da forma, a qual, enquanto natureza, revela ao mesmo tempo “a necessidade interna da forma” (KS, p. 416) que deve ser, do ponto de vista estético, *autodeterminante e autodeterminada*, mais do que “simples autonomia”, segundo Schiller (KS, p.416), ela também deve ser *heautonomia* (autonomia de si). Por outro lado, ao aplicar esse conceito de natureza à arte, Schiller (KS, p. 416) conclui que a natureza estética de um fenômeno reside na

pura concordância da essência interna com a forma, *uma regra que é ao mesmo tempo dada e seguida pela coisa mesma*. (Por esse motivo, apenas o belo é, no mundo sensível, um símbolo do acabado em si ou do perfeito, pois ele não precisa ser referido, como o que é conforme a fins, a algo externo, e sim comanda-se e obedece a si mesmo simultaneamente, realizando sua própria lei).

Como se vê, Schiller faz derivar a beleza dessa unidade interna da coisa com a sua forma. A natureza estética de uma coisa, em sua conformidade à arte, representa, portanto, a concordância ou síntese entre a sua essência interna e a sua forma. Sua natureza estética consiste na liberdade de seguir uma regra que ela própria se dá. A natureza interna é o que é por si mesma, a partir da regra que ela se dá (determinação subjetiva) e a forma é o que é através de uma regra (determinação objetiva). E a beleza, portanto, nada mais é do que a manifestação da síntese, da unidade entre as determinações internas e objetivas do ser.

Com o dito até aqui, nossas investigações parecem justificar o porquê de Schiller definir a beleza nas *ästhetische Briefe* como unidade entre *forma* (espírito) e conteúdo (vida). Justifica-se ainda que, do ponto de vista antropológico, ele indique os conceitos ideais de gênio ideal e humanidade ideal, com base no princípio de liberdade, seja do ponto de vista da criatividade do gênio que segue unicamente a sua própria vontade criativa, seja ainda da humanidade ideal que se almeja efetivar

mediante a realização de *uma plena antropologia*, a qual serve como legalidade à exigência pela verdadeira liberdade política. Enfim, demonstrado como Schiller comprova, contra Kant, o seu princípio de objetividade da beleza, nos resta agora apenas analisar os desdobramentos que o mesmo alcança no que concerne ao vínculo antropológico que o mesmo estabelece entre beleza e moralidade, estética e liberdade. Nesse sentido, Schiller destaca a função prática e política da beleza, cujo caráter educativo e formador da humanidade é assinalado como sendo a *meta* da própria cultura. Assim, a beleza, enquanto resultado da convergência daqueles conceitos, já se encontra dada na noção de *impulso à perfeição* como tendência ontosubjetiva inerente à estrutura constituinte do ser. Essa tendência, por sua vez, não é outra coisa senão o desiderato moral que, como uma espécie de impulso, deve conduzir o homem a desenvolver plenamente sua natureza integral. Mas aqui, finalmente, é preciso investigar como Schiller estabelece esse vínculo extremamente estreito entre beleza e moral, estética e ética. Nesse sentido, é preciso se perguntar: como Schiller torna o belo simultaneamente em meio e em resultado a ser alcançado? Em que consiste este vínculo antropológico entre o belo e a moral? Por que a beleza pode conduzir o homem à perfeição de sua própria natureza? Como a beleza pode pôr fim ao conflito entre os impulsos antagônicos? São estas questões que nos mobilizarão no próximo capítulo e para respondê-las, mais uma vez, investigaremos a influência de Kant em Schiller. Dessa vez, somos impelidos a investigar como Kant soluciona o problema dos conflitos entre as antinomias, pois, nossa hipótese é que a forma como Kant as soluciona é fundamental para responder àquelas questões acima.

8 A RESOLUÇÃO KANTIANA DOS CONFLITOS DAS ANTINOMIAS

8.1 Conversão de um princípio transcendental em princípio regulador.

A razão tende *naturalmente* a duas posturas contraditórias: ou ao dogmatismo ou ao ceticismo, constata Kant. Essa tendência revela um *conflito* inerente à própria razão. A partir deste fato, Kant introduz o conceito propriamente dito de “antinomia”: contradição entre leis ou princípios. Todavia, não se limitam os conflitos das antinomias, mesmo na KrV, a uma simples contradição formal, lógica e transcendental. Elas revelam mais do que uma mera e aparente “discordância” entre princípios, leis, ideias e regras subjetivas. Mais do que isso, as antinomias kantianas revelam uma *necessidade* da razão de ultrapassar os limites que lhe são impostos por toda experiência sensível. E essa necessidade, como sugere Michelle Grier, em *Kant’s Doctrine of Transcendental Illusion* [2004], demonstra que *tese* e *antítese*, como posições antinômicas, revelam que a razão é motivada por “dois impulsos metafísicos constantes”¹¹³. Nesse sentido, Kant se depara com a perspectiva *negativa* pela qual a razão se encontra inevitavelmente frente à limitada e limitante natureza da sensibilidade e, por isso, subjugada pela rigidez matemático-mecânica das categorias e esquematismos do entendimento; por outro, ele tem consciência do fator *positivo* presente no *poder* (espontaneidade/autonomia) que a razão manifesta ao insurgir-se contra essa mesma condição.

Nesse aspecto, caro leitor, pedimos aqui licença para enfatizar, em estilo presunçoso e arrogado de poético, essa natureza conflituosa da razão que as antinomias kantianas anunciam. Tal conflito se faz pintura diante de nossa imaginação na forma de um **dilema**. Este bifurca-se diante da razão em duas trilhas diametralmente opostas e lhe impõe a escolha por uma delas. Uma das trilhas aponta na direção de um oceano infinito e incondicionado que, tal qual o canto das sereias de Odisseu, o convida à grande aventura de ultrapassar, através da poderosa nau da

¹¹³Cf. GRIER, Michelle. The Resolution to the Mathematical Antinomie. In: **Kant’s Doctrine of Transcendental Illusion**. UK: Cambridger Universit Press, 2004, p. 211. Segundo a filósofa, compreender Kant só é possível se for levada a sério a afirmação dele de que a mente inevitavelmente funciona conforme ideias e princípios “ilusórios”. Para ela, sem se considerar a seriedade dessa tese de Kant, não se chega a uma profundidade maior da compreensão do papel que ele próprio atribui à razão humana nos domínios da ciência. Por outro lado, é interessante notar que as investigações de Grier, sobre o conteúdo lógico-matemático pertinentes à forma como Kant trata as antinomias, confirmam a natureza transcendental do homem, o qual, como se sabe, o próprio Kant afirma, alhures, que é *um animal metafísico*.

imaginação, os limites rígidos dos esquematismos do entendimento e, assim, correr o risco quase inevitável de perder-se em “viciosos” e “ilusórios” labirintos de equívocos. A outra trilha, ao contrário, lhe indica a direção da sujeição frente à incapacidade do entendimento de não se adequar, ou de não ser adequado, à sua *espontaneidade* de ir além desses limites¹¹⁴. Em contrapartida, o entendimento lhe oferece a promessa e o consolo de conhecer, com certeza “indubitável”, a segura e limitada ilha na qual o entendimento, enraizado, finda por sedimentá-la. É assim, caro leitor, que figura em vivas cores da nossa imaginação, esse quadro paradoxal do dilema kantiano que convida a razão ou ao sedutor e perigoso canto das sereias ou ao confortante, rígido e seguro elo dos grillhões que, não obstante, a impede de continuar contemplando, por vezes, saudosa, outras tantas, angustiada, o infinito do espaço estrelado que cintila acima de sua cabeça. Esse infinito sob o qual a razão anseia, e, no qual, exilada em sua pequena ilha de certezas, ela flutua como que naufraga.

É importante notar que a razão toma consciência da natureza conflitante desse dilema. E nesse ato de *conscientizar-se*, Kant (ou a própria razão) se depara com outro aspecto *positivo* das antinomias, pois, segundo ele acredita, a razão pode e deve precaver-se ou de conformar-se irremediavelmente com a limitação da experiência ou, na mesma medida, de deixar-se seduzir-se pela inclinação de ultrapassá-la demasiadamente¹¹⁵. É esse dilema, portanto, que parece justificar a necessidade de

¹¹⁴Poderíamos chamar a primeira dessas trilhas de metafísica e a segunda de ciência? Talvez seja mais pertinente indagar se seria essa espontaneidade a causa do conflito entre razão e entendimento, ou, ao contrário, seria ela resultado dele? Em decorrência da forma como está posta esta problemática, não seria tal *espontaneidade/autonomia* de ultrapassar *limites* um elemento transcendental importante para se investigar outros aspectos possíveis do conceito de liberdade em Kant? Apesar da pertinência dessas indagações, no que se seguirá, destacar-se-á apenas que esse conflito é fonte da contraditória inclinação da razão ao dogmatismo ou ao ceticismo.

¹¹⁵É importante sublinhar que o exercício crítico efetuado por Kant na *Antitética da Razão Pura*, através do qual ele apresenta e comenta cada uma das quatro teses e antíteses das antinomias, representa uma espécie de *auto-investigação* (Selbstuntersuchung) da razão sobre si mesma. Essa auto-investigação, portanto, torna a razão consciente das armadilhas que ela própria estabelece de forma conflitante. Lembremos que no *Prefácio à Segunda Edição* de 1787, em B XXXIV-VI, Kant entrevê que a força da imaginação conduz a razão a lançar-se em voos extremos e que tal imprudência redunde em “fanatismo” ou em “superstição”, ou em “idealismo” ou em “ceticismo”. Por isso, Kant atribui à KrV a tarefa de erradicar um certo “procedimento dogmático da razão”. Diz ele: “*Através disso, o materialismo, o fatalismo, o ateísmo, a incredulidade do espírito livre, o entusiasmo e a superstição que podem se tornar geralmente danosos, podem por fim ser transmitidos ao idealismo e ao ceticismo, os quais são mais perigosos às escolas e difíceis de transmitir ao público. A raiz está cortada. [...] O dogmatismo é, portanto, o procedimento dogmático da razão pura, sem uma crítica precedente de sua própria capacidade*” / „*Durch diese kann nun allein dem Materialism, Fatlism, Atheism, dem freigeisterischen Unglauben, der Schwärmerei und Aberglauben, die allgemein schädlich werden können, zuletzt auch dem Idealism und Skeptizism, die mehr den Schulen gefährlich sind, und schwerlich ins Publikum übergehen können, selbst die Wurzel abgeschnitten werden. [...] Dogmatism ist also das dogmatische*

uma *orientação*, a qual Kant pretende introduzir no âmbito dessa *tensão* contraditória inerente ao dilema supracitado. Mas antes de perguntarmos por tal *orientação*, gostaríamos de investigar ainda o processo transcendental que explica a origem das antinomias.¹¹⁶ Vejamos.

No contexto epistemológico, ao ser *espontaneamente* impulsionada para ir além da experiência sensível, a razão se apropria das categorias do entendimento no afã de lhes expandir o alcance. Em termos kantianos, isso significa que a razão necessita apreender a *síntese da série total das condições de um condicionado dado*. Para efetivar essa finalidade, ela atua como se as categorias e princípios do entendimento fossem adequados aos seus propósitos de ultrapassar a sensibilidade. Mas, apontar essa *espontaneidade* da razão *de ir além* ou afirmar simplesmente que por causa de seus postulados a razão mantém sua autonomia frente aos esquemas e categorias do entendimento, sabe Kant, não é suficiente para explicar a origem das antinomias. Nesse sentido, ele argumenta que há na razão, analogamente ao entendimento com seus princípios e conceitos puros a priori, um princípio que justifica esse ímpeto de *ir além*, a saber, o princípio que afirma, em B-436, que em toda experiência em que “[...] é dado o condicionado, é igualmente dada toda a soma das condições, e, por conseguinte, também o absolutamente incondicionado [...]”. Este princípio, segundo Kant, é o responsável por fazer com que razão se incline ou ao *dogmatismo* ou ao *ceticismo*. Ambas as inclinações, por sua vez, são conseqüências

Verfahren der reinen Vernunft, ohne vorangehende Kritik ihres eigenen Vermögens“; Kant, KrV, pp. 35-36; (trad. nossa).

¹¹⁶Há pouco se fez menção à natureza limitada e limitante, condicionada e condicionante da experiência sensível. Em contrapartida, a natureza espontânea da razão a impulsiona sempre a ultrapassar toda experiência em direção ao ilimitado: em direção ao incondicionado. É importante ressaltar que sobre essa aparente contradição entre condicionado e incondicionado, entre númeno e fenômeno, entre o suposto abismo que há entre *coisa* e *coisa-em-si* muito já se falou ao longo desses mais de dois séculos da publicação da *KrV*. Isso demonstra a importância e o alcance dessa obra que se insinuou por uma antiga vereda epistemológica que, ao que parece, foi aberta por Platão, mas que findou por lhe redirecionar a uma nova direção, uma nova *trilha* que ainda hoje desafia de maneira desconcertante, tanto os próprios kantianos quanto seus críticos mais respeitáveis. Cf. a esse respeito, por exemplo, a pesquisa de BONACCINI, Juan. **Kant e o problema da coisa em si no Idealismo Alemão**: Sua atualidade e relevância para compreensão do problema da Filosofia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, (Col. Metafísica). De certa forma, para nós, o alcance dessa obra talvez se justifique justamente pelo fato de que as *antinomias* não se restrinjam apenas ao âmbito epistemológico, além disso, elas demonstram que a *KrV* tem um caráter fundamentalmente antropológico. Ela não dialoga apenas com as ontologias e teorias do conhecimento grega, medievá e contemporânea, acima de tudo, ela se insurge e rompe com uma dominante visão de homem: de natureza humana. E isso foi possível na medida em que a *Crítica* efetuou o deslocamento *copernicano* do problema da Verdade e da Liberdade das esferas do domínio teológico, para o âmbito da Razão. Essa é a centralidade antropológica da *KrV* se admitirmos que, enquanto sistema transcendental, as duas *Críticas* seguintes são desdobramentos, extensões: satélites que orbitam em seu derredor.

da necessidade da razão de percorrer, mediante a síntese, a série total das condições de um condicionado dado até ao incondicionado: essa tarefa pode conduzir a razão ou a uma “série progressiva” ou a uma “série regressiva”. Por isso ganham relevância, na crítica das ideias cosmológicas, as reflexões em torno do fato de que as antinomias se ocupam divergentemente com a prova e a refutação da “finitude” ou “infinitude” do mundo no tempo. Mais especificamente, isso significa que, por um lado, a série temporal *regressiva* funda o inevitável questionamento sobre a “causa primeira” da série (passado); e, por outro, que a série temporal *progressiva* (futuro) pergunta-se necessariamente pela finitude ou infinitude de tal série. Resumindo, Deus e mundo são os objetos postos em debate pelas antinomias da razão como temas cosmológicos. Seja, pois, na síntese regressiva das condições causais que remetem, no passado, à causa originária: Deus; seja pela síntese progressiva ascendente das condições que apontam para o futuro: para finitude ou infinitude do mundo. Este é o ambiente em que a razão se confronta com os dilemas cosmológicos, nos quais, os argumentos kantianos descrevem um labirinto de teses e antíteses revestidos por *ilusórios*, ou *dialéticos*, discursos convincentes, mas demonstrados como conflitantes e contraditórios no tópico da “Antitética da Razão Pura”.

Diante desse paradoxal dilema posto pelas antinomias, Kant faz menção a uma certa “decisão” que a razão deve tomar frente à consciência do dilema em questão. Nesse sentido, nos interessa ainda analisar o fenômeno das antinomias no seu aspecto epistemológico, com a expectativa de compreender como Kant desenvolve metodologicamente sua estratégia para solucionar o dilema em questão.

Na “Sétima Seção das Antinomias da Razão”, intitulada justamente de “Decisão Crítica do Conflito Cosmológico da Razão Consigo Mesma”, como o título indica, Kant problematiza acerca da *decisão* que a razão deve tomar diante dos caminhos antitéticos postos pelas antinomias. Como dito acima, as antinomias são “ilusões”, são meras “aparências” revestidas, por vezes, de *sofisticados* argumentos *sofísticos*, ou seja, dialéticos. Por isso, Kant demonstra no interior dos argumentos antinômicos a sua estrutura lógico-formal a fim de explicitar suas armadilhas e limites. Nesse sentido, ele recorre uma vez mais àquele princípio pelo qual se fundam e se originam as antinomias. Logo no início da referida Seção, em B- 525, Kant (KrV, 464) diz que:

Toda a antinomia da razão pura assenta no argumento dialético seguinte: quando o condicionado é dado, é dada também toda a série de condições do

mesmo; ora os objetos dos sentidos são-nos dados como condicionado, por conseguinte, etc.

Segundo Kant, a premissa maior desse princípio é uma proposição analítica, protegida de qualquer crítica transcendental. Isso significa que ela é uma premissa apodítica: um postulado da razão pura. Paradoxalmente, nisso consiste a força e a fragilidade das operações que a razão finda por realizar. De fato, em decorrência da crença na “indubitabilidade” de tal princípio, a razão infere uma série de deduções meramente lógicas. E o equívoco desses raciocínios, segundo a explicação kantiana, resulta do fato de que a **premissa maior** possibilita uma série de argumentos (ideias cosmológicas) que apelam para a ideia de “síntese absoluta” das séries. Nela não se percebe com evidência que a ligação, ou síntese, entre o condicionado e a sua suposta série total é dada simultaneamente, visto que nesse âmbito “(...) não se encontra nenhuma ordem de tempo (...)” (B- 528, p. 466): os objetos da premissa maior não se subordinam ao tempo, portanto, também não à intuição. A **premissa menor**, por sua vez, opera com significados empíricos, visto que o entendimento articula conceitos unicamente aplicáveis aos fenômenos. Assim, o princípio da síntese absoluta das séries, postulada como princípio da premissa maior, é válido apenas como “princípio transcendental de categoria pura” (B- 527-528, pp. 465-466), enquanto que os princípios do entendimento, aplicados na premissa menor, são aplicáveis unicamente a fenômenos dados na intuição e, por isso, subordinados à sucessão temporal. Mas nem num caso nem no outro, conclui Kant (KrV, p.467), em B- 529, se pode pressupor a “totalidade absoluta da síntese e da série que ela representa”. No primeiro caso porque não se pode pressupor a síntese e a série justamente por estes serem dados em-si, ou seja, não estão subordinados ao tempo e à intuição. No segundo caso, porque a efetivação da síntese só poderia ser operada na medida em que cada membro (quantum) da série total pudesse ser intuída, o que é impossível ao nível da experiência. Podemos resumir esses argumentos assim: o princípio de síntese serial do condicionado dado, como série absoluta da série é tão-somente uma “idealidade” transcendental dos fenômenos. Lembremos que o fenômeno é uma representação espaço-temporal dada num instante específico. Todavia, sua condição atual e presente remonta a uma série regressiva de condições sucessivas até o incondicionado. O fenômeno é dado, é intuído, mas a série pressuposta como possibilidade de sua condição atual é meramente uma inferência em consonância com uma coerência lógica deduzida, por sua vez, do princípio

transcendental. Tal é corroborado, em B-534, pela menção a uma certa “idealidade transcendental” dos fenômenos como demonstração “indireta” daquilo que foi exposto de forma “direta” na “Estética Transcendental”. Daí Kant (KrV, pp. 470-471) afirmar em B-534 e 535 que:

[...] se o mundo é um todo existente em si, ou é finito ou infinito. Tanto a primeira hipótese como a segunda são falsas (...). Portanto, é também falso que o mundo (o conjunto de todos os fenômenos) seja um todo existente em si. Donde se segue que os fenômenos em geral nada são fora das nossas representações e é isso precisamente o que queremos dizer ao falar na sua idealidade transcendental”.

Explicando. Kant (KrV, pp. 469-470) demonstra, em B-532 e 533, a diferença entre proposições contraditórias e proposições dialéticas: as primeiras são analíticas e são constituídas de proposições contrárias que não se anulam reciprocamente. Estas, segundo Kant, admitem a falsidade de uma das partes desde que a proposição, tomada como verdadeira, não tome seu objeto como coisa-em-si. Se, no entanto, uma das proposições anular a outra ao mesmo tempo em que toma seu objeto como coisa-em-si, então trata-se de proposições por *oposição* e não por *contradição*. Por isso, são determinadas por Kant de **proposições dialéticas**, ou seja, proposições enredadas num *vício ilusório* de argumentos sofisticos (B- 529). Esse vício resulta justamente do fato de que proposições dialéticas são o resultado de um equívoco de raciocínios que identificam a totalidade da síntese regressiva com o próprio mundo (enquanto totalidade de todas as coisas). Ora, o conceito de idealidade transcendental, como Kant (KrV, p. 470) afirma, remete à “Estética Transcendental” na qual já ficou demonstrado que a “idealidade transcendental dos fenômenos” (B- 534) diz respeito à representação das coisas enquanto fenômenos, e não à natureza propriamente dita como coisa-em-si. Por isso, a aparência dialética resulta do *equívoco* de se tomar a regressão total da série como que contida no próprio fenômeno. Este é o equívoco da razão ao não perceber, em B- 533, que “A série das condições encontra-se unicamente na síntese regressiva, não reside no fenômeno, como uma coisa própria, dada anteriormente a qualquer regressão” (KrV, p. 469).

Descortinada a equivocada aplicação do princípio transcendental, Kant acredita estar resolvida a questão dos conflitos da antinomia da razão pura. E é nesse ponto, no qual se evidencia o fato de “[.] que no pressuposto há uma falsidade” (B-535, KrV, p. 471), que encontramos finalmente o aspecto mais elucidativo do caráter da

positividade das antinomias. Pois é nesse momento que a expectativa kantiana afirma que a razão não deve inclinar-se ao ceticismo, mas munir-se do “método cético”, cuja utilidade consiste em auxiliá-la a “rectificar os nossos juízos” (B-535, KrV, p. 471). Ora, aos nossos olhos, esse *método cético* representa o prenúncio do já postulado *princípio regulador*: um instrumento que deve orientar a razão no desenvolvimento de seus raciocínios cosmológicos. Doravante, a razão deverá ser *orientada* para não aplicar enganosamente as categorias do entendimento. Kant apresenta o caráter desse método na Oitava Seção: “Princípio Regulador da Razão Pura com Respeito às Ideias Cosmológicas”. Interessa-nos compreender agora como Kant realiza essa conversão.

8.2 Conversão do princípio da síntese regressiva em ideia regulativa.

Na sétima seção, Kant constata que o *princípio da síntese regressiva da série de condições*, segundo o qual todo condicionado traz consigo também o incondicionado, é a fonte das ilusões antinômicas, ou seja, dos inadvertidos raciocínios dialéticos cosmológicos. Em seguida, em função da descoberta da negatividade desse princípio, na *oitava seção*, Kant sugere que a razão deve passar a fazer uso *metodológico* dessa condição. Todavia, nos parece estranho o fato de Kant assinalar que essa habilidade de se esquivar da ilusão da aparência conduz o entendimento e suas categorias a uma espécie de avanço no campo da experiência. Ora, se o que caracteriza o esquematismo do entendimento é justamente aquela rigidez matemático-mecânica que demarca seu domínio sobre as ciências, como compreender que esse procedimento transcendental de extensão do uso de suas categorias para além dos domínios seguros da experiência, não implicaria justamente no equívoco de desrespeitar a autonomia das faculdades, cujas fronteiras foram tão bem delimitadas pelo próprio Kant ¹¹⁷?

¹¹⁷Na Seção II da Introdução à KU, (pp. 245-248), Kant postula a autonomia da faculdade do entendimento sobre a natureza e, também, a autonomia da faculdade da razão sobre o domínio da liberdade. A faculdade do Juízo, por sua vez, é apresentada como uma faculdade que não possui um domínio próprio, cuja função é mediar os interesses das outras duas, as quais, segundo Kant, se encontram separadas por um suposto “abismo intransponível”. Nesse sentido, é digno de menção que essa separação introduzida por Kant entre as faculdades em questão, levou Hegel (1978, p. 141), em *La positividade de la religión cristiana*, a reconhecer uma *salutar divisão* engendrada por Kant entre os domínios da filosofia e da ciência. Nesse sentido, é curioso agora o fato de que Kant assinale que essa habilidade de se esquivar da ilusão da aparência conduz o uso das categorias do entendimento a uma espécie de avanço no campo da experiência. Ora, se o *esquematismo* da aplicação das categorias do entendimento é caracterizado justamente por sua rigidez matemático-mecânica que demarca seu domínio sobre o campo sensível, como

Passando ao lado desta questão, o fato é que ao converter o *princípio* em *ideia regulativa*, cuja finalidade parece conduzir à extensão, ou ao alargamento dos conhecimentos empíricos, Kant argumenta em favor de uma “regra” que conduzirá a experiência ao seu máximo possível, de forma tal que seus limites reais não sejam tomados como limites absolutos. Isso significa que o princípio não antecipa nenhum conhecimento do objeto, pelo fato de não ser ele um princípio constitutivo. Enquanto princípio regulador, ele apenas indica como os raciocínios cosmológicos devem proceder na execução da regressão. Assim, através dessa *reavaliação* conceitual, Kant antepõe a nova função *regulativa* do princípio de totalidade frente ao caráter *constitutivo* da razão, o qual é meramente ilusório e dialético.

Essa reavaliação conceitual, portanto, consiste em desvincular do princípio de regressão sucessiva da série o caráter constitutivo que a ilusão dialética lhe atribuía, sem, contudo, lhe suprimir sua função original, cujo fim é o incondicionado. Dessa forma, considerando-o doravante apenas como uma ideia reguladora, Kant esclarece, em B-537, que sua nova tarefa é possibilitar a extensão da “experiência” ao seu máximo possível, como se nenhum limite empírico fosse “limite absoluto”. Por isso, torna-se claro em B-538, que a função do princípio de síntese regressiva, convertido agora em ideia transcendental reguladora, passa a ser a de

(...) limitar-se a prescrever uma regra à síntese regressiva da série de condições; pela qual esta transitará do condicionado para o incondicionado mediante todas as condições subordinadas umas às outras, embora o incondicionado jamais se alcance.

Note-se que esse *percurso* que “transita do condicionado ao incondicionado” assume o significado de *processo infinito*. Embora a razão exija a *síntese* como a única forma possível para percorrê-lo, essa assume agora simplesmente a forma (ideia) de uma meta que, embora irrealizável de fato, continua, como antes, transcendentalmente pressuposta, ou seja, dada junto com o condicionado. Por isso Grier (2004, pp. 213-214) afirma que “Kant está correto ao reinterpretá-lo [o princípio de síntese] como que desempenhando meramente um papel regulador (embora indispensável) no interior das investigações teóricas da natureza”.

compreender que esse procedimento transcendental de extensão das categorias para além dos domínios seguros da experiência, não implicaria no equívoco de desrespeitar a autonomia das faculdades, cujas fronteiras foram tão bem delimitadas pelo próprio Kant?

Como se vê, agora a razão e seus *impulsos metafísicos* estão autorizados a ultrapassar os limites impostos pela experiência, único ponto seguro e confiável, graças à *ressignificação* kantiana do princípio transcendental. Ela doravante consciente dos perigos da ilusão e das aparências dialéticas, sente-se autorizada a aventurar-se para além dos limites da experiência e, com o máximo de segurança, se aproximar *apoditicamente* do incondicionado¹¹⁸.

Resta, por fim, observar que esse princípio, na verdade uma ideia pura da razão, segundo Kant sugere, está amparado no princípio da razão determinante, o qual faz pressupor que todas as coisas estão postas sob um *correlato comum*. Kant, ao que parece, deduz esse correlato comum entre todas as coisas por analogia com a categoria de comunidade (*Gemeinschaft*) do entendimento, chegando assim à ideia de *unidade total*, a qual, por sua vez, justifica em B-393 que “[...] a razão pura não possui nenhum outro objetivo que não seja a totalidade absoluta da síntese *do lado das condições* [...]” rumo ao incondicionado.

Assim, a análise da problemática dos conflitos antinômicos demonstra suficientemente que Kant, após provar que eles são a fonte de todas as ilusões e sofísticas dialéticas, realiza metodologicamente a conversão do *princípio transcendental de regressão da razão* em *princípio regulador*, cuja função passa a ser a de simplesmente orientar a razão no âmbito de tais conflitos. No mais, o objetivo central de nossa pesquisa nos limita a indicar ainda que a “Dialética Transcendental” encontra seu termo no *Apêndice*, no qual a ideia de princípio regulador reaparece convertido, ou como diz Lebrun (1993, pp. 17-23), “remanejado” em conceito de Deus. Conceito esse que representa a *síntese* da *unidade suprema*, à qual Kant atribui não apenas o estatuto de simples ideia moral reguladora, mas também a função estratégica de fundamentar todo o seu sistema crítico transcendental. E é importante sublinhar que a ideia de Deus, conforme Lebrun (*ibidem*) chama a atenção, permanece no sistema de Kant como *princípio teleológico* e não *teológico*: princípio esse que reaparece também na “Segunda Parte” da *terceira Crítica* designado pelo termo de *Fim-Terminal*, ou seja, de *princípio teleológico dos fins*.

Finalmente, nos importa destacar aqui dois pontos centrais que giram em torno das antinomias, a saber: primeiro, que a natureza conflitante da própria razão é a

¹¹⁸Kant, na KrV, faz uso do adjetivo *apodítico*, um termo técnico da matemática, o qual descreve a curva de uma trajetória que parte de um ponto a outro e deste se aproxima infinitamente sem, contudo, jamais tocá-lo.

causa, a origem e a fonte das antinomias e suas antitéticas falácias dialéticas; e, segundo, que a estratégia kantiana de revalorização do princípio de regressão revela o *caráter moral* e a *natureza teleológica* deste princípio. Para nós, essas duas observações revelam suficientemente que o conflito das antinomias não se restringe apenas ao âmbito epistemológico, pois a solução encontrada por Kant prova que a centralidade desse problema reside no âmbito *antropológico*. Ora, de fato, está demonstrado que tanto o caráter moral quanto a natureza teleológica delas, além de evidenciarem a problemática da autonomia epistemológica da razão, inauguram também a trilha teórica para a problemática da doutrina kantiana da autonomia moral, a qual, se sabe, em outras obras, é problematizada como pressuposto à liberdade política. Nesse sentido, o princípio regulador apresentado por Kant como solução ao conflito das antinomias parece sugerir que há uma certa relação teleológica, não apenas entre o condicionado e o incondicionado, mas também entre moral e política. E foi justamente através dessa problemática moral, teleológica e, também, cosmológica que Kant abriu as trilhas pelas quais se enveredou o Idealismo Alemão inaugurado por sua KrV.

Aproximando-nos definitivamente do fim desta pesquisa, já nos parece bem evidente a determinante importância desse princípio transcendental kantiano para a elaboração metodológica do teor moral-antropológico presente como conteúdo no conceito do belo schilleriano ou, noutras palavras, para o desenvolvimento da antropologia estética de Schiller. Nesse sentido, na última parte deste trabalho, a seguir, tentaremos demonstrar que a conversão schilleriana do belo em princípio regulador (ou imperativo moral), como também o fato do mesmo ser deduzido da própria noção ideal de humanidade, evidencia o seu caráter *prático* e o seu teor *antropológico*.

9 CONCLUSÃO: MÉTODO, UNIDADE E SÍNTESE

9.1 Da Beleza como um princípio moral.

Em ÜnsD¹¹⁹ verificamos que a articulação da unidade entre os conceitos de gênio *ingênuo* e *sentimental* é necessária porque ambos se complementam. No primeiro, Schiller identifica uma expressão de unidade, cujo limite é a sensibilidade que, por sua vez, fundamenta a simplicidade moral e a forma espontânea de produzir a arte, justamente por *receber suas forças da natureza que tudo une*. O segundo é expressão do ideal e do infinito, pois *recebe suas forças da razão que tudo separa*. Por isso, vimos Schiller afirmar que

eles [ingênuos] são o que nós fomos; [... e] são o que devemos vir a ser de novo [...]. O que constitui o seu caráter [Naive] é exatamente aquilo de que precisamos para a completude do nosso [Sentimentalisch]; [e] o que deles nos distingue é exatamente aquilo que lhes falta para a divindade (ÜnsD, p. 695).

Nas *ästhetische Briefen*, por outro lado, encontramos o indivíduo moderno conflitante entre as forças da razão (*Formtrieb*/impulso formal) e da sensibilidade (*Sinnlichentrieb*/impulso sensível). Essas travam uma constante disputa pela efetivação peculiar de suas naturezas, gerando assim o desequilíbrio do ser e da sociedade. Nesse contexto, a intervenção (Erziehung/Bildung) estética de Schiller consiste na introdução de um terceiro impulso: o *lúdico* (*Spieltrieb*). Este deverá introduzir a unidade harmônica entre aqueles dois, elevando o ser à sua *unidade absoluta*, o que para Schiller, diz respeito à efetivação de sua “plena antropologia”. Nesse sentido, como essa pesquisa demonstrou, seja nas *ästhetische Briefe*, seja em ÜnsD, Schiller operou metodologicamente com a intenção de introduzir a síntese como uma unidade necessária de conceitos opostos.

Por outro lado, os leitores de Kant sabem que na Segunda Seção do Capítulo II da *Analítica dos Princípios*, em B-193, encontramos a afirmação de que a

¹¹⁹Nessa obra Schiller faz a distinção entre o *naive* e o *sentimentalische* por analogia com a inocência da *criança* (infância grega) e a experiência do *adulto* (maturidade moderna). Essa comparação é conforme os fins do projeto pedagógico das *ästhetische Briefen*, visto que devemos voltar a ser crianças, isso é, recuperar a puerilidade perdida sem prejuízo da maturidade conquistada, pois, como se lê na *ästhetische Brief XV*: “o homem [...] somente é homem pleno quando joga” (*ästhetische Briefe*, p. 618). Cf. DUFLO, Colas, **O Jogo de Pascal a Schiller**, op. cit.; conf. também sobre o *jogo* entre os *impulsos sensível e formal*, BEISER, F. **The Deduction of Beauty**, op. cit., p. 141.

“explicação da possibilidade dos juízos sintéticos não é uma tarefa com a qual a lógica geral deva se ocupar”, mas que tal é da competência da lógica transcendental, a qual deve investigar suas “condições” e mesmo a “extensão da sua validade”. Na sequência, em B-194, ele pondera que nos juízos sintéticos não há relações de “*identidade* e nem de *contradição*” (*Verhältnis der Identität noch des Widerspruchs*) entre o conceito e o que pensado nele é considerado como que diferente do próprio conceito. Em seguida, ainda em B-194, Kant explica claramente que para se conciliar dois conceitos, basta pensar um terceiro conceito que contenha os dois primeiros¹²⁰. Ora, é justamente isso que vimos Schiller realizar ao operar os conceitos aparentemente opostos de homem moderno e homem grego, gênio ingênuo e gênio sentimental, impulso sensível e impulso formal, espírito e matéria, estado natural e estado de natureza, etc. Facilmente se vê que um terceiro conceito é pensado sempre já articulado com a pressuposição da possibilidade da unidade (aquela referida por Elias e Márcio Susuki).

Todavia, como esta pesquisa sugere, Schiller parece ter sido inspirado pela conversão transcendental do princípio que Kant engendrou junto aos conflitos das antinomias. Isso significa que, além da tarefa de engendrar a ligação entre conceitos antitéticos, Schiller atribui ainda ao conceito de unidade também a *função reguladora* de operar a síntese entre partes aparentemente contraditórias. A tarefa da síntese, nesse sentido, já traz, metodologicamente falando, seu sucesso e êxito, visto que ela já opera com a pressuposição de um termo médio dado que simplesmente precisa ser deduzido dos termos que se quer unificar. Aqui, está claro, estamos diante de uma regra formal que serve para harmonizar conceitos contrapostos. Por isso, como que num passe de mágica, a estratégia da síntese aqui, tal qual em Kant, consiste em converter um conceito dado, em *algo* aparentemente diferente de si. E através desse processo, Schiller elabora criativamente o que em filosofia costuma-se chamar de *princípio*, ou conforme se pretenda, um novo *conceito*. O conceito, ou princípio, por

¹²⁰B-193: „Die Erklärung der Möglichkeit synthetischer Urteil ist eine Aufgabe, mit der die allgemeine Logik gar nichts zu schaffen hat, die auch sogar ihren Namen nicht einmal kennen darf [...]. B194: Also zugegeben: dass man aus einem gegebenen Begriffe hinausgehen müsse, um ihn mit einem andern synthetisch zu vergleichen: so ist ein Drittes nötig, worin allein die Synthesis zweener Begriffe entstehen kann. Was ist nun aber dieses Dritte, als das Medium aller synthetischen Urteile?“ / “A explicação da possibilidade do juízo sintético é uma tarefa com a qual a lógica geral não tem nada a ver e nem mesmo o seu nome pode saber [...]. B194: Assim, dado que se deve sair de um determinado conceito para compará-lo sinteticamente com outro, é necessário um terceiro no qual possa surgir a síntese dos outros dois. Mas, qual é agora este terceiro conceito como meio de todos os juízos sintéticos?”; cf. KrV, pp. 198-199 (trad. nossa).

sua vez, é uma síntese formal na qual está contido, antes mesmo da sua elaboração, o conteúdo que se queria harmonizar. E como está demonstrado, do ponto de vista formal, a articulação é engendrada tão perfeitamente que a conversão parece produzir ao fim um novo resultado, ou seja, um conceito totalmente original. Ora, isso não é verdade, visto que o resultado final a ser obtido já se encontra contido no princípio, nesse sentido, o resultado é na realidade algo que já está dado antes mesmo da sua elaboração definitiva.

Assim, quando analisamos os meandros metodológicos do conceito do belo de Schiller, ele se revela como o resultado de uma *síntese superior*. Do ponto de vista meramente lógico, o belo schilleriano é uma mera unidade-formal perfeita, cujo conteúdo, independente do que se busca, é sempre idealizante, ou seja, produz sempre um conceito aparentemente novo¹²¹, cujo conteúdo é sempre algo perfeito (*vollkommen*) e *idealizante*.

Essa ação sintetizadora da razão que atua, na verdade, na produção idealizante do conteúdo do conceito a ser obtido, nos permite destacar agora a *similaridade articuladora* que há entre os conceitos de unidade, beleza, verdade e perfeição¹²², pois é essa similaridade articuladora, por sua vez, que possibilita a livre transição (articulação) entre estes conceitos. Isso permite a Schiller manusear o conceito de beleza a partir de uma função que lhe é inerente, ou seja, a de operar com fins teleológicos uma síntese que aponta na direção de uma perfeição que é, do ponto de vista de um conceito ideal, inacabável. Embora a beleza possa aparecer no primeiro momento como *meio* para se alcançar um fim, noutra momento, ela se revela como o próprio produto da síntese que se busca. Por isso, no final das contas, como

¹²¹Talvez, o conceito do belo tenha se tornado aquele “conceito superior” exigido por Körner, visto que ele se torna a fonte e a lei fundamental para a moral humana e, portanto, para a liberdade. Por isso, diz Walter Hinderer que “dessa perspectiva, parece lógico que, em *Über die ästhetische Erziehung*, Schiller [tenha definido] a lei antropológica fundamental existencialmente”; cf. HINDERER, W. Schiller’s Philosophical Aesthetics in Anthropological Perspectiv. In: MARTINSON, Steven (Org.). **A Companion to the Works of Friedrich Schiller**. USA: Camden House, 2005, p. 43.

¹²²Na KrV aprendemos que o entendimento visa o conhecimento dos fenômenos operando a *síntese* mediante os esquematismos e a razão mediante a exigência da *síntese* total das séries. Já nos *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-1793*, Schiller (FPE, pp. 43-44) afirma que a “arte em geral” visa a verdade e que a beleza não depende de “fins lógicos”, mas que “serve à perfeição”. Esse vínculo entre verdade e perfeição estabelecido por Schiller no contexto das *Preleções*, deve ser compreendido como perfeição resultante da unidade da multiplicidade, o que pressupõe a ação sintetizadora do entendimento e da razão apreendidas da KrV. Mas no contexto do material das FPE, ao contrário dos resultados alcançados por Kant na terceira *Crítica*, como discute Ricardo Barbosa (KB, pp. 9-32), Schiller busca encontrar, através da articulação da síntese entre beleza e verdade, as bases para estabelecer a *validade objetiva* do belo.

todo conceito ideal de perfeição, o belo se revela como o *meio* pelo qual se deve alcançar o *inalcançável*, se *atingir* o *inatingível*. Numa palavra, Schiller converte a beleza em uma ação livre e infinita de autocriação pela qual o ser, antes lançado na existência como mera coisa entre outras, agora é chamado a percorrer livremente esse infinito devir de seu existir, como um ente que persegue sua plena beleza, cuja perfeição é assintoticamente alcançável. Na expressão do próprio Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 646):

O homem no seu estado (Zustand) *físico* apenas padece o poder da natureza; ele liberta-se desse poder no estado *estético* e domina-o no *moral*. / O que o homem é antes de a beleza suscitar-lhe o prazer livre e a forma serena lhe abrandar a vida selvagem? [...] Nesta época o mundo é para ele apenas destino (Schicksal), ainda não é objeto; tudo tem existência (Existenz) para ele apenas na medida em que lhe proporciona existência; o que nada lhe dá ou toma é para ele inexistente. Todo fenômeno figura solitário e isolado diante (dastehen) dele, assim como ele mesmo se encontra na série dos seres.

Assim, a função de introduzir a síntese que Schiller confere ao belo enquanto princípio-regulador é, numa palavra, a de conciliar, de unificar e de harmonizar conteúdos aparentemente antitéticos. Por isso, a estrutura formal da beleza possibilita a Schiller o livre trânsito entre os conceitos de Arte Ideal e humanidade ideal, visto que o conteúdo de ambos é sempre a natureza humana. É ela evidentemente o verdadeiro conteúdo investigado, analisado e descrito historicamente pelas descrições das culturas grega e moderna. E é a riqueza multifacetada de cada uma dessas etapas da história humana que Schiller sintetiza em seus respectivos conceitos, para, em seguida, projetá-las idealmente para o futuro, na direção de uma humanidade e de um estado político ideais. Por outro lado, ainda do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o poder regulador do belo, pode ser constatado na aplicação da síntese operada aos pares dos conceitos antagônicos várias vezes mencionados ao longo dessa pesquisa. Foi com base no poder de síntese desse princípio regulador, portanto, que Schiller elaborou os conceitos de gênio ideal, arte ideal, humanidade ideal, forma-viva, beleza e estado estético¹²³.

Sobre o estado estético cumpre-nos esclarecer apenas que ele representa a superação dos estados políticos anteriores, nos quais não se encontra ainda a

¹²³Nesse ponto, já parece bem demonstrado que no interior de cada um dos conceitos listados acima o conteúdo real que se nos apresenta é sempre a natureza humana. Essa constatação, por sua vez, parece corroborar inequivocamente a nossa tese de que a filosofia de Schiller é uma antropologia, justamente por fundar uma nova antropologia: uma antropologia estético-moral.

verdadeira natureza humana, pois, como afirma Schiller (*ästhetische Briefe*, p. 647), “o primeiro emergir da razão no homem não é ainda o começo de sua humanidade”. Isso significa que somente no estado estético, diria Schiller, poderá o homem-criança brincar com plena liberdade de ser perfeito. E a perfeição, já se sabe, é, schillerianamente afirmando, simplesmente o *pôr-se a caminho*, pois, ela na sua forma bela serve apenas como um princípio-regulador que nos aponta a direção rumo à absoluta humanização do ser. A perfeição é, pois, a meta, mas é também o caminho já que meta e caminho se *encontram* e se *entrecruzam* na própria ação unificadora da beleza (*Schönheit*). Ela é uma meta inatingível que se atinge quando ela própria se torna a motivação: um ‘impulso interno’, “um impulso puro” ou como o poeta o denomina na IX *Brief*, uma *lebende Gestalt* (*forma-viva*). Nas palavras de Schiller (*idem*, id. 595) esse

(...) impulso puro é dirigido para o absoluto, para ele não existe tempo, o futuro trona-se presente tão logo tenha de decorrer necessariamente do presente. Para uma razão sem limites a direção é já a **perfeição**, e o caminho está percorrido, tão logo comece a ser trilhado¹²⁴.

É interessante notar que essa pesquisa nos conduz à conclusão de que a noção schilleriana de perfeição identifica-se também com o próprio conceito de beleza¹²⁵. Isso descortina a razão pela qual a beleza é, em sua perfeição ideal, uma meta inatingível, embora, seja paradoxalmente *alcançada* tão logo se dê o primeiro passo. Ora, não é surpresa nenhuma que esse *paradoxo* apresente uma estreita proximidade com aquele *interesse* da razão que, segundo o supracitado conflito kantiano das *antinomias*, consiste em *ir além*, em *ultrapassar* a experiência condicionada rumo ao incondicionado (o absoluto), do qual se aproxima mais e mais sem nunca o atingir.

Para dar por concluída a incursão de nossa investigação às trilhas abertas por Kant e que foram, entre outros, percorridas por Schiller, nos cabe afirmar que acreditamos ter suficientemente demonstrado e provado a tese que orientou essa pesquisa. Acreditamos, então, haver comprovado nossa opinião de que com base nas lições apreendidas do conflito das antinomias kantianas, o conceito schilleriano do belo assumiu a função de princípio regulador estético-antropológico. Nesse sentido, demonstrou-se que o belo assumiu a mesma função moral que Kant atribuiu ao

¹²⁴Grifo nosso.

¹²⁵Cf. citação anterior: Schiller faz o belo convergir com a noção de *perfeição*.

princípio-regulador do conflito antinômico, ou seja, a de orientar e conduzir a razão numa aproximação infinita de sua própria perfeição. Dito de outra forma, isso significa que a beleza foi schillerianamente convertida num princípio moral, cuja tarefa é apaziguar no homem o conflito interior de seus impulsos. E apenas dessa forma e por intermédio da cultura estética historicamente condicionada, pode a humanidade avançar na direção de sua liberdade absoluta e incondicionada. Nesse processo, ela deverá perseguir sempre a efetivação infinita de sua plena antropologia numa espécie de jogo assintótico pelo qual se aproxima mais e mais da meta sem nunca a atingir de fato.

9.2 Da estreita relação entre o conceito schilleriano do belo e o princípio regulador das antinomias kantianas.

Finalmente, gostaríamos de acrescentar que a análise realizada por este trabalho comprova que as articulações conceituais que permitiram a Schiller converter o belo em princípio-regulador foram inspiradas nas lições kantianas das antinomias. Essa constatação, acreditamos, serve suficientemente como evidência da marcante contribuição da *Kritik der reinen Vernunft*, mais especificamente da Lógica Transcendental, para as *ästhetische Briefen*. Essa evidência, por sua vez, nos autoriza a afirmar que as contribuições desse poeta para a filosofia devem sempre ser reconhecida no âmbito do mais autêntico estatuto filosófico que lhe é próprio. É no mínimo ingenuidade intelectual revestir-lhe de uma áurea mística, ou tentar rebaixá-la reconhecendo-lhe apenas um revestimento meramente poético e literário. Os que assim pensam não compreenderam ainda que a estética ilustrada¹²⁶ percorreu rigorosamente a *trilha* que Kant abriu com a sua KrV e, claro, também com as outras duas *Críticas*.

Foi justamente essa *trilha* que possibilitou ao *Zeitgeist* imortalizar-se justamente através das *luzes* e do *brilho* do idealismo alemão e de suas vertentes mais prósperas, a saber, as escolas filosófico-estéticas oriundas do *Sturm und Drang*: o classicismo de Schiller e Goethe e o romantismo dos irmãos Schlegel e Novalis. A estética

¹²⁶Sobre a origem e o desenvolvimento da estética moderna, bem como a participação de Kant na mesma, pode-se cf. o interessante artigo de GUYER, Paul. The Origins of Modern Aesthetics:1711–1735. In: **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 15-44.

ilustrada, portanto, é o resultado da síntese entre o diálogo estabelecido entre a filosofia e a arte na Alemanha de Schiller e Goethe. E isso somente foi possível como desdobramento do fato de que o idealismo alemão foi o primeiro resultado alcançado pelos que seguiram imediatamente através das trilhas abertas pela KrV do velho Kant.

A filosofia de Schiller é, antes de tudo, uma antropologia crítica. Como foi demonstrado, o filósofo demonstrou criticamente, com seu olhar perquiridor, o estado de corrupção, a condição de profunda degradação em que a sociedade moderna se encontrava. E a prova dessa degradação, Schiller a demonstrou em seus vários aspectos, a saber, ético, político, moral, histórico, estético, religioso, filosófico etc. Nem mesmo a sistemática do trabalho industrial, com suas formas desumanas e alienantes, passou despercebida pelo exercício de sua pena. Dessa feita, com sua crítica rigorosa, lúcida e coesa, o filósofo prova a necessidade de se reconduzir a humanidade ao desenvolvimento estético de suas disposições corrompidas com a finalidade de lhe restaurar sua dignidade e sua liberdade. Por isso, se justifica a opinião inicial deste trabalho, a qual consiste na hipótese de que a filosofia desse alemão visa a fundação de uma nova antropologia de cunho estético. Assim, os vários aspectos críticos da filosofia schilleriana listados acima, nos permitem indagar se, tomados em conjunto, seus poucos textos filosóficos não poderiam ser considerados à guisa de um pequeno e desprezioso sistema antropológico filosófico?

Embora os resultados alcançados por Schiller sejam, ao nosso ver, fundamentais para a filosofia como um todo, sua contribuição mais direta se deu mesmo no que diz respeito à Estética moderna. O fato é que Schiller alcançou pouco reconhecimento no campo da filosofia, embora tenha conquistado um certo prestígio, sobretudo, por suas incursões estéticas. Sua teoria do belo, nesse sentido, retomou a discussão da possibilidade de se reconhecer o estatuto de ciência a essa disciplina filosófica. Como foi demonstrado, Baumgarten foi quem primeiro utilizou o termo em voga e, além disso, também foi o primeiro a tentar estabelecer o reconhecimento da estética como ciência da faculdade da sensibilidade, como uma "irmã mais nova da lógica¹²⁷", ou, na expressão dele, como um *análogon da razão*. E embora essa discussão não tenha sido explícita e diretamente tratada por Schiller, vimos que sua intenção em relação à arte não era teórica, na verdade, ultrapassava esta expectativa. A prova disso, vimos, foi que ao remeter o belo à razão prática, a intenção de Schiller

¹²⁷Cf. Nota 52. Ver também nesse trabalho a Introdução: Do encontro entre deuses e poetas:

Idealismo, Estética e cisão transcendental e o Capítulo I: Aufklärung: a aurora de um reencontro.

era a de superar o *intransponível abismo* que Kant, e toda a tradição filosófica antes deste, introduziu entre a razão e a sensibilidade. Enfim, o que nossa pesquisa comprovou, foi que ele reintroduziu o princípio da unidade entre razão e sensibilidade, espírito e matéria, forma e conteúdo. Assim, ao estabelecer uma relação de derivação indissociável entre arte e gênio, entre beleza e antropologia, Schiller também possibilitou a retomada da possibilidade de se pensar sobre o estatuto de uma ciência estética, pois sua reflexão antropológica sobre a produção da arte e do belo “havia aberto uma brecha de otimismo no sistema kantiano (...). [E] com o conceito do <<sentimental>> Schiller conseguiu, pela primeira vez, estabelecer uma categoria positiva para a descrição da arte moderna¹²⁸.

Foi nesse sentido que Bayer (1995, p. 296) percebeu que Schiller não foi um simples discípulo de Kant ao afirmar que ele “acompanha, retoma, comenta Kant, mas introduz-lhe constantemente contra-sentidos”.

Superado o abismo kantiano pela síntese do belo schilleriano, as bases fundamentais da estética moderna, enquanto ciência do belo e da arte, foram preparadas. Nesse sentido, os princípios estéticos elaborados por Schiller foram reconhecidos por Hegel ao considerar que em Schiller a arte encontrou seu conceito, pois ao justificar suas considerações em princípios filosóficos (relacionando arte e conteúdo) “chegou a resultados que lhe permitiram ir até o fundo da natureza e do conceito do belo” (Hegel, 1993, p. 41)¹²⁹. Nesse sentido, podemos fazer as seguintes pontuações sobre os resultados alcançados pela estética schilleriana: i) a unificação do todo às partes e vice-versa, através do princípio de síntese; ii) unificou o conteúdo à forma e a forma à matéria, iii) e, por fim, libertou o espírito e a sensibilidade de seus limites antitéticos harmonizando-os no conceito de beleza. Dessa forma, Schiller fez com que o belo da natureza e o belo artístico não mais fossem restringidos kantianamente ao ajuizamento de prazer em decorrência de um sentimento meramente intelectual. Ao mesmo tempo, em decorrência de suas qualidades miméticas, a arte e o belo foram libertadas epistemologicamente dos limites que a consideravam como mera cópia de terceira ordem da verdade¹³⁰, pois o belo

¹²⁸Cf. Nota Editorial à trad. Española, Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesia Ingenua y Poesia Sentimental y una polemica Kant, Schiller, Goethe, Hegel. Op. cit., p. 6.

¹²⁹Para Hegel “a realidade da Arte é o ideal”, afirma Pinharanda Gomes (ibidem, p. xx), nesse sentido, prossegue ele, a arte para ele é expressão do divino, pois somente o “espírito é verdade”, logo, a “Arte, revelando esse espírito, é uma expressão fenomênica da verdade” (idem, ibid.).

¹³⁰Platão. A República, op. cit., Livro X, 597e. Vide nota 33.

schilleriano revelou-se como a síntese conceitual da necessária unidade entre o espírito (razão) e a natureza (sensibilidade).

9.3 Os limites da estética schilleriana e os limites do seu tempo.

O espírito de *sistema*, sabe-se, marcou o filosofar do idealismo alemão: foi nesse sentido que sugerimos acima a possibilidade de que a maneira schilleriana de filosofar também possa expressar esse aspecto sistemático, mesmo que o seu estilo livre, poético e literário de filosofar possa, como diria Kant, contradizer o princípio do rigor exigido como excelência metodológica. De fato, como essa pesquisa demonstrou, se podemos falar de um sistema schilleriano, esse consiste em ser um sistema de cunho antropológico. Nesse sentido, a Liberdade política revela-se como sendo a preocupação central das obras de Schiller. E isso foi atestado *en passant* quando nos referimos, por exemplo, à mudança das diretrizes metodológicas que ocorreram, quando comparamos o teor revolucionário de sua primeira obra *Os Bandoleiros*¹³¹ com a revolução proposta por sua obra capital, as *Ästhetische Briefe*. Se na primeira o jovem e rebelde poeta incita a uma revolução acirradamente apaixonada, na segunda, trata-se de uma perene revolução moral interna.

De certa forma, a liberdade política e também a questão da autonomia moral foram problemas capitais enfrentados por intelectuais e filósofos do século XVIII. É interessante notar que no contexto específico da ilustração alemã, a liberdade tenha sido tratada em certa medida, com a predominância de contornos transcendentais *idealizadores*. Projetada predominantemente ao nível idealizante de um projeto teleológico, a liberdade política parece sempre pressupor a autonomia moral que irrevogavelmente serve sempre como alicerce inicial para a construção de um estado político ideal. Veja-se que, em Kant por exemplo, o Estado político ideal ultrapassa o âmbito do solo alemão para erigir uma *Paz Perpétua* no âmbito de uma *Federação das Nações*. De forma semelhante, *O Estado de Natureza* de Schiller, vimos, pressupõe a moralização estética da humanidade como início da construção infinita de um Estado Estético ideal, no qual a beleza seria o fundamento da verdadeira liberdade. Nesse sentido, tanto Schiller quanto Kant parecem não enfrentar de forma realmente eficiente a necessidade de transformação política real que a época em

¹³¹Cf. nota 15.

questão exigia. Nesse sentido, parece coerente que, na sua *Ideologia da Estética* [1990], Terry Eagleton (1993, p. 90) acuse a estética schilleriana de elaborar uma certa *hegemonia* “contraditória”. O filósofo inglês verifica que Schiller identifica os defeitos sociais e individuais da sociedade, mas, ao mesmo tempo, se coloca como modelo para a supressão dos mesmos. Dessa forma, Eagleton (idem, *ibid.*) acusa Schiller de apenas indicar *idealmente* que as forças do indivíduo deveriam ser desenvolvidas.

O problema nesse ponto é que, de acordo com ótica materialista desse filósofo, a estética schilleriana converteu-se tão somente em um instrumento ideológico para o “individualismo”, pois, ao mesmo tempo em que critica às relações sociais modernas, lhe serve também de apoio teórico para a legitimação da ordem em desenvolvimento (Eagleton, 1993, p. 90). A opinião de Eagleton é que a verdadeira estética deve ser “radical” no sentido de fornecer uma teoria “para a ratificação política (Eagleton, 1993, p. 90).

Ora, em defesa de Schiller não podemos concordar com essa exigência de Eagleton, pois ela claramente termina por reduzir a estética a uma espécie de instrumento político. Isso, por sua vez, imputa à arte uma função *ideológico-estética* que, em última instância, foi justamente o que o fascismo e o nazismo fizeram: mobilizaram através da *propaganda* algumas formas de arte, produzindo assim um *esteticismo político* como instrumento para manobrar as massas populares.

Tentando contornar essa questão levantada pelo filósofo inglês, gostaríamos apenas de salientar que o problema que Schiller enfrenta, assim como ele mesmo reconhece, é filha de seu tempo e nisso consistem os seus limites. Por isso, mais uma vez nos vemos obrigados a recordar que a experiência social, política e econômica da Alemanha de Schiller se encontrava em muitos aspectos atrasada em relação a países como a França e a Inglaterra. Ora, nesse aspecto, o próprio Marx (1989), nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos*, percebeu que o desenvolvimento pré-capitalista da Alemanha desse período apresenta características distintas dos demais países e isso deve ser levado em consideração. Além disso, do ponto de vista teórico, é extremamente relevante lembrar que essa pesquisa demonstrou que a arte conquistou, justamente através da estética schilleriana, a sua *autonomia*¹³². Em

¹³²Sobre essa questão da autonomia e função moral da arte, cf. SCHILLER. F. **Teoria da Tragédia**. EPU, 1991, pp. 13-31. Nesse texto, Schiller levanta a discussão acerca da função da arte, ou seja, se ela possui uma finalidade moral ou se serve apenas como mero entretenimento. É interessante

contrapartida, portanto, seria sempre um atentado contra a autonomia da arte e mesmo uma contradição da Estética se opor à liberdade dela.

O fato é que, através de sua antropologia-estética, Schiller na verdade transferiu do Estado para o indivíduo histórico a responsabilidade de construção da sua verdadeira liberdade e isso, por si mesmo, já representa um avanço muito significativo para a história da teoria política. Para Schiller, trata-se antes de compreender que apenas indivíduos morais podem construir um Estado legitimamente de direito. Em termos schillerianos, apenas homens que possam expressar a *plena antropologia*, ou seja, a beleza, poderão levar a cabo a *práxis radical* exigida por Eagleton.

No mais, se por um lado, aquela fecunda *trilha* aberta por Kant representa o horizonte histórico em que a *antropologia-estética* de Schiller encontrou sua gênese, por outro, ela também representa o seu limite. Ou seja, se a filosofia crítica transcendental lhe abriu o horizonte infinito das ideias, também lhe restringiu paradoxalmente os limites, ainda que a *trilha* pela qual Schiller seguiu tenha lhe apontado a direção do *inatingível*. Nesse sentido, há aqui sempre a abertura para interpretações materialistas que, como a de Eagleton, tentam reduzir a filosofia de Schiller a uma mera teoria política ideológica de cunho burguês. E embora esse tipo de reducionismo contradiga as expectativas do próprio filósofo das *ästhetische Briefe*, isso é um fato e não há nada mais a ser dito. Todavia, fazemos nossa a afirmação de Heine (1797-1856) ao lembrarmos aqui a metáfora do arqueiro, segundo a qual a “palavra”, isto é, a filosofia schilleriana, é *como uma flecha, uma vez lançada já não mais pertence ao arqueiro* ¹³³.

9.4 Particular livre.

Apesar de seus poucos textos filosóficos e de sua breve estadia no círculo dos deuses e poetas ilustrados alemães, Schiller encontra-se imortalizado por suas

ainda nesse aspecto que problematiza sobre a função da arte, o texto materialista de FISCHER, Ernst. A função da Arte. In: **A necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, pp. 11-20.

¹³³Cf. HEINE, Heinrich. **Contribuição a História da Religião e Filosofia na Alemanha**, op. cit, p. 14. A passagem aludida se encontra no Prefácio à Segunda Edição, onde Heine afirma que sua obra "é e deve permanecer fragmento" e, embora fosse do seu desejo não mais reeditá-la, todavia, declara que "a seta, porém, já não pertence ao arqueiro, tão logo seja arremessada pela corda do arco, e a palavra já não pertence àquele que falou, tão logo se lhe escape aos lábios e é reproduzida no prelo".

reflexões, poemas e peças teatrais. Foi assim naturalmente, como deve suceder a todo verdadeiro gênio que contribui significativamente para o aprimoramento da cultura humana, que ele passou a figurar ao lado dos grandes espíritos alemães de seu século. Todavia, é para nós desconfortante constatar que ele parece ser mais lembrado por sua literatura dramaturgica e poesias do que propriamente por sua filosofia. E isso tem sido constatado por nós desde o ano de 1994, quando Schiller nos foi apresentado em um curso da disciplina de Filosofia Política. Desde então, temos verificado que essa personalidade e suas obras são pouco conhecidas e estudadas aqui no Brasil, inclusive no próprio círculo da academia filosófica. Talvez, por isso, apenas em pequenos círculos que se ocupam do estudo da estética, seu nome não seja de todo estranho.

Por seu espírito livre, comum a todo verdadeiro gênio, nota-se que o estilo de Schiller parece escapar ao modelo rigoroso da academia, aquele mesmo exigido por Kant, pois, sem perder o rigor necessário do meditar filosófico, ele é filósofo sem deixar de ser poeta, e mesmo ao poetizar sempre o faz na qualidade de filósofo. E sendo assim, como Suzuki (1998, p. 55) questiona em *O Gênio Romântico*, por que se temer um “híbrido” entre a linguagem poética e a filosófica se o próprio conceito de gênio kantiano “tem lugar assegurado na *Terceira Crítica*, cuja tarefa é justamente estabelecer, dentro dos limites permitidos, um *vínculo sistemático* entre” (Suzuki, 1998, p. 54) o sensível e o supra sensível? Por assim dizer, se considerarmos a genialidade de Schiller que é ao mesmo tempo poeta e filósofo vemos que a forma como ele exprime suas ideias revelam claramente que elas provêm da unidade de um gênio *sentimental e ingênuo*. Por outro lado, o espírito de sistema que imputamos acima à sua filosofia é comprovado pelo fato de que suas obras, mesmo se tomadas separadamente, expressam sempre a ideia fundamental que nelas está contida. Da mesma forma, a unidade sistemática de suas reflexões estéticas não se perde mesmo se procurada isoladamente na maior parte de suas poesias e dramas; e é nesse sentido que suas reflexões se convertem num sistema estético. Talvez, seja por ter percebido este aspecto da estética de Schiller que Pareyson afirma que a "estética não é uma 'parte' da filosofia, mas a filosofia inteira¹³⁴". E de fato, se observarmos a filosofia schilleriana pela perspectiva estética, o filósofo italiano tem toda razão de afirmar o que afirma em relação à estética de Schiller. Todavia, o esforço empreendido

¹³⁴Pareyson, Os Problemas da Estética, op. cit., p. 4.

por esta pesquisa demonstra que a estética em questão é em última instância uma antropologia. Por isso é que, para nós, enquanto filosofia inteira, a teoria de Schiller é fundamentalmente uma antropologia que traz inevitavelmente no conjunto sistemático do seu diminuto corpo, *todos os problemas implícitos à filosofia inteira*, e, portanto, também os problemas implícitos à filosofia da arte e do belo. E é justamente isso que esta pesquisa comprova sobre as pretensões estéticas de Schiller, a saber, que ela é uma das várias disciplinas que compõem a filosofia desse filósofo, cuja tarefa é indicar uma nova **trilha antropológica**, para que através dela a humanidade possa se lançar na realização da *plenitude* infinita de sua natureza estética e moral.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Norberto (Org.). **Schiller: Gigantes da Literatura Universal**. São Paulo: Editora Verbo, 1972.
- BARBOSA, Ricardo. **Schiller e a Cultura Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Filosofia Passo-a-passo)
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. A Lógica da Arte e do Poema. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Arte no Romantismo Alemão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BEISER, Frederick. **Schiller as Philosopher**. A Re-Examination. New York: Oxford University Press, 2005.
- BERLIN, Isahia. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERNSTEIN, M. J. (Org.). **Classic and Romantic German Aesthetics**. New York: Cambridge University Press, 2003.
- BEZERRA, Ralphe Alves. **Schiller: Arte Ideal e Humanidade Ideal como “Impératif Idéal”**. Fortaleza: Editora UFC, 2003.
- _____. **Uma breve polêmica Schiller – Kant: sobre a autonomia do gênio e da arte e a superação das algemas transcendentais como pressuposto à estética moderna**. Sobral-CE: Edições UVA, 2008.
- BONACCINI, Juan Adolfo. **Kant e o problema da coisa em si no Idealismo Alemão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Coleção Metafísica)
- BORNHEIM, G. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAEIRO, Olívio. **Oito Séculos de Poesia Alemã**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do Iluminismo**. 3ª ed. São Paulo: Unicamp, 1997.
- DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DUFLO, Colas. **O jogo de Pascal a Schiller**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Jorge Zahar, 1993.
- ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. v. 25. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004. (Grandes Obras da Cultura Universal)

ELIAS, N. Os Alemães. **A Luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Jorge Zahar, 1997.

ESCARDUÇA, Carla. Ut Pictura Poesis. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. Acesso em: 17/08/2018.

FERRY, Luc. **Kant, uma leitura das três Críticas**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

FICHTE, Johann G. **Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia**. São Paulo: Humanitas, 2014.

FILHO, Rubens R. T. Produção extra teórica da síntese. In: **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. SP: Iluminuras, 2004

FISCHER, Ernst. A função da Arte. In: _____. **A necessidade da Arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRICKE, Gerhard; GÖPFERT, Herbert G. Lebens- und Werkchronik. In: **Friedrich Schiller: Sämtliche Werke**. v. V. Darmstadt: Wissenschaftliche Burgesellschaft, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GRIER, Michelle. The Resolution to the Mathematical Antinomie . In: **Kant's Doctrine of Transcendental Illusion**. UK: Cambridger Universit Press, 2004.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Memórias: Poesia e Verdade**. v. I, 2. ed. Brasília: HUCITEC-UNB, 1986.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____ (Org.). **O Romantismo**. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUYER, Paul. The Origins of Modern Aesthetics:1711–1735. In: **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Oxford: Blackwell, 2004.

HARTMANN, Nicolai. **La filosofia del idealismo alemán**. v. I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960. (Biblioteca de Filosofia)

HAUSER, Arnold. A Alemanha e o Iluminismo. In: **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEGEL, G. W. F. La positividad de la Religión cristiana. In: **Escritos de Juventud**. México: Fondo del Cultura Económica, 1978.

_____. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. **Língua de Tradição e Língua Técnica**. Lisboa: Passagens, 1995.

HEINE, Heinrich. **Contribuição a História da Religião e Filosofia na Alemanha**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HINDERER, W. Schiller's Philosophical Aesthetics in Anthropological Perspectiv. In: MARTINSON, Steven (Org.). **A Companion to the Works of Friedrich Schiller**. USA: Camden House, 2005

HINSK, Norbert. Die Rolle des Methodenproblems im Denken Kants. Zum Zusammenhang von dogmatischer, polemischer, skeptischer und kritischer Methode. In: FISCHER, Norbert (Or.). **Kants Grundlegung einer kritischen Metaphysik**. Einführung in die "Kritik der reinen Vernunft". Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2010.

HOBBS, Thomas. **Leviatã: ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural 1983. (Os Pensadores)

HOBSBAWM, E. J. **A Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion**. Petrópolis: Vozes, 1994.

KANT, Immanuel. **À Paz Perpétua**. São Paulo: L&P Editores, 1989.

_____. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Ed. Bilingue. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Ed. Bilingue Port.-Alemão. São Paulo: Barcarola, 2009.

_____. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. Kritik der reinen Vernunft. In: Immanuel Kant: **Werke in sechs Bänden**. v. II. Darmstadt: WBG, 2011; trad. port. **Crítica da Razão Pura**. 4. ed. Lisboa: Fundação Caloust Gubenkian, 1997.

_____. Kritik der Urteilskraft. In: Immanuel Kant: **Werke in sechs Bänden**. v. V. Darmstadt: WBG, 2011; trad. bras. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KINDER, Hermann; HILGEMANN, Werner. **dtv – Atlas zur Weltgeschichte**. Karten und chronologischer Abriss. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. v. I. 12. ed. München: dtv deutscher Taschenbuchverlag, 1976.

KOHLSCHMIDT, Werner. Sturm und Drang. In: BOESCH, Bruno (Org.) **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967.

LANGENSCHIED: Taschenwörterbuch Portugiesisch, Münschen: Verlag Langenscheidt-Redaktion, 2001.

LEBRUN, Gerard. **Kant e o Fim da Metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Sobre Kant**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schönberg. Da ideia moral ao ideal poético. In: **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras.

LIFE of Friedrich Schiller, The. London: Printed for Taylor and Hessey, 1825.
(Anonymous)

LOCKE, John. **Carta acerca da Tolerância**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
(Os Pensadores)

_____. **Segundo Tratado sobre o Governo**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
(Os Pensadores)

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Figuras do Romantismo. In: **Romantismo e Política**. Paz e Terra, 1993.

_____. **Revolta e Melancolia: O romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015. (Marxismo e Literatura)

LUKÁCS, Georg. **Goethe y su Época**. Barcelona: Grijalbo, 1968.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômicos Filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

MEIRA, Silvio. O Autor e sua Obra. In: **Schiller**: Guilherme Tell. São Paulo: Círculo do livro, 1970.

NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia**. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

_____. **O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PLATÃO. **A República**. 8. ed. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1996.

POPPE, R. Erstinformation zum Werk. In: **Friedrich Schiller**: Die Räuber. Stuttgart: Reclam, 2008. (Lektüreschlüssel)

REGIN, Deric. **Freedom and Dignity**: The historical and philosophical thought of Schiller. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1965.

ROUSSEAU, J. Jacques. **Do Contrato Social**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
(Os Pensadores)

ROSENFELD, A. Da Ilustração ao Romantismo. In: **Autores Pré-Românticos Alemães**. São Paulo: EPU, 1991.

RÜDIGER, Safranski. **Romantismo, uma questão alemã**. 2. ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, Friedrich. Einladung zur Mitarbeit an den 'Horen'. In: **Friedrich Schiller Sämtliche Werke**. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008.

_____. **Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93**: recolhidos por Christian Friedrich Michaelis/Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Travessias)

_____. **Guilherme Tell**. São Paulo: Círculo do Livro, 1970.

_____. Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner. In: **Friedrich Schiller Sämtliche Werke**. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008; trad. bras. **Kallias ou Sobre a Beleza**. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Lettres sur L'education Esthétique de L'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)**. Paris: Aubier-Montaigne, 1992. (Collection: Domaine allemand bilingue)

_____. **Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesia Ingenua y Sentimental y una polemica**: Kant, Schiller, Goethe e Hegel. Barcelona: Icaria Antrazyt, 1985.

_____. **Teoria da Tragédia**. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

_____. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe. In: **Friedrich Schiller Sämtliche Werke**. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008; trad. bras. **Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: EPU, 1991; trad. bras. **A Educação Estética do Homem**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995; trad. port. **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

_____. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: **Friedrich Schiller Sämtliche Werke**. v. V. München: Carl Henser Verlag, 2008; trad. bras. **Poesia Ingênua e Sentimental**. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHÜLER, Donaldo. **Literatura Grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SIQUEIRA, A. Carlos. Arte, Educação em Kant e Schiller. In: **Belo, Sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

STAËL, Madame de. **Da Alemanha**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

STEINER, Rudolf. **Arte e Estética segundo Goethe**. 2. ed. São Paulo: Antroposófica, 1998.

SUSUKI, Márcio. **O Gênio Romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TAMINIAUX, Jacques. **La Nostalgie de la Grece a l'Aube de l'Idealisme Allemand**. Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel. Netherlands: Martinus Nijhoff/La Haye, 1967.

THEODOR, Erwin (Org.) **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967.

VACCARI, Ulisses R. **Johann Gottlieb Fichte**. Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia. São Paulo: Humanitas, 2014.

VICENTI, Luc. **Educação e Liberdade**. Kant e Fichte. São Paulo: Unesp, 1994.

VICO, Giambattista. **Principi di Scienza Nuova**. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1996.

WAHRIG, Dicionário Semibilíngue para brasileiros. Alemão. São Paulo: Editora VMF Martins fontes, 2011.

WALDEMAR, Charles. Leben und Werk. In: **Schiller**: das Schöne aus seinem Werk. München: Südwest Verlag, 1960.

WIKE, Victória S. **Kant's Antinomies of reason**: Their Origin and Their Resolution. Washington: University Press of Amerika, 1982.