



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

CARLOS GETÚLIO DE FREITAS MAIA

**SUBJETIVIDADE TRANSCENDENTAL, LIBERDADE E TRAGÉDIA:
OS PRESSUPOSTOS DO SUJEITO UNIVERSAL EM SCHILLER**

FORTALEZA

2015

CARLOS GETÚLIO DE FREITAS MAIA

SUBJETIVIDADE TRANSCENDENTAL, LIBERDADE E TRAGÉDIA: OS
PRESSUPOSTOS DO SUJEITO UNIVERSAL EM SCHILLER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Lógica e Teoria do Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros.

FORTALEZA

2015

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)

M185s Maia, Carlos Getúlio de Freitas.
Subjetividade transcendental, liberdade e tragédia : Os pressupostos do sujeito universal em Schiller /
Carlos Getúlio de Freitas Maia. – 2015.
105 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Fortaleza, 2015.
Orientação: Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros.

1. Pensamento transcendental. 2. Sujeito do Conhecimento. 3. Liberdade. I. Título.

CDD 100

CARLOS GETÚLIO DE FREITAS MAIA

SUBJETIVIDADE TRANSCENDENTAL, LIBERDADE E TRAGÉDIA: OS
PRESSUPOSTOS DO SUJEITO UNIVERSAL EM SCHILLER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Lógica e Teoria do Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros.

Aprovada em: 29/09/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Ursula Anne Matthias
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos Orixás.

Às minhas mães, Iyalorisa Valéria ty Logun

Ede e Maria de Fátima.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros, pela excelente orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora Ursula Anne Matthias e Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Assim como um organismo pode adoecer, definhar, porque em sua química falta um determinado elemento, uma matéria de vida, uma vitamina, da mesma maneira talvez nossa economia de vida, o organismo de nossa sociedade esteja necessitando urgentemente justo desse algo indispensável, desse elemento Schiller.” (MANN, 2010, p.160)

RESUMO

Este trabalho objetiva esclarecer pontos importantes do pensamento do filósofo alemão Friedrich Schiller, no intuito de conectar temas centrais de sua argumentação que, muitas vezes encontram-se espalhadas por seus muitos artigos, ensaios e correspondência. Assim, entendemos que existem eixos argumentativos principais, de que seu pensamento trata com maior preocupação. Por ser um pensador da estética, o problema da arte é central, mas também a moralidade, a educação e a fundamentação do sujeito do conhecimento. Dessa maneira, o objetivo central deste trabalho é encontrar o sujeito do conhecimento necessariamente pressuposto em suas considerações sobre a tragédia. Assim, investigamos o pensamento schilleriano na tentativa de entender de que maneira a tragédia ocasiona apresentação da liberdade através de uma obra de arte estética e quais as consequências que essa apresentação tem para o sujeito. A natureza sensível e racional dos seres humanos tem, portanto, de pressupor um sujeito universalmente válido, que se relacione com a liberdade (assunto moral) a partir da tragédia (assunto estético) e, dessa maneira, revelar a existência de um sujeito cuja formação necessária tenha de ser universal.

Palavras-chave: pensamento transcendental; sujeito do conhecimento; liberdade.

ABSTRACT

This work aims to explain some important points of the German philosopher Friedrich Schiller's thought. I want to connect its central problems, which are mostly spread in his many papers, essays and letters. So, I think that there are main axes in his argumentation, some of which he concerns with more than others. As an Aesthetical thinker, he has to assume Art as the main problem. But he also thinks of morality, education and the ground for the subject of knowledge. That said, my target in this work is to find out the subject of knowledge necessarily required in Schiller's thoughts on tragedy. This inquiry in Schiller's Philosophy tries to understand how tragedy causes the presentation of freedom through an Aesthetical piece of work. As well, what consequences such presentation would have to its subject? Thus, the sentient and rational nature of human beings must assume a universally valid subject. So, it relates itself with freedom (a Moral matter,) through tragedy (an Aesthetical matter.) Such subject must be unveiled in its necessary universal formation.

Keywords: transcendental thought; subject of knowledge; freedom.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	TRAGÉDIA, CONHECIMENTO E MORALIDADE: OS FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DA COMOÇÃO TRÁGICA EM SUA RELAÇÃO COM A LIBERDADE	15
2.1	Schiller na esteira da teoria estética ocidental: Tradição alemã e interferência kantiana no pensamento schilleriano	15
2.1	Teoria estética como teoria do conhecimento: a produção de conhecimento na tragédia	32
2.3	A fundamentação empírica da tragédia: a prescrição ou descrição schilleriana?.....	41
3	A TEORIA DA TRAGÉDIA ENTRE ANTIGUIDADE E MODERNIDADE	47
3.1	O classicismo de Weimar no marco do renascimento grego: a especificidade do retorno schilleriano aos gregos	47
3.2	A teoria da tragédia schilleriana entre antigos e modernos: a reconstrução alemã dos gregos	59
4	O SUJEITO UNIVERSAL SCHILLERIANO: FORMAÇÃO E DESDOBRAMENTOS ...	76
4.1	O jogo das faculdades livres como origem da subjetividade transcendental	76
4.2	Tragédia e liberdade: criação artística e produção do prazer trágico a partir da conformação humana como subjetividade racional	92
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

Friedrich Schiller (10/11/1759 – 09/05/1805) nasce na pequena Marbach am Neckar, no atual estado alemão de Baden-Württemberg. Em 1773, ainda adolescente, entra para a Karlsschule, uma academia militar em Stuttgart, que treinava e organizava a guarda pessoal do governante local, o duque de Württemberg. Começa a estudar medicina em 1775, mesma época em que lê Shakespeare, Plutarco, Lessing, Goethe, Kant e os iluministas franceses Voltaire e Rousseau pela primeira vez. Escreve a peça *Os bandoleiros*, influenciado tanto por essas leituras como pela má impressão que leva da vida militar. A recepção da obra, considerada revolucionária demais, incendiária demais, é um dos marcos do *Sturm und Drang*. Em 1782, a peça é apresentada no teatro de Mannheim e causa grande comoção na audiência. Schiller, que viaja aí sem autorização da Karlsschule, é punido com a proibição de escrever. Diante disso, foge da academia militar. Pelos próximos anos, passará por incertezas e dificuldades financeiras, até que um grupo de admiradores desconhecidos lhe oferece ajuda, indo instalar-se em Leipzig. Um mecenato ainda lhe virá do príncipe dinamarquês de Augustenburg e do conde de Schimmelmann. Em 1794, trava amizade com Johan Wolfgang Goethe, cujo resultado para a literatura alemã é uma das mais ricas trocas literárias de que se tem notícia, tanto pela vasta correspondência entre dois dos maiores representantes da literatura alemã, como pelas trocas e críticas feitas entre ambos, que, para o que nos importa, tornou possível que Schiller se dedicasse a pensar uma teoria da tragédia do ponto de vista filosófico¹

Casado com Charlotte von Legenfeld desde 1790, Schiller ganha uma indicação para uma cátedra não remunerada de história na Universidade de Jena, para onde se muda com a esposa. O contato cada vez mais próximo com Goethe se transforma na ida do casal para Weimar em 1799, depois de escritos *Don Carlos e Wallenstein*. Em 1805, com a saúde fragilizada pela tuberculose, morre aos 45 anos. Deixa dois filhos, duas filhas, onze peças completas e uma incompleta (*Demetrius*), uma vasta obra teórica, crítica, editorial e poética. Para a história da filosofia, torna-se um dos pensadores mais significativos a pensar as implicações da modernidade filosófica sobre a produção artística e, em contrapartida, o impacto da arte sobre o sujeito do conhecimento, resultado dessa modernidade² na filosofia.

¹ BARBOSA, Ricardo. *Cultura estética e liberdade. Correspondência entre Schiller e o Príncipe de Augustenburg. Introdução*. Tradução e organização de Ricardo Barbosa. Editora Hedra. São Paulo - 2009. P. 1-49

² É importante frisar que o sentido de modernidade reclamado por nosso trabalho é o de modernidade transcendental, que leva em consideração a reflexão kantiana como marco no desenvolvimento da filosofia do conhecimento e da moral. Cf. ROSENFELD, Anatol. *Introdução à Teoria da tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. Editora Pedagógica Universitária. São Paulo -1992. Pg. 9: “Profundamente convencido da destinação moral do homem, ligada à liberdade e dignidade de sua essência espiritual, Schiller envida esforços sempre renovados para definir, de modo cada vez mais exato, o sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do

Como também a revalidar o passado antigo a partir de um ponto de vista transcendental, uma vez que dá aos conteúdos clássicos uma interpretação atualizadora a partir da sistematicidade que o pensamento transcendental impõe aos conteúdos organizados sob sua forma.

Nosso trabalho, nesse sentido, se orienta para a contribuição da teoria pensada por Schiller no desenvolvimento da filosofia. As circunstâncias em que se encontra contribuem para que esse pensador desenvolva sua teoria na área da estética. As obras kantianas apenas saíam das editoras e iam pouco a pouco levando o pensamento transcendental às diversas partes da Alemanha. O modo claro e rigoroso com que Kant elabora sua argumentação dedutiva o transforma num clássico ainda em vida. O modo como repensa a condição do sujeito do conhecimento, que vê desaparecer a certeza absoluta na possibilidade de o conhecimento existir, faz com que as críticas kantianas sejam um ponto de inflexão não só da filosofia alemã, mas do pensamento filosófico ocidental.

Por outro lado, os alemães também atravessam o seu renascimento cultural, fortemente influenciado pelo giro às origens gregas determinado por seus historiadores e filólogos que fomentavam a efervescência cultural do período. A antiguidade grega clássica aparece então como o horizonte de re-afirmação cultural da Alemanha moderna, de modo que, se por um lado Schiller assiste ao nascimento do idealismo alemão, por outro, também presencia o nascimento do classicismo, fazendo parte ativa desses dois processos. Nesse sentido, nosso trabalho pretende demarcar a filosofia de Schiller a partir de três núcleos centrais:

A liberdade. Schiller faz parte do diálogo que se desenrolou em um momento crucial de crise do pensamento ocidental, em que o paradigma do próprio pensamento foi alterado. As meditações da modernidade incipiente, aliadas às descobertas científicas do renascimento italiano, revelaram que o homem não é o centro do universo, nem pode garantir que o conhecimento seja necessário e necessariamente verdadeiro a partir de uma doação do objeto para o sujeito desse conhecimento³. Para além disso, o homem agora tem ele mesmo de garantir a existência da realidade, sem poder contar com nenhum argumento *ex machina*, que leve a fundamentação da realidade para fora do sujeito. O pensamento moderno deve, sozinho, construir as bases da existência. O conhecimento não é mais uma doação da realidade para os homens, mas uma complexa relação de permuta entre o eu do conhecimento e o todo fora de si mesmo. A ação humana, portanto, não está mais orientada por um horizonte

trágico, para um ser cuja missão mais elevada é ser testemunha da liberdade moral num mundo determinado por leis da natureza.” Essa citação a clara, de maneira ,ais profunda, a que tradição e a que problemas modernos Schiller está ligado.

³ MAYOS, Gorçal. *O criticismo de Kant*. Tradução de Ricardo Henrique Carvalho Salgado e João Paulo Medeiros Araújo. In: AAVV. *Filosofia; Curso de preparación para la prueba de acceso a la universidad para mayores de 25 años*, Barcelona: EducaciOnline, 2008. P. 1-35. Acesso em 11.09.2015.

teológico, de acordo com o qual, a presença divina garante, por princípio, a possibilidade do conhecimento e a moralidade da ação, mas necessariamente dependente da atividade de seu sujeito. Nesse sentido, a liberdade é encarada a partir de uma nova perspectiva. Passa a representar a vontade do sujeito em relação ao mundo não disponível da modernidade. Em outras palavras, apenas as injunções históricas e teóricas que caracterizam o fim da Idade Média e começo da Idade Moderna permitem que o conceito filosófico de liberdade adquira um grau de autonomia sem precedentes no pensamento filosófico.

Schiller faz parte dessa discussão também por viver esse momento histórico, mas de forma especial, por ser dramaturgo e se interessar pela relação que pretende possível entre a arte e a liberdade. Nesse sentido, os gregos representam uma opção teórica inspiradora. Pois, em vistas a esse modelo ideal para produção artística, Schiller empreende o esforço de justificar conteúdos centrais das teorias antigas à luz da nova maneira com que a ação do sujeito é entendida. Trata-se, na verdade, de imaginar a modernidade dos antigos a partir da racionalização subjetivista dos conceitos e noções importados desse momento, em que a relação com o mundo fenomênico não pressupunha uma cisão originária entre sujeito e objeto do conhecimento. Ou, em outras palavras, de atribuir um significado racional, crivado pelo pensamento transcendental, aos conteúdos antigos a respeito da ação e do sujeito da mesma, sobrepondo nos gregos a carga semântica determinadora da liberdade: fazer das tragédias antigas um símbolo da liberdade.⁴

Tragédia. O gênero literário trágico ocupa um lugar específico na história da civilização ocidental. Tendo origem entre os gregos, a tragédia simbolizava os resultados que a ordem impessoal causava nas relações infinitesimais que compunham as sociedades fundamentalmente integradas a uma visão de mundo articulada com o todo do cosmos. Apesar de sua antiguidade, elas chegaram à modernidade como forma clássica de expressão da humanidade. Schiller, nesse sentido, esforça-se por entender esse processo. De maneira que sua pesquisa se volta para entender os elementos-chave de formação da tragédia.⁵ Busca, portanto, uma arqueologia trágica, em que os elementos históricos e estéticos se articulam de maneira a tornar o fenômeno trágico um objeto de entendimento para os pensadores.

⁴ SÜSSEKIND, Pedro. *Schiller e os gregos*.

⁵ A diferenciação contundente entre a tragédia clássica e a pensada por Schiller se opera no horizonte de determinação moral da tragédia. Para os gregos, a tragédia era a formulação humana de relacionamento com os atos divinos, que leva a uma visão de mundo em que a intervenção do destino constrange os seres humanos a ações fora do seu controle. Para Schiller, a tragédia surge da determinação que o sujeito dá livremente, a partir de sua moralidade, a uma ação, seguindo a regra racional mesmo que contra sua inclinação sensível. A definição schilleriana de tragédia passa, portanto, pela mediação da liberdade moral, que é um desenvolvimento haurido da reflexão transcendental.

No entanto, para além de pensador, Schiller era um dramaturgo e, como tal, interessava-se também por entender a finalidade da tragédia que, a seu ver, era o papel que ela exercia nas sociedades modernas. Pretendia, se possível, buscar o eixo teórico que justificasse a tragédia perante a razão. Nesse sentido, seu esforço intelectual se ocupa principalmente em entender as formas universais que constituem a tragédia para, somente então, defender o valor intrínseco dessa forma de arte para a formação de um tipo ideal de sujeito, fruto da sensibilidade e da liberdade. Schiller estava consciente da relação que pressupunha entre arte e educação, pois entendia que a arte possui as condições necessárias para elevar o ser humano de sua imanência automotiva para outras formas de se relacionar com o real, o que revela a versatilidade da capacidade humana de apreender o mundo à sua volta.

Sujeito do conhecimento. A chamada revolução copernicana kantiana⁶ não se restringiu ao pensamento kantiano propriamente dito, mas promoveu intensas modificações no jeito com que a cultura se interpreta a si mesma. Schiller também participa dessa reconstrução de perspectivas sobre o sujeito e o conhecimento. A teoria desenvolvida por ele sobre a liberdade, a arte e a relação emancipatória desta em vistas aquela, passa pelo pressuposto básico de uma subjetividade forte constituída sobre uma teoria na qual o sujeito ocupa a centralidade do pensamento, funcionando como condição de possibilidade do conhecimento, da vivência sensível e da liberdade.

O esclarecimento sobre o sujeito busca seus pressupostos fundamentais que, por sua vez, são condições sem as quais o horizonte dessa subjetividade não se sustenta. Nesse sentido, é importante avaliar e classificar o conceito que Schiller atribui a esse sujeito, de maneira a entender questões fundamentais, tais como a constituição do sujeito enquanto tal, isto é, a partir de que elementos ele se firma; a relação que se estabelece entre ele e os objetos do mundo, que se deve levar em consideração o processo a partir do qual os objetos chegam ao sujeito; e, principalmente, a relação que esse sujeito estabelece entre a arte e a liberdade.

Nesse sentido, num primeiro momento, pretendemos expor de maneira crítica as relações existentes entre tragédia, liberdade e o sujeito do conhecimento. Para tanto, pontos importantes como a questão da moralidade e da prática moral serão evidenciados de forma a entender a maneira específica com que campos tão distintos quanto a esfera da ação e a esfera do pensamento se relacionam de maneira decisiva no pensamento schilleriano. Ora, o *eu*

⁶ Trata-se da mudança de paradigma epistemológico tornada possível enquanto um desdobramento das descobertas de Copérnico, que levaram a humanidade a repensar seu lugar no universo. A metáfora kantiana parece ser válida também para o pensamento schilleriano, uma vez que Schiller parte do pressuposto de que cabe ao sujeito do conhecimento dar a si mesmo e ao mundo objetual a reflexão sobre a garantia do seu conhecimento.

presente ao longo da argumentação revela que a questão da subjetividade é reformulada por Schiller, para além de um problema da teoria do conhecimento, em um problema estético.

Três momentos de articulação teórica são possíveis nesta parte do trabalho: entender o contexto histórico do qual o pensamento do autor recebe subsídios para desenvolver suas considerações. O ponto de partida do seu pensamento relaciona-se à maneira com que os estudos de estética estavam se desenvolvendo naquele momento e do significado que isso teria para o modo de se relacionar com a arte. Além disso, também é necessário que se compreenda o modo específico com que Schiller refaz o pensamento transcendental e o articula com sua área de interesse. Portanto, é fundamental refazer o itinerário dos momentos relevantes em que o pensamento de Schiller está em dívida com o de Kant. Por fim, a partir dos dois primeiros momentos: o que trata da relação entre arte e verdade ao longo do desenvolvimento da estética como área emancipada da filosofia; e o que trata do pensamento transcendental como marco teórico do horizonte schilleriano, entender de que maneira conteúdos especiais são expressados pela arte como objetos do conhecimento, o que impõe que se entenda, por sua vez, a maneira com que a arte é recebida pelo sujeito de sua fruição.

Num segundo momento, pretende-se estabelecer a posição do pensamento de Schiller com a tragédia enquanto gênero dramático, o que pressupõe a existência de um vínculo entre Schiller e a tradição da tragédia, como também o tratamento dispensado à tragédia entre os pensadores seus contemporâneos. Nesse sentido, é preciso compreender o contexto cultural pelo qual Schiller passa naquele momento, a fim de ter por certa sua participação nele. Somente diante dessa perspectiva, pode-se entender a medida da importância do conceito de tragédia para o pensamento schilleriano.

Assim, dois movimentos se articulam de maneira decisiva aqui, um primeiro, que trata da efervescência cultural do chamado renascimento grego na época em que Schiller se formou como pensador e desenvolveu sua contribuição, assim como as consequências que esse momento teve para a cultura alemã em geral. Crê-se, portanto, necessário entender o contexto cultural do desenrolar desse processo. Isso leva ao segundo momento, igualmente importante, que se abstrai do ambiente histórico para entender o resultado do pensamento de Schiller sobre a tragédia. Em outras palavras, de que maneira o autor re-atribui significações modernas a essa criação antiga? Essa noção aponta para pressupostos muito importantes, que poderão demarcar a teoria schilleriana como uma tentativa de estabelecimento de um gradiente de universalidade para a humanidade.

Por fim, em um terceiro momento, desenvolve-se a argumentação no sentido de compreender, à luz dos capítulos anteriores, o sentido que Schiller atribui ao sujeito que perpassa toda sua

argumentação. Isto é, o que está em questão nesse sujeito, de que maneira se organiza e quais as consequências desse modo de ser que o caracteriza enquanto tal? Para o que nos importa, será necessário esclarecer a tentativa schilleriana de estabelecer um sujeito a partir de sua própria fundamentação enquanto uma série de processos cognitivos ordenados pelas faculdades do conhecimento.

O texto do capítulo, então, articula-se em dois momentos distintos, que oferecem o marco sobre a produção do sujeito enquanto produção do conhecimento. Num primeiro, vê-se claramente a existência desse sujeito multifacetado a partir da relação que estabelece com a tragédia, de modo a expressá-la como o tipo de arte que reage de maneira mais genuína em relação ao sujeito do conhecimento. Num segundo momento, entretanto, é necessário explicar quais as forças que interagem para a constituição do sujeito enquanto uma autonomia racional que lida com facetas múltiplas e diversificadas do real. Assim, presume-se estabelecer o sujeito schilleriano enquanto uma estrutura básica de interação de capacidades cognitivas, que diz respeito à toda humanidade, uma vez que esses pressupostos devem ser universalmente válidos para serem verdadeiros.

Assim, pensamos esclarecer a relação que Schiller estabelece entre as áreas da filosofia que ele julga como partes da configuração básica da alma humana, que pode ser deduzida por leis gerais. Como considerações finais, esperamos elencar as leis gerais que tem de existir para garantir a exequibilidade do pensamento schilleriano. Nesse intuito, fazemos convergir as críticas de comentadores importantes nas três áreas pesquisadas: estética, moralidade e teoria do conhecimento, que de alguma maneira se relacionam com o horizonte conceitual de Schiller. A atualidade desse pensamento está na maneira multifórmica com que se organiza, tornando possível a avaliação de pontos de vista e conteúdos aparentemente contraditórios e auto-repelidos. Talvez essa constatação restitua a Schiller um lugar relevante no mundo polifônico que a filosofia tem que se desafiar a pensar a respeito. Com isso, parte-se da pergunta fundamental desta dissertação: é possível redescobrir o *eu* por debaixo das forças que o constituem como núcleo dessa versatilidade de conteúdos apreendidos?

2 TRAGÉDIA, CONHECIMENTO E MORALIDADE: OS FUNDAMENTOS DA COMOÇÃO TRÁGICA E SUA RELAÇÃO COM A LIBERDADE

2.1. Schiller na esteira da teoria estética ocidental: Tradição alemã e interferência kantiana no pensamento schilleriano.

Publicado pela primeira vez em 1792, *Acerca da arte trágica* é o um dos ensaios mais importantes da teoria estética schilleriana enquanto uma estética da tragédia. Reúne tanto o interesse filosófico quanto poético de Schiller, uma vez que articula ativamente as premissas filosóficas expressas em *Acerca do sublime* e *Acerca do patético* a interesses formais marcadamente estéticos, como as maneiras pelas quais a tragédia atinge seus objetivos prévios a partir de um ponto de vista de uma poética da tragédia, por exemplo. De uma maneira geral, seu texto expõe-se teticamente para uma estética formativa o que os outros textos fizeram a partir de um ponto de vista generalizante. Neste momento, é interessante pensar como a teoria da tragédia pensada por Schiller em uma série de publicações, reunidas posteriormente em compêndios, se relaciona com os pressupostos implícitos à sua teoria do conhecimento no que esta diz respeito à fundamentação do sujeito.

A estética desenvolvida por Schiller tem a ver em boa medida com a capacidade que ele tem de reunir noções importadas do idealismo transcendental, noções estas universalizantes, genéricas e categóricas, a pressupostos teóricos aparentemente menos universais e epistemologicamente menos reais, como o teatro, o espetáculo e a tragédia em si. Seus ensaios *Acerca da razão por que nos entretêm os assuntos trágicos*, *O teatro considerado como instituição moral*, *Acerca do sublime*, *Acerca do uso do coro na tragédia* e *Acerca do patética*, reunidos na tradução brasileira e edição de *Teoria da Tragédia*, têm objetivos muito específicos, embora digam respeito a pontos-chaves de problemas recorrentes à dramaturgia de sua época e à estética moderna. No entanto, para o que nos importa, em comum todos têm a pressuposição hipotética de uma teoria da subjetividade implicada pelos pressupostos epistemológicos.

A saber, a leitura que Schiller faz das *Críticas* kantianas, o faz pensar em um dos problemas mais importantes para o pensamento transcendental, a saber, o problema da possibilidade do conhecimento enquanto marco teórico delimitante desse pensamento. Nesse sentido, a preocupação com o conhecimento está presente em todos os textos da teoria trágica schilleriana, isto é, que pressupostos teóricos o autor tem de garantir para que o sujeito da tragédia exista. No texto de *Do sublime*, que fica de fora da publicação *Teoria da tragédia*,

mas aparece em edições brasileiras na coletânea *Do sublime ao trágico*⁷ a preocupação de relacionar estética e teoria do conhecimento é ainda mais patente, como na tentativa de interconectar as noções kantianas de sublime matemático e sublime dinâmico aos tipos de representação trágica que os mesmos afetem compassivamente o sujeito do conhecimento e da recepção. Nesse sentido, a fundação de uma teoria da subjetividade subjaz à filosofia da arte⁸ que Schiller produz em de 1784 a 1800. Para entendermos em que medida a especulação estética faz sentido nessa obra e até que ponto ela é importante para a pesquisa que leve em conta os pressupostos fundamentais para a constituição do sujeito do conhecimento enquanto núcleo de articulação desses conhecimentos, é interessante notar de que maneira a tragédia e os processos do conhecimento se relacionam. Em outras palavras, portanto, como a tragédia é apresentada à esfera de faculdades humanas do conhecimento e quais os resultados dessa apresentação no sujeito.

Schiller pertence a uma tradição relativamente recente na história da filosofia, que remonta originalmente a Leibniz e se expressa em Kant com maior vigor e consistência, tentando responder a um antigo problema do pensamento ocidental que já está presente em Platão, qual seja, a possibilidade de a arte representar sob a forma artística um conteúdo verdadeiro. Em outras palavras, esses pensadores e filósofos investigam a possível relação entre conhecimento e arte, verdade e representação ou, em termos gerais, essência e aparência. É importante dizer, no entanto, que para Platão e os outros filósofos antigos que se debruçaram sobre a questão do belo e suas implicações na arte, não havia a formação de uma teoria exclusivamente dedicada a esses problemas, justamente porque essa exclusividade só poderá ser requerida em um ambiente em que o conceito da verdade migrou do mundo objetual para as capacidades cognitivas do sujeito. Em outras palavras, a arte só poderá expressar uma verdade mais verdadeira do que a natureza quando a relação de realidade for alterada para o núcleo da percepção, ou seja, a partir da filosofia inaugurada pelo sujeito moderno.

⁷ *Do sublime ao trágico*, organizado e traduzido por Pedro Sússekind, contém os ensaios *Do sublime* e *Sobre o sublime*, textos-marco da teoria estética schilleriana, por representarem momentos decisivos do seu desenvolvimento, conduzindo desde sua filiação propriamente kantiana à originalidade do pensamento schilleriano, que consiste em considerar o sublime como um conceito formal haurível de experiências estéticas não necessariamente naturais.

⁸ No atual contexto, convém considerar que filosofia da arte e estética funcionem como sinônimos em Schiller, uma vez que nosso autor não diferencia o problema da sensibilidade enquadrado no horizonte epistemológico (estética) das preocupações relacionadas ao estatuto formal das artes (filosofia da arte). À altura de sua produção, já havia a estética se emancipado enquanto campo próprio de investigação da filosofia, de modo que, nesses termos e de acordo com os objetivos da teoria de Schiller, pode-se falar em estética também como filosofia da arte.

Para o pensamento ocidental produzido até esse momento, a arte possuía um status mais ou menos negativo em relação ao conhecimento, ora operando como sua completa negação, como em *A república*, de Platão, ora artifício produzido pela racionalidade através da capacidade mimética inerente ao gênero humano, como no fragmento da *Poética* de Aristóteles. Se em Platão a arte representa necessariamente o engodo articulado pelos sentidos, sobretudo no *Livro X* de *A república*, em Aristóteles ela é fundamentada como um canal a partir do qual um conteúdo verdadeiro pode ser expresso à comunidade de seres comunicantes, mas dificilmente a arte poderá ser, ela mesma, um conteúdo de verdade através do qual o conhecimento se expressa.

O que as gerações modernas de pensadores levam em questão significa inverter, em princípio, essa lógica, conferindo à arte um status epistemológico positivo, isto é, pensando o conceito de arte e suas derivações lógicas como aplicáveis de noções e critérios da teoria do conhecimento. Para isso, essa nova tradição de pensamento chegou a criar uma nova área da filosofia, dando independência a setores que ou foram dogmaticamente explorados ou que não possuíam, ainda, as condições sociais e teóricas para seu aparecimento. Com a *Estética* de Alexander Baumgarten, a história da filosofia afirma a emancipação da filosofia da arte como uma área própria e autônoma do pensamento filosófico. Kant, leitor de Wolff, extrai da relação que esses autores estabelecem entre verdade e sensibilidade os fundamentos para sua teoria do livre jogo. Nesse sentido, Schiller já encontra uma tradição mais ou menos consolidada ao iniciar suas investigações teóricas a respeito da arte, do belo e dos seus significados para o conhecimento.

Há, portanto, muitas direções que uma pesquisa filosófico-estética pode tomar. Necessariamente, tem de se preocupar com a faculdade sensível do conhecimento, pois a sensibilidade é o ponto de partida e de justificação nessa pesquisa. No entanto, após sua fundamentação, a estética filosófica pode desdobrar-se de muitas maneiras e com consequências teórico-formais muito diferentes. O pesquisador da estética filosófica pode se interessar sobretudo a respeito de como a sensibilidade funda o conhecimento e a partir de que processos esse conhecimento se dá. Também pode, para falar a grosso modo, interessar-se pela obra de arte enquanto fenômeno eminentemente estético. Nesse sentido, pode privilegiar diversos segmentos que o conceito de arte pode apresentar: a criação e a recepção são dois polos mais insistentes na estética filosófica da arte, uma vez que tanto o método de criação da obra de arte (ou não-método – vide o problema do gênio artístico⁹), como o modo com que a

⁹ Para Kant, o gênio artístico é a determinação que a natureza dá à arte. O gênio é aquele que consegue, sem

arte é recebida (o gosto e as faculdades da recepção em balanceamento com as faculdades do julgamento e da esquematização) aparecem como foco da investigação. Nesse sentido, Schiller incorpora em seu trabalho essas opções de maneira a organizar um sistema da criação da obra de arte e seus efeitos sobre os sujeitos que a absorvem, na atividade de sua fruição.

Não se pode dizer, portanto, qual efeito é mais privilegiado em seu pensamento, mas apenas mensurar a função que exercem na sua tentativa de por às claras o sentido da arte para o sujeito moderno. Para isso, é necessário ter em mente que a maior preocupação do autor era fazer ir de encontro uma à outra, suas impressões e intuições sobre a arte, já que ele próprio era um dramaturgo e poeta; e a pesquisa que fazia tanto nos campos da história, da filosofia e da política. Leitor de Goethe, Kant e Fichte, a Schiller interessa saber se o teatro e a poesia são, assim como as ciências, candidatos adequados ao conhecimento e, portanto, a um lugar relevante para a teoria do conhecimento. A maneira como ele deduz a cognoscibilidade inerente à arte o leva, posteriormente, a elegê-la como tipo de conhecimento mais adequado à esfera eminentemente humana, qual seja, a moralidade ou o campo das ações. Para Schiller, a arte é um canal de expressão de conteúdos da moralidade, os quais, dado o sentido da moralidade para os seres humanos, relaciona-se de forma determinante à expressão do modo de ser do homem enquanto tal, a saber, a liberdade.

Com a reabilitação da formação transcendental pela teoria crítica¹⁰, o modo de ser da humanidade pode ser novamente universalizado a partir do seu modo específico de estabelecer contato com o mundo fenomênico. Em outras palavras, o modo de conhecer dos seres humanos é somente determina o mundo-objeto desse conhecimento, mas perfaz a organização formal necessária ao sujeito do conhecimento. Schiller afirma em obras como *Teoria da tragédia* e *A educação estética da humanidade em uma série de cartas*, que o elemento mais próximo de uma natureza humana (a liberdade), pode ser conhecida a partir e através da arte.

A relação que a arte cultiva com as faculdades do conhecimento aparece nos textos de Schiller em momentos determinados da especulação teórica sobre o teatro e a tragédia. Por exemplo, quando afirma no texto de *O teatro considerado como instituição moral* que a noção de arte bela se mantém, em núcleo, a partir da especulação transcendental, mas que também se volta para a outra esfera que a arte bela pode admitir, estabelecendo, um canal de

determinação, mas devendo conhecer a técnica de expressão da qual se utiliza, determinar na arte uma lei da natureza. *Crítica da faculdade do julgar*, § 39-44.

¹⁰ DUARTE, Rodrigo. Sobre o Sexto Excurso de *Os elementos do antissemitismo* de Adorno, Th. W. e Horckheimer, M. in *Dialética do esclarecimento*. Duarte defende que Adorno e Horckheimer restituíram o valor filosófico ao esquematismo (*Schematismus*) e à formação (*Bildung*) transcendentais.

comunicação e reconhecimento entre os sujeitos do conhecimento e da liberdade. Citamos

O teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento das outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo.¹¹

Isso impõe o problema da possibilidade de compreender o problema kantiano em relação com a arte bela¹² ao problema schilleriano do teatro moral. A relação possível que existe entre esses núcleos só pode ser devidamente percebida se nos ativermos ao modo específico com que ambos os autores fundam sua compreensão de arte, qual seja, uma atividade específica relacionada à condição dos sujeitos do conhecimento, que é formada a partir de um jogo livre das faculdades do conhecimento. O teatro, portanto, só poderá ser compreendido no horizonte do pensamento transcendental como uma obra de arte, por originar-se nessas condições, isto é, obedecer às determinações dadas pelo jogo livre; e arte bela, pois, não dispõe de um fim anterior à sua origem, embora tenha finalidades ulteriores. No teatro, especificamente no teatro trágico, a experiência artística desvela aos sujeitos o conhecimento, ainda que indiretamente, da liberdade, embora não como uma implicação, senão que como pressuposto.

Com isso, a arte só poderá cumprir seu papel formador, quando não receber nenhuma determinação externa à sua própria condição de arte bela, seja uma determinação política ou moral, já que sua relação é intrínseca com a liberdade, a importância que emerge de sua relação com a moralidade é consequente. A bem da verdade, isso tem a ver com o fato implícito de Schiller impor em sua própria filosofia deduções fundamentais da filosofia kantiana, em questões concernentes à vontade livre, à arte como finalidade sem fins, ao jogo entre as faculdades do conhecimento. Ora, no mesmo texto afirma que “é com desastrada excentricidade que o homem de negócios corre o perigo de expiar uma vida tão magnificamente dedicada ao Estado; o erudito, de baixar ao torvo pernosticismo; o povo, a animal.”¹³ É importante perceber que, de alguma maneira, o teatro cumpre o papel de exercer, no horizonte moral em que se encontram os sujeitos racionais, o espelhamento necessário a esses sujeitos. Enquanto um problema moral, o teatro atesta a necessidade de os sujeitos apresentarem diante de si mesmos a execução de sua vontade. Citamos, dessa vez, *Acerca do sublime*:

‘A homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer’, diz o judeu Natã ao dervixe, e

¹¹ Cf. Schiller. *O Teatro considerado como instituição moral*. P. 46.

¹² *Crítica da faculdade do julgar § 44*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. GEN Forense Universitária 2ª Edição. Rio de Janeiro - 2010. P. 149.

¹³ Cf. Schiller. *O Teatro considerado como instituição moral*. P. 46.

tais palavras são válidas num âmbito muito mais extenso do que talvez se desejaria conceder. O que caracteriza o homem é a vontade, e a própria razão nada mais é do que a perene regra do mesmo. Sua prerrogativa, dado que toda natureza age racionalmente, reside apenas em que ele, cônica e voluntariamente, o faz segundo a razão. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer.¹⁴

É necessário entender que, ao se referir ao homem ou a alma, Schiller tem em mente o sujeito livre racional caracterizado pelo racionalismo transcendental. O sujeito do conhecimento e o sujeito da liberdade são descritos separadamente, mas no teatro, eles se equacionam num e mesmo sujeito, a saber, o sujeito da fruição estética. Por isso, o teatro em geral e, em especial, a tragédia, tem implicações preponderantes tanto para a moralidade quanto para o conhecimento. O modo de conhecer do sujeito do conhecimento o leva a atestar não só sua liberdade enquanto ser moral, mas também seu modo próprio de conhecer. Em último caso, refere-se sujeito transcendental, que trabalha como ponto de partida e de chegada de todos esses processos.

Em *Teoria da Tragédia*, nosso autor revela vigorosamente sua influência pelo pensamento transcendental. Nesses ensaios, é desenhado o caminho especulativo a partir do qual o autor expressa a relação entre as faculdades do conhecimento e a apreciação estética da arte, com suas consequências éticas, políticas e estéticas. Por exemplo, Schiller liga suas próprias concepções sobre a tragédia às teses da *Aufklärung* transcendental desenvolvidas na *Crítica da faculdade do juízo*. É nesta obra, pois, que está em boa dose o ponto de partida do movimento de uso especulativo que Schiller faz da *Crítica*. Por isso, é importante revisitar alguns passos do texto kantiano, uma vez que dão medida da interpretação e desenvolvimento que Schiller faz desses textos. Nesse sentido, certas categorizações despontam para a arte na estética kantiana nesta obra: a arte agradável e a arte bela. Já que, como Kant estabelece,

Não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem uma ciência bela, mas somente a arte bela. [...] Se a arte, conformemente ao *conhecimento* de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte *mecânica*; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela chama-se arte *estética*. Esta é ou arte agradável ou arte bela, ela é agradável se seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é bela quando seu fim é que o

¹⁴ *Acerca do sublime in Teoria da tragédia*. P. 49.

prazer as acompanhe enquanto modos de *conhecimento*¹⁵.

Quando, nesta passagem da *Crítica da faculdade do julgar*, Kant separa arte e ciência, está em jogo não apenas sua posição em relação a seus antecessores como Baumgarten, mas o desdobramento lógico da dedução dos conhecimentos possíveis. Não pode haver uma ciência do belo, nem uma ciência bela, pois o belo não está disponível ao campo teórico da ciência assim como o pensamento transcendental a deduziu. A ciência opera dentro dos limites do entendimento, faculdade que regula tanto o uso da imaginação criadora quanto da razão. Ao falarmos de belo, necessariamente temos de admitir a passagem para além da regulação do entendimento e, neste jogo livre das faculdades do conhecimento, a faculdade de julgar impõe-se como condição de possibilidade para o belo e, conseqüentemente, para a arte.

Entretanto, “a arte bela [...] é um modo de representações que é por si própria conforme a leis e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”¹⁶. Trata-se, a bem da verdade, do paradoxo transcendental, que se exprime segundo as leis da dialética kantiana, isto é, se por um lado a arte bela afasta-se de toda finalidade, projetando-se assim, para fora das fronteiras de um telos; por outro, ela é objeto de comunicação entre os seres comunicantes livres a partir dessa ausência de fim. Em outras palavras, a arte bela necessariamente tem uma finalidade sem fins. Não pode ser essa finalidade o agrado, visto que o ato de criar uma obra que vise agradar é admitir um telos e esse telos teria de ser sensível. Tampouco, poderia ser o bem. Os limites da ação estão delimitados na prática moral, da qual a arte, pelo menos em princípio, não pode ser devedora. O belo surge do ajuizamento do gosto pela faculdade de julgar. Essa faculdade só pode admitir uma obra como bela se a obra não se abrir a um telos determinado. O que não sugere que a arte e o belo estejam separados da ação prática dos seres humanos, mas os faz admitir uma diversidade de modalidades de interação com o real, na qual a arte representa o resultado do jogo livre das faculdades que propiciam o conhecimento; e o belo, o ajuizamento do gosto pela faculdade do julgar em comunicação com as outras faculdades que compõem a apreensão do real pelo sujeito do conhecimento.

No entanto, neste momento é muito importante introduzir a distinção que Kant faz entre o belo e o sublime, pois é a partir do sublime que a relação entre tragédia e o conhecimento se torna possível. Nos primeiros parágrafos da *Crítica da Faculdade do Juízo*, distinguem-se os três modos de complacência (*Wohlgefallen*)¹⁷ ou prazer a partir do sujeito,

¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. § 44, p 150-151.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Opção tradutória de Valerio Rohden, baseada na ligação que Kant faz entre o verbo alemão e o termo latino

dois dos quais ligam-se a um interesse fora dessa complacência, rompendo com a noção de finalidade sem fins, somente segundo a qual Kant pode encontrar a base do prazer estético propriamente dito. O prazer que se origina do agradável e o que se origina no bom têm, nesse sentido, uma finalidade e um fim: respectivamente, estar em um ambiente agradável, em que as faculdades do conhecimento se mantenham plácidas; e a constatação do bem, que acontece de um ponto de vista epistemologicamente positivo, isto é, é um conhecimento direto, de acordo com as funções básicas do entendimento e da sensibilidade. Portanto, a estes não se pode ligar o belo ou o sublime ou o prazer estético.

Apenas quando o prazer surge a partir de uma finalidade sem fim, ou seja, apenas quando a fonte desse prazer não tem em sua origem a sua finalidade, é que ele pode originar o belo ou o sublime, a partir da negação dialética da intensa atividade interior, afetividade interior profunda (*Gemüt*) por uma força externa, incomensuravelmente grande, e a consequente reafirmação da vivacidade interna sobre essa violência. O belo e o sublime, dessa maneira, são os conceitos-chave de compreensão da dupla-cidadania do sujeito transcendental pois, por um lado, dão testemunho da ligação da esfera mundana dos seres morais e de como a relação entre essas duas esferas acontece; e, por outro lado, indicam para a necessária ligação interna entre o sujeito do conhecimento e o sujeito da liberdade.

Por exemplo, “beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto na medida em que ela é percebida nele sem representações de um fim”¹⁸. Pois o belo surge do jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação. O entendimento é a faculdade responsável por esquematizar a realidade à nossa volta: seu juízo é determinante, no sentido matemático da palavra¹⁹, uma vez que o movimento gnosiológico parte de leis gerais para os fenômenos particulares. A imaginação, por outro lado, é a faculdade responsável pela formação de imagens e, nesse sentido, sua atividade cognitiva parte das realidades particulares para o mais geral²⁰. Ao lado deles, contudo, opera outra faculdade, que desempenha necessariamente seu

complacencia, que é a origem etimológica de complacência, conquanto o significado atual em português, alteração do antecessor latino, não se coadune senão forçosamente à ideia expressa por *Wohlfelallen*. (*Wohl*, bem-estar; *gefallen*, agradar.)

¹⁸KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. P. 82.

¹⁹ “A faculdade de juízo determinante, sob leis universais transcendentais dadas pelo entendimento somente subsume. A lei lhe é indicada a priori e ela, por isso, não precisa pensar para si mesma uma lei de modo a poder subordinar o particular na natureza ao universal.” (KANT 2010 a, Introdução). Apud *Reflexão e fundamento: Sobre a relação entre gosto e conhecimento na estética de Kant*, de Pedro Costa Rego.

²⁰ “Por síntese, em seu sentido mais geral, entendo o ato de juntar diferentes representações, e de apreendero que é múltiplo nelas em um ato de conhecimento [...] A síntese em geral [...] é um mero resultado da faculdade de imaginação [...] . A unidade transcendental da apercepção refere-se, então, à síntese pura da imaginação, como uma condição a priori da possibilidade de toda combinação do múltiplo num conhecimento [...] Então o princípio da unidade necessária da síntese pura (produtiva) da imaginação,

papel no momento em que o juízo determinante não encontra na imaginação o esquema para sua representação. Trata-se da faculdade do juízo. Nela, o juízo dá-se por reflexão, isto é, por autogestão, já que se dá sem o arbítrio das leis gerais do entendimento. Esse juízo, reflexionante, é a base epistemológica para o belo e, como seu desdobramento dialético, para o sublime. Quando a cor verde da relva²¹ é vista e apreciada, o valor do apreço – o belo – não está no campo verde, mas no resultado da troca de inferências representada pelo jogo entre o juízo determinante do entendimento e o juízo reflexionante. Citamos,

Não o Juízo determinante, mas meramente o reflexionante tem princípios próprios a priori; que o primeiro procede apenas esquematicamente, sob as leis de uma outra faculdade (do entendimento), mas somente o segundo procede tecnicamente (segundo leis próprias), e que no fundamento deste último procedimento está um princípio da técnica da natureza, portanto o conceito de uma finalidade, que se tem de pressupor nela a priori e que, por certo, segundo o princípio do Juízo reflexionante, é necessariamente pressuposta por ele apenas como subjetiva, isto é, em referência a essa própria faculdade, mas, no entanto, traz também consigo o conceito de uma finalidade objetiva possível, isto é, da legalidade das coisas da natureza como fins naturais. (KANT, 1980a, p.2001)²²

O juízo reflexionante, com isso, demarca as barreiras do conhecimento enquanto apreensão da realidade e da fruição estética como resultado do prazer a partir da apreensão mediante esse juízo. Desse modo, o belo e o sublime ocasionam o prazer nos sujeitos da fruição porque estão, desde já, mediados pelo juízo reflexionante.

O problema epistemológico da estética kantiana, com isso, não se resume ao belo enquanto conceito resultante da interação entre as esferas sensorial e mental dos seres humanos. Pois, além do belo, o sublime também aparece como consequência da articulação interna das faculdades do conhecimento. A partir dele é que Schiller partirá em sua concepção de tragédia, a qual, por isso, liga-se necessariamente à de liberdade.

O sublime, entretanto, possui sua própria história. Essa temática é reintroduzida na

anterior à apercepção, é o fundamento da possibilidade de todo conhecimento, especialmente da experiência. Uma imaginação pura, que condiciona todo conhecimento a priori, é, então, uma das faculdades fundamentais da alma humana. Por seu intermédio nós pomos o múltiplo da intuição, por um lado, em conexão com a condição da unidade necessária da apercepção pura, de outro lado. Os dois extremos, a saber, a sensibilidade e o

entendimento, precisam manter uma conexão necessária entre si através da mediação desta função transcendental da imaginação”. Apud *A imaginação nos juízos estéticos kantianos*, de Hélio Lopes da Silva.

²¹ Idem. 70.

²² Apud *Kant e a faculdade do julgar*, de Ulisses da Silva Vasconcelos.

esteira do pensamento ocidental na modernidade pela tradução francesa do *Tratado do sublime*, de Pseudo-Longino, por Nicolas Boileau-Despréaux²³. Tendo a ver com elevação, o sublime é a categoria estética que se liga a sentimentos inspirados pela grandeza e pela incomensurabilidade. Em outra palavra, é um conceito que produz uma forte padecência, que transcende a barreira do belo sem, contudo, perder seu significado estético. O sublime, portanto, é um tema constantemente requerido nas especulações sobre a arte e sob que efeitos a capacidade humana de fruí-la está disposta, tem inúmeras interpretações ao longo da história do pensamento. Sendo com Kant que esse tema se articulará com o rigorismo e sistematicidade exigido pelas ciências da natureza que se começava a impor também à filosofia.

Retomando Edmundo Burke na *Investigação filosófica sobre a origem do sublime e do belo* (1757)²⁴ e a elas aplicando seu método especulativo próprio, Kant dá uma interpretação original, tipicamente idealista, ao sublime. O conceito kantiano de sublime nasce diretamente ligado às faculdades do conhecimento e às necessidades da razão transcendental. Pois, já que o belo é resultado do jogo entre entendimento e imaginação, o sublime será entre imaginação e razão.

o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente às ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas no ânimo precisamente por essa inadequação, *que se deixa apresentar sensivelmente*.²⁵ (Grifos nossos.)

O sublime é, além disso, compreendido segundo duas perspectivas, a matemática e a dinâmica. É importante que se tenha em mente essa distinção, pois é dela que se compõem os juízos em relação ao sublime que também são concernentes a Schiller. Seguindo a ordem imposta a seu próprio texto, Kant inicia sua reflexão sobre o sublime enquanto sublime matemático. Segundo essa perspectiva, o sublime é o incomensuravelmente grande,

absolutamente grande. Mas grande e grandeza são conceitos totalmente distintos (*magnitudo e quantitas*). Do mesmo modo dizer simplesmente (*simpliciter*) que algo é

²³ SÜSSEKIND, Pedro. *Schiller e a atualidade do sublime*. Posfácio à coletânea *Do sublime ao trágico*, ensaios *Do sublime e Sobre o sublime*, de SCHILLER, F. Tradução e organização de SÜSSEKIND. Ediora Eutêntica. Belo Horizonte - 2011.

²⁴: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.” (“Qualquer coisa que possua as condições de excitar as ideias de dor e perigo, quer dizer, qualquer coisa que seja de alguma maneira terrível ou familiarizado com objetos terríveis, ou opere de maneira análoga ao terror, é fonte do sublime, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.”) Extraído do Projeto Gutenberg, acesso em 14.09.2015. Tradução nossa.

²⁵ KANT, I. *Critica da faculdade do juízo*. P 91.

grande é totalmente diverso de dizer que ele seja absolutamente grande (*absolute, non comparative, magnum.*) O último é o que é grande acima de toda a comparação. Que significa então a expressão: “algo é grande ou pequeno ou médio”? Não é um conceito puro do entendimento que é denotado através dela; menos ainda uma intuição dos sentidos; e tampouco um conceito da razão [...] Logo, tem de tratar-se de um conceito da faculdade do juízo, ou derivar de um tal conceito e *pôr como fundamento a uma conformidade a fins subjetiva* da representação em referência à faculdade do juízo²⁶

Desse modo, o que se passa nas faculdades do conhecimento é, a bem da verdade, uma descalibragem, cujo resultado é o sublime. Diante de algo *superlativamente* grande, a faculdade da imaginação, limitada, falha em sua tarefa de formar uma imagem daquele fenômeno. O entendimento, por um lado, precisa dos esquemas criados pela imaginação para abarcar alguma realidade em sua atividade totalizante. No entanto, a imaginação já se dá conta de sua falha. A razão, por outro lado, que não é limitada, encara o absolutamente grande sem se alterar. A descalibragem entre razão e imaginação é o modo como matematicamente o sublime acontece. Feitos alguns ajustes, o processo migra para a teoria schilleriana. Os seres livres e, contudo, limitados, dão-se conta de sua limitação diante da infinitude do incomensurável. No momento dessa constatação racional, um sentimento de desprazer emerge a consciência do ser livre, pois é como se a grandeza absoluta se expandisse sobre a vida interior desse ser. No entanto, no mesmo instante, a razão, que não se deixa dominar, entende na grandeza absoluta a confirmação negativa de seus conceitos negativamente intuídos. A constatação da conformidade da grandeza absoluta ao fim do ser humano como fim da natureza expande, imediatamente, a vida interna, a qual, como que vivificada, sente então o prazer do sublime. O sublime matemático, que se elabora a partir da *grandeza* enquanto tal, dá à razão tal constatação.

A outra perspectiva é a do sublime dinâmico, que, ao invés da grandeza, tem o poder como princípio. Do mesmo modo que ocorre no sublime matemático, no sublime dinâmico o sujeito do conhecimento se depara com algo incomensuravelmente maior do que si mesmo, só que, neste caso, isso acontece em relação ao poder. Diante do mar revolto, da tempestade, do furacão, o sujeito da liberdade tem consciência de sua impotência e de sua fragilidade enquanto ser sensível. Então, o poder absolutamente grande da natureza força à sua consciência a constatação de que não há fuga da limitação natural das faculdades humanas do conhecimento.

²⁶ Idem. P 84. Grifos meus.

Na esfera sensível, portanto, o ser livre é impotente, de modo que sequer é livre, umavez que é uma ser destinado à morte. No entanto, assim como no sublime matemático a grandeza primeiro assola para depois servir de base para o ser livre constatar sua própria grandeza, de modo que o processo se inverte e a dor se transforma em deleite: no sublime dinâmico, a natureza onipotente é instada pela razão a dominar-se. Isso leva a razão a concluir que, se existe tal poder, ela pode, ainda que negativamente, intuí-lo porque o ser a que anima é um ser livre, cidadão de dois mundos. E, se num desses mundos, esse ser é frágil e em tudo menor que a natureza, no outro, ele é o fim último da natureza, porque ela intuiu todo esse processo a partir de sua própria limitação. Autoconsciência e liberdade concorrem para constatação dessa dupla-cidadania na qual, certamente, os seres humanos são considerados superiores. De acordo com Kant,

[...] assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética da grandeza de seu *domínio*, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade.²⁷

Segundo pensamos, é essa tese o principal ponto de contato entre a teoria kantiana do ser moral e a teoria schilleriana da tragédia. Como aponta Roberto Machado²⁸, trata-se exclusivamente da apresentação do suprassensível através do sensível²⁹. Numa palavra, através do ajuizamento interno causado pelas afecções nos sentidos, o eu conhecedor toma consciência de objetos do conhecimento que não se dão a conhecer diretamente através dos sentidos.

Para tornar patente a superação dessa contradição em termos lógicos, basta lembrarque o processo se desenrola a partir dos sentidos em direção ao suprassensível, e que, com o prazer aí constante, retorna aos sentidos. “Todo fenômeno cujo último fundamento não pode

²⁷ Idem. Pg. 108.

²⁸ MACHADO, R.P-57.

²⁹ ROSENFELD, Anatol. *Introdução in: Teoria da tragédia*. P. 10: “A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o suprassensível ou de modo visível o invisível; representar, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral. Todavia, como se pode apresentar visivelmente o invisível? Há só uma possibilidade: mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos.”

ser deduzido do mundo dos sentidos, é uma apresentação indireta do suprassensível”³⁰. O que vale a pena esclarecer ainda, segundo Machado, é que ao referir-se a suprassensível, Schiller o faz numa esfera universalmente subjetiva, a qual, suprassensivelmente, adequa-se a todos os seres livres: a liberdade. E como Kant, pensa que o prazer do sublime está ligado à constatação de que o incomensuravelmente grande revela a ilimitação da razão e, com isso, a liberdade. Nesse sentido, Schiller herda toda a essa argumentação a partir de Kant e a acolhe no seio de sua própria teoria, uma vez que identifica no sentimento de sublime uma das condições de possibilidade da experiência trágica.

Seria então possível dizer que o sublime kantiano é o mesmo que aparece na teoria schilleriana, dispensando inclusive qualquer “sublime schilleriano.” No entanto, Schiller contrapõe-se a Kant, ao afirmar que a arte tem a mesma capacidade de impressionar o sublime nos seres livres. Embora seja certo que Kant referiu-se à ira de Aquiles na *Iliada* como sublime³¹, no que diz respeito à sua obra teórica, a arte não é candidata ao sublime tal como suas estas podem fazer. Schiller, no entanto, entende que a arte é um dos elementos para o sublime, enquanto uma de suas causadoras. A *Teoria da Tragédia* é obra de confluência dos estudos estéticos consagrados na tradição ocidental com a filosofia rigorista transcendental kantiana. Trata-se, de uma atribuição de conteúdo de Schiller à filosofia formalista kantiana e, com isso, o desenvolvimento de uma forma original de pensar questões consagradas por sua própria aparição ao longo da história das ideias. A exemplo de comparação, citamos Kant sobre o sublime:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma queda- d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança.³²

E Schiller, por sua vez, afirma que

a experiência nos ensina que é a emoção desagradável a que maior exerce atração sobre nós e que, pois, o prazer no afeto está em relação justamente

³⁰ MACHADO, R. . P-57

³¹ Idem.

³² KANT, I. *Crítica da faculdade do Juízo*. P-107.

oposto ao seu conteúdo [...] Todos se comprimem, *cheios de expectativas, em redor de quem narra a história de um assassinato*. [...] Ainda mais vivamente se exterioriza essa emoção ante objetos que vemos na realidade. Uma tempestade marítima, que fizesse soçobrar uma frota inteira, iria, vista da praia, fascinar não intensamente a nossa fantasia como revoltar o nosso penalizado coração³³. (Grifos nossos.)

Percebemos, então, claramente a forte ligação entre os pensamentos de Kant e Schiller e, verdadeiramente, uma dívida intelectual deste com aquele. Podemos afirmar que, malgrado seu, Schiller não só admite a possibilidade de um desprazer causar um prazer, assim como Kant, como em ambos está colocado o problema da limitação de nossas capacidades cognitivas diante de conteúdos específicos. O que em Kant está explicitamente colocado como a grandeza, em Schiller aparece como uma forma que, a despeito do conteúdo, causa prazer. O sublime, portanto, aparece como resultado da insuficiência das nossas faculdades do conhecimento diante da apreensão do mundo como ajuizado de forma a causar um prazer estético.

O que torna, porém, interessante o estudo de Schiller é que, de certo modo, ele progride as concepções kantianas, levando-as ao mundo onde ele, enquanto um artista, desenvolve suas próprias derivações. Pois, o desenvolvimento filosófico schilleriano dará respostas a certos questionamentos ou espaços deixados em aberto de Kant no teatro e na teoria da tragédia, que eram áreas de atuação de Schiller. E, além disso, esses desenvolvimentos teriam desdobramento suficientemente originais em sua teoria da formação humana, tanto para a ética como para a política. Percebe-se a abertura schilleriana para a narrativa como potencial estímulo ao sublime. Essas afirmações parecem tornar-se patentes quando nos ativemos empiricamente no ensaio *Acerca do sublime* de Schiller. Datando provavelmente da segunda metade de 1790 e publicado somente em 1801, chama a atenção a citação de Lessing que abre o texto como epígrafe. “Nenhum homem está obrigado a ser obrigado”³⁴ desse autor antecede “o homem é o ser que quer”³⁵ de Schiller.

A delimitação teórica que define o ente pensante como um ente livre indica para a introdução à temática do sublime no pensamento schilleriano. Isso parte da generalidade kantiana, que entende os seres humanos como seres livres em que, no entanto, sua vontade deve coincidir com o imperativo categórico. De acordo com essa antropologia, os seres

³³ SCHILLER, F. *Acerca da arte trágica*, in: *Teoria da tragédia*. P-84.

³⁴ LESSING, E. *Natã, o Sábio*. in SCHILLER, F. *Acerca do sublime*.

³⁵ SCHILLER. *Idem*.

humanos são necessariamente seres abertos à liberdade pois “o que caracteriza o homem é a vontade”³⁶. Essa tese serve de apoio teórico para as seguintes consequências. Para Schiller, liberdade e humanidade estão em relação de mútua implicação. Isso tem a ver com a apresentação indireta da liberdade através da tragédia, que revela o caráter limitado das capacidades cognitivas do sujeito do conhecimento. O fato de a liberdade, que se relaciona com a ilimitação, isto é, à natureza racional da humanidade, aparecer a partir da limitação inerente aos seres humanos apresenta, por outro lado, a faceta direcionada ilimitada necessariamente presente nos sujeitos desse conhecimento. Pois, a despeito da ilimitação da vontade, ela é negada pela limitação enquanto uma necessidade, seja pelas capacidades limitadas das faculdades do conhecimento, seja pela morte.

Mais uma vez concernente ao tema da ambiguidade necessária ao conceito de entes humanos, marcados por estar na fronteira entre a contingência (natureza) e o dever imposto pela razão (liberdade,) Schiller argumenta no sentido de defender sua concepção sobre o sublime. Porque é em relação à natureza que a liberdade se vê questionada enquanto um conceito da razão pura. Pois a todo instante, a natureza grande e poderosa pode reforçar a consciência da contradição implícita à existência dos seres humanos. A força sempre presente da natureza reforça, constantemente, essa contradição originária, já que à toda vontade e à toda deliberação, pode efetivamente contrapor-se a violência esmagadora da natureza. Se essa violência de fato acontece, a comunidade concreta dos humanos se vê desprovida de fundamentação. Resta saber se a humanidade encontra-se assim também enquanto conceito, isto é, enquanto ideia, já que a força bruta da natureza, por levar a uma contradição da razão, exige superação.

Para esse objetivo, Schiller faz concorrerem duas noções diferentes de liberdade, uma das quais, “natural”, contrapõe força a força, poder a poder, na qual a liberdade da vontade se encontra assegurada durante o domínio físico das forças da natureza pelas forças humanas. Porém, ciente da precariedade dessa noção securitária da liberdade, Schiller entende numa segunda noção uma opção mais verdadeira para liberdade. Segundo esta, a liberdade deve ser pensada não como a capacidade de rivalizar forças com a natureza, isto é, contra o que está fora do sujeito mas, antes mesmo disso, furtar-se à noção de que a natureza pode causar qualquer violência à integralidade humana. Esse tipo de liberdade é idealista, porque postula que as condições de possibilidade da liberdade são possíveis somente enquanto uma ideia da razão, uma vez que cabe ao sujeito racional garantir sua liberdade em seu âmbito mais

³⁶ Idem.

verdadeiro, qual seja, a expressão do conceito. Nesse sentido, a liberdade é resultado de um processo de conquista do sujeito sobre suas próprias capacidades cognitivas, em que será tanto mais livre quanto mais se adequar ao conceito universal de razão.

Schiller afirma que a liberdade só é pensável numa esfera além da experiência, ou, de acordo com sua própria terminologia, idealisticamente, no plano intelectual, no qual é formulada a noção de que a violência da natureza não possui as condições necessárias para negar a liberdade enquanto tal. A liberdade é eminentemente uma questão concernente ao sujeito do conhecimento e da ação. Já que, a respeito do humano, Schiller afirma

caso [...] não fosse capaz de nenhuma outra cultura que não a do mundo físico, estaria liquidada a sua liberdade. No entanto, ele deve ser irrestritamente um ser humano, isto é, em caso algum suportar o que for contra a sua vontade. Assim, sempre que não possa opor às forças do mundo físico nenhuma força física equivalente, e a fim de não padecer violência alguma, não lhe resta senão anular de todo uma situação, que lhe é sobremaneira prejudicial, e *destruir conceitualmente* uma violência, que terá de sofrer de fato. Destruir uma violência conceitualmente, porém, nada mais significa do que uma submissão voluntária a ela.³⁷

Acontece aí, então, num momento de inflexão teórica, uma das bases para os argumentos decisivos do ensaio. Trata-se da interferência dos conceitos de belo e sublime na formação de um tipo ideal de pessoa no seio da cultura. O que cultiva os humanos no sentido da transcender a violência pela liberdade conceitual é a cultura moral. As limitações inevitáveis às condições nas quais se encontram os entes humanos não podem ser totalmente contornadas. Por isso, Schiller confirma na liberdade transcendental como a liberdade dos sujeitos livres enquanto tais. Nesse sentido, o belo e o sublime são participantes ativos e necessários dessa formação, porque tanto o belo como o sublime preparam as faculdades do conhecimento para a liberdade, ao expressá-la aos sujeitos livres.

Dessa, a dívida intelectual de Schiller a Kant não se explica facilmente, uma vez que não se trata de uma mera repetição, mas de uma re-apropriação. Isso significa dizer que o método de trabalho de Schiller considerou desenvolver uma continuidade do sistema que julgava como marco do pensamento. A interpretação schilleriana dos textos kantianos é muitas vezes heterodoxa, mas produziu pensamentos muito rigorosos e capacitados a respeito de conteúdos que lhe diziam respeito. Para o que nos importa, é necessário afirmar que a obra

³⁷SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. P 51. Grifos do autor

schilleriana é representativa do idealismo alemão, uma vez que considerou válidos os pressupostos gerais daquele pensamento, sem contudo, esvair-se em si mesmo. Esses pressupostos dizem respeito à maneira com esse momento da história da filosofia trata seus problemas. Nesse sentido, Schiller é representante do idealismo alemão, porque entende que o núcleo de articulação dos conceitos se encontra na capacidade de o sujeito cindido do objeto de recuperar a totalidade do conhecimento a partir da ideia.

2.2. Teoria estética como teoria do conhecimento: Teoria estética como teoria do conhecimento: a produção de conhecimento na tragédia

A teoria das origens e dos efeitos do trágico é fundamentada a partir da problematização dos conteúdos da tragédia pela tentativa de seguir a filosofia de Kant de maneira que lhe dê continuidade teórica, ainda que em outra esfera de especulação. Schiller acolhe para sua teoria, o primado epistemológico da subjetividade como fundamentação do conhecimento. Nesse sentido, a maneira própria com que nosso autor lida com as questões concernentes à estética do trágico, leva sua argumentação a desenvolver-se de acordo com as imposições das teses que importa do pensamento transcendental.

Dessa forma, o belo e o sublime se desenvolvem como origem da comoção dos sujeitos livres à liberdade. O sentimento do belo faz a condução enquanto a liberdade puder ser contemplada no mundo empírico. Aqui, como se pode perceber, está implícita a noção kantiana de que o belo surge como resultado do jogo entre a sensibilidade e o entendimento, de modo que podemos constatar o belo a partir da experiência direta no mundo. O sentimento do sublime, contudo, desponta na vida interior quando o belo já não atende às necessidades e às possibilidades em si implícitas para a expressão da liberdade, isto é, quando não se trata mais de contemplar a liberdade a partir de um ajuizamento da experiência (o belo). Aproximando-se o sublime “sério e silente [...] seu braço forte nos faz transpor a vertiginosa profundidade”. Citamos, ainda:

Sentimo-nos livres na presença da beleza porque os impulsos sensitivos harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres na presença do sublime porque os mesmos impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão, pois o que atua aqui é o espírito, e o faz como se não obedecesse a nenhuma outra lei.³⁸

Depois da distinção teórica entre belo e sublime para o que importa à teoria da relação entre os campos da ação e do sentimento, Schiller faz concorrer para sua argumentação uma série de evidências teóricas cujo encadeamento demonstra a necessária relação entre sublime e liberdade. Por exemplo,

A desgraça fictícia do patético, ao contrário, encontra-nos inteiramente armados, e, dado que é apenas produto da imaginação, toma lugar em nosso coração o princípio autônomo, a fim de afirmar sua absoluta independência.

³⁸SCHILLER, F. Teoria da tragédia. P. 54.

Por isso, quanto mais seguidamente o espírito renova esse ato de auto-atividade, tanto mais o mesmo se lhe torna familiar e tanto maior é sua vantagem sobre o impulso sensível, de maneira que, ao cabo, mesmo quando da desgraça imaginária e artificial surgir uma desgraça real, será capaz de tratá-la como se fosse artificial e [...] dissolver o sofrimento numa emoção sublime.

Trata-se da preparação para a liberdade que o teatro e o sublime exercem sobre os sujeitos livres. Como colocado na citação, a assiduidade do sublime no sentimentos do sujeito livre os leva à familiaridade. Neste caso, portanto, a reação ao sublime originado de forma artificial leva a que, em casos em que o sublime se origine de forma espontânea ou natural, o sujeito livre será levado pelo seu hábito à reação semelhante, livre da interferência dos impulsos morais. Neste momento, nosso intuito é tornar patente a premissa de que esses acontecimentos acontecem no marco da existência necessária de um sujeito que interconecte esses processos no interior de sua fruição.

O raciocínio segundo o qual sublime é o resultado da abertura do incomensurável diante da razão liga-se diretamente à noção da apresentação da suprassensibilidade à sensibilidade, portanto. Isso pode ser entendido como uma confirmação a posteriori de uma intuição apriorística. Ora, “o sentimento do sublime é um sentimento misto. Compõe-se do *estar-dorido*, que, no seu máximo grau, se exterioriza como um estremecimento, e do *estar-alegre*”.³⁹ O “*estar-dorido*” relaciona-se ao desprazer do “sumamente grande” e do “sumamente poderoso” em contraposição às afecções do ente sensível a esse fenômeno. Do mesmo modo que o “*estar-alegre*” coaduna-se ao prazer que surge imediatamente, a razão readquire seu domínio sobre a relação da vida interna com as ideias, respondendo à expansão do grandíssimo e do poderosíssimo com a imediata expansão da vida interna. Assim, a intuição apriorística da liberdade se vê confirmada *a posteriori* pelo sublime. A tragédia se incorpora a esse processo na medida em que faz uso do sublime como ferramenta de trabalho, por assim dizer. A tragédia possibilita que o sujeito tenha acesso a conteúdos que já estavam pressupostos em sua constituição.

Segundo Roberto Machado, Schiller defende o sublime como apresentador da suprassensibilidade à sensibilidade. Converte para essa noção o seguinte trecho do ensaio *Acerca do sublime*: “o grandioso relativo, a ele exterior, torna-se espelho no qual ele vê, em

³⁹ Idem. P. 54. Grifos do autor.

seu interior, o grandioso absoluto.”⁴⁰ O grandioso absoluto nada mais significava do que a vontade ilimitada, quer dizer, a liberdade ilimitada do sujeito transcendental. Como o autor afirma, “não é somente o inatingível para a imaginação, o sublime de quantidade, que pode servir *para uma representação suprassensível.*”⁴¹ De fato, a tese de que o sublime reúne as condições necessárias para a apresentação do suprassensível fundamenta o que posteriormente poderá se entendido como a comoção trágica que afeta o sujeito do conhecimento.

No entanto, a noção de que a liberdade ilimitada do sujeito é o conteúdo suprassensível apresentado ao sujeito pela sensibilidade, tem de se pautar em um salto lógico que talvez não se sustente⁴². Por certo, esta parece estar contida nas preleções iniciais do ensaio, as quais admitem peremptoriamente que o ser humano é um ser de liberdade, que é levado a contemplar esse conceito apenas na expressão da suprassensibilidade, uma vez que a liberdade não está no mundo da natureza, senão que no mundo transcendental. Essa afirmação parece conter uma série de relações que não estão necessariamente implicadas num nexo de causalidade. Para entender essas relações, é necessário pensar no sujeito do conhecimento como ponto de encontro entre múltiplas, complexas e, por vezes, contraditórias faculdades do conhecimento, o que, com a especificidade do texto schilleriano de nem sempre se exprimir de forma apodítica, dificulta nosso trabalho. No entanto, para o que nos importa, basta pensar que o grandioso necessariamente pressuposto no sujeito do conhecimento pode ser identificado à liberdade – enquanto forma da ação – se considerarmos que o incomensuravelmente grande implicado ao tamanho e ao poder da vida interna apresentados pela razão à sensibilidade é interpretado, pelo entendimento, como ação. À atividade dessas forças, responde a atividade autorregulada pelo sujeito do conhecimento, em outras palavras, a liberdade.

Numa primeira leitura de *Acerca do sublime*, as passagens que evidenciam esse problema, que estão no início e de certo modo fora do desenvolvimento articulatório, podem passar despercebidas. “Uma tendência estética, que pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração dos sentidos até atingirem o impulso idealístico da alma”⁴³ aponta para uma das importantes conclusões desse ensaio, a qual, a rigor, contém a contribuição de Schiller ao pensamento kantiano, a saber, a tese de que nem só a natureza pode despertar o sublime na vida interior dos entes pensantes, mas também a arte.

⁴⁰ Idem. P. 60. Grifos meus.

⁴¹ Idem. P. 61. Grifos meus.

⁴² Cf. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico - De Schiller a Nietzsche*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro - 2006. P. 12.

⁴³ Idem. P. 52.

Tendo-se em mente que o encadeamento teórico nesse texto parte da sutil introdução do argumento de acordo com o qual não somente a natureza racional pode oferecer uma “aptidão moral capaz de ser desenvolvida pelo entendimento”⁴⁴, mas também a natureza sensível, entende-se que o todo das faculdades do conhecimento se articula de acordo com a sua própria expressão no mundo, isto é, enquanto vontade. Pois, se o belo e o sublime se articulam, cada um a seu modo, no interior das vidas interiores previamente preparadas para eles, é através da sensibilidade que os processos do conhecimento até aqui descritos podem ter início e desenvolvimento. Além disso, esses processos têm consequências éticas e políticas que apelam para a tese forte da formação em Schiller. Se os entes sensíveis têm sua faculdade da sensibilidade dispostas não somente às coisas naturais, mas também às coisas que estão em uma esfera não natural, mas racional, da realidade; e se as causas que despertam o sublime são todas reunidas a partir de um ponto de vista formal e não de conteúdo; os efeitos do belo, sobretudo, do sublime, podem ser ocasionados pela arte criada para tal. Nesse sentido, citamos:

O homem acha-se melhor servido de segunda do que de primeira mão, preferindo receber da arte uma matéria preparada e selecionada do que haurir, cansativa e escassamente, da impune fonte da natureza. [...] Enquanto a natureza *sofre violência* em suas belas criações orgânicas, quer pela carente individualidade da matéria, quer pela atuação de forças heterogêneas, ou enquanto ela, nas suas cenas grandiosas e patéticas, *comete violência* e atua sobre o homem como um poder, quando tão-só como objeto de livre observação é que pode tornar-se estética, a sua imitadora, a arte criativa, é inteiramente livre, porque afasta de seu objeto toda limitação casual, deixando livre também o coração do espectador, pois só imita a *aparência* e não a *realidade*. Visto, porém, que toda a magia do sublime e do belo reside na aparência e não no conteúdo, goza a arte de todas as vantagens da natureza, sem partilhar de seus grilhões.⁴⁵

Mas como se perguntar de onde vem a capacidade de conhecer indiretamente um conhecimento que não se dá no mundo fenomênico, isto é, um conhecimento que não está-aí, disponível ao mundo material onde, efetivamente, vive-se, parece ser uma questão central nesse desenvolvimento. A liberdade é apresentada enquanto conteúdo ilimitado a partir da reação racional à supressão momentânea da vivacidade interior pela violência de conteúdos

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem. P 70. Grifos do autor.

grandes demais para a ser administrado pelas capacidades cognitivas do sujeito. O instante da reafirmação das capacidades racionais, interiores, sobre quaisquer violências advindas do exterior, faz o trabalho de confirmação da parcela infinita, isto é, moral e livre, a ser parte integrante dos seres humanos. Assim, a liberdade, um conteúdo suprassensível, é apresentado enviesadamente de forma sensível.

É suma importância que se tenha em mente que a liberdade possui o caráter de não se dar a conhecer senão através de uma complexa e sistemática interação entre as faculdades de conhecimento, por um lado; e, por outro, da interação entre o sujeito do conhecimento e o mundo cognoscível a seu redor. Isso dá, portanto, a medida do sujeito que conhece necessariamente um fato de sua existência a partir de um processo que pode ser descrito como trágico.

O argumento inicial parte da adoção implícita da tese epistemológica do conhecimento por contraste. “Só chegamos a conhecer o livre princípio em nós pela resistência que exterioriza à violência das emoções”⁴⁶, por exemplo, evidencia a capacidade de adquirir conhecimentos a partir de vestígios deixados pelo conhecimento que se não dá pela interação direta entre o eu e o mundo, senão que indiretamente. Nesse sentido, esse postulado serve para retomar a tese já presente em *Acerca do sublime*, na qual se defende que a suprassensibilidade pode ser apresentada ao sujeito do conhecimento na medida em que a realidade cognoscível grandiosa e poderosa demais, verdadeiramente, irrompe pelas faculdades do conhecimento; para evidenciar a importância das emoções, ou seja, no intuito de tornar patente o grau de participação da realidade sensível dos entes pensantes, no processo do conhecimento analisado.

Por exemplo, “a primeira lei da arte trágica era a representação da natureza padecente. A segunda é a representação moral do sofrimento.”⁴⁷ Isso determina em termos claros o modo de ação com o qual o processo do conhecimento da suprassensibilidade aqui se desenrola, orientado a partir da sensibilidade e de volta para ela. Ora, a primeira lei da arte trágica, cujo objetivo é apresentar a realidade suprassensível ao sujeito sensível, é a representação de uma natureza padecente. A origem do conhecimento estético da liberdade está fincada na esfera da natureza, nos sentidos e, evidentemente, no *páthos*, quer dizer, na sensibilidade. Isso pressupõe, portanto, a correlação entre liberdade e sensibilidade, uma vez que a arte trágica expressa aos sentidos um conceito puramente racional.

O exemplo que Schiller usa desvela sua crença no sublime como uma força da

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem. P 117.

natureza humana, quando não consequência de sua constituição. Se a “primeira lei” se pauta a partir da, e na, natureza, a segunda, entretanto, legisla no seio da moralidade. Em outras palavras, encontra-se numa esfera suprassensível, para além da natureza. Por exemplo, a interpretação reflexiva da estátua *Laocoonte e seus filhos*⁴⁸ já tinha sido empreendida por Winckelmann em seu livro sobre a estatúria grega⁴⁹ e por Lessing no ensaio *Laocoonte ou Sobre os Limites da Pintura e da Poesia* (1766)⁵⁰, e agora é retomada por Schiller para, prosseguindo à tradição de que é herdeiro, expor a sua própria visão do caso mitológico. Essa situação, trágica aos olhos de Schiller, revela também a destinação moral dos entes pensantes, uma vez que, em primeiro lugar, dão testemunho da relação entre afecções e liberdade e, em segundo lugar, atestam a liberdade enquanto possibilidade no contexto dos termos da razão. Pois mesmo se Laocoonte tivesse escolhido fugir com os outros troianos do horror dos monstros dos deuses, requereria igualmente a existência de uma esfera das escolhas, o que, por si só, atesta o mundo da vontade em frente o mundo das inclinações.

No ensaio *Acerca do patético*, nesse sentido, apresentam-se os pré-requisitos para a paixão (*páthos*), que incide diretamente na questão da comoção trágica, enquanto um elemento epistemológico de constituição do sujeito do conhecimento. Esses pré-requisitos não se encontram na capacidade humana de padecer, posto que isso é um pressuposto antropológico, mas na capacidade de o poeta trágico saber dosar o sofrimento emulado em suas obras de arte, como peças teatrais e poemas. Não se abstendo de criticar os tragediógrafos franceses, Schiller assevera que não se trata de manter a dignidade a custas da humanidade como, segundo ele, fazem seus colegas franceses como Corneille e Voltaire.⁵¹ Tampouco de exagerar o uso desse sofrimento ou da volúpia que ali talvez fosse pertinente de um ponto de vista da criação artística, que também, pelo seu caráter de overdose, minam o efeito pretendido, qual seja, a apresentação da liberdade a partir da tragédia, pois

os heróis são tão mais sensíveis aos sofrimentos todos da humanidade como qualquer pessoa, e o que os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjugué. Amam a vida tão

⁴⁸ Laocoonte era o sacerdote troiano que quis convencer seus compatriotas a não aceitar o presente dos gregos, o cavalo de madeira gigante. Posídon, um deus favorável aos gregos na *Ilíada*, envia serpentes marinhas, que matam o sacerdote e seus filhos. Os troianos encaram nisso um sinal de que Laocoonte estava errado e aceitam levar o cavalo de madeira para dentro dos muros da cidade. A estátua a que Winckelmann, Lessing e Schiller se referem é uma réplica romana da original, de inspiração helenística, de autoria de Agesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodas, datada entre 140 a. C. e 37 a. C.. O grupo escultórico foi redescoberto em 1506 e hoje se encontra no Museu Pio-Clementino, no Vaticano.

⁴⁹ Cf. MACHADO, Roberto. P 17

⁵⁰ Cf. Notas de Anatol Rosenfeld. In SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*, P. 115.

⁵¹ Cf. SCHILLER, Teoria da tragédia, P. 115

ardorosamente quanto nós outros, mas esse sentimento não os domina a ponto de não poderem sacrificá-la quando o exigem os *deveres* da honra e da humanidade.⁵²

O percurso empreendido por Schiller para tornar patente a relação direta entre a comoção trágica e moralidade, por um lado e, por outro, entre sublime e liberdade, segue a argumentação nas mesmas divisas em que se pauta o sujeito do conhecimento, chegando ao conhecimento da realidade suprassensível. Isto é, a apresentação sensível de conteúdos suprassensíveis só é possível uma vez que as faculdades do conhecimento se organizam de modo a operar a percepção desses conteúdos. Trata-se, como é evidente, do uso que o autor faz da estética transcendental, no sentido de que parte da experiência sensível e retorna a ela. “A presença de um princípio suprassensível no homem, princípio capaz de opor um limite aos efeitos da natureza e que, por isso mesmo, é reconhecido como diferenciação da mesma⁵³, atesta uma teoria do conhecimento que abrange a realidade tanto direta como indiretamente. Pois, tratando-se do nível transcendental da análise, na qual todo conhecimento tem antes de ser possível apenas pela sua mera cognoscibilidade, entende-se a possibilidade da existência, de uma coisa que existe porque tem de existir, enquanto condição de possibilidade.

A noção dicotômica que se pauta nos polos *liberdade e inclinações* é o corolário dessa argumentação, uma vez que as diversas maneiras de relacionamento entre esses polos exemplificam diversas maneiras de expressão da liberdade na tragédia. Pois é pelo modo como o sujeito padecente lida com sua vontade entre suas inclinações que garante tanto melhor a expressão dessa liberdade. Por exemplo, quando a inclinação é deixada de lado em relação à lei moral, acontece a contenção moral; porém, quando a lei moral supera, ela mesma, as ações da inclinação, acontece a ação moral. No primeiro caso, os sentimentos oriundos das inclinações coexistem com a enérgica decisão da vida interna; o segundo, porém, é caracterizado pela sucessão ao *páthos* das inclinações da moralidade da vida livre. Esse é o expediente usado por Schiller para, por outro lado, fundamentar a tese que afirma o sublime da contenção moral só poder ser contemplado, uma vez que a arte só poderá expressar a coexistência entre princípios contrários a partir da figuração, como no caso de *Laocoonte*. O sublime da ação moral, por outro lado, não é cabível de figuração, mas apenas de narração, uma vez que a convergência da inclinação e da vontade moral não tem sua força aberta à figuração, mas tão somente à expressão literária. Nesse sentido, a contenção serve somente à arte que use de artimanhas plásticas para expressar-se; e a ação só pode servir à arte que se

⁵² Idem. P.116. Grifo meu.

⁵³ Idem. P. 124.

expressa pelo pensamento não-figurativo, mas enquanto ação: a arte trágica.

A tragédia, portanto, serve tanto melhor à expressão da liberdade, porque a liberdade é necessariamente representada pelo sublime da ação moral, pois seu conceito é definido à medida em que abarca toda a realidade prática e suas necessidades, convertendo-as em contingências sensíveis diante de uma necessidade suprassensível. A liberdade demanda a ação moral, pois é sua expressão a partir de um ponto de vista da moralidade. O sofrimento representado como expressão da situação dicotômica em que se encontram os seres humanos é a expressão da liberdade.

Com isso, a ação moral pode ser acionada de duas maneiras, direta ou indiretamente à lei moral, a tragédia terá também de admitir preferências se deseja expressar com maior verossimilhança o homem em sua condição de liberdade. A abordagem direta leva em conta uma lei moral transgredida que deve, com isso, ser expiada, isto é, o dever moral nesse caso é expiar a transgressão. No caso da abordagem indireta, contudo, trata-se da adesão voluntária à lei moral. A tragédia se expressa melhor e expressa melhor a liberdade neste caso, porque, a final de contas, trata-se de uma expressão artística que opera com elementos conceituais ligados à esfera da moral e prescinde de um horizonte de justificação teórico que a leva a recompor a situação conceitual em que se encontram os sujeitos da moralidade.

Feita essa distinção de sentido moral, o final da argumentação nos leva a admitir que estética e moral não estão desde sempre coadunadas à submissão teórica daquela a esta. Mas que, na verdade, são pares complementares na maneira de compreensão de mundo própria dos seres humanos, isto é, são derivações lógicas paralelas das faculdades do conhecimento do *eu* e que atendem à diversidade de compreensões que o jogo livre das faculdades do conhecimento tende a levar. Nesse sentido, ambas oferecem a passagem da sensibilidade para a suprassensibilidade e, com isso, das inclinações para a liberdade.

De fato, há momentos em que a aprovação da razão e o deleite da sensibilidade se relacionam, pois “agrada-me pelo fato de testemunhar a capacidade da vontade de resistir mesmo ao mais poderoso [...] dos instintos”⁵⁴. Mas essa concordância é contingente, uma vez que, a propósito de imaginação, a sensibilidade pode deleitar-se no que a razão desaprova. Por isso, para Schiller, há nas personagens perversas, mas que têm uma vontade forte, mais apresentação sensível da liberdade do que nas boas e que têm vontade fraca. Citamos,

O julgamento moral nos limita e nos humilha, porque nos encontramos em cada ato voluntário específico mais ou menos em desvantagem em face da

⁵⁴ SCHILLER, *Teoria da tragédia*. P. 138

lei absoluta da vontade, e pela limitação da vontade a uma única forma de determinação, exigida de modo absoluto pelo dever, vem a ser antagonizado o impulso de liberdade da fantasia. Lá levantamos voo do real para o possível e do indivíduo para a espécie; aqui, porém, descemos do possível para o real e cerceamos a espécie nos limites do indivíduo. Não é de admirar pois que nos sintamos ampliados nos julgamentos estéticos, e, ao contrário, estreitados e presos nos julgamentos morais.⁵⁵

Por isso, a distinção e a valoração são de imprescindível importância para a compreensão da tese estética de Schiller, pois, sem abandonar a moralidade e a liberdade, o autor abandona, por outro lado, a moral como campo privilegiado da moralidade estética, e a razão prática como horizonte da ação. A respeito da tragédia, portanto, surgem aqui as explicações para o porquê de haver a comoção trágica mesmo quando atos reprováveis e reprovados pela razão prática são insinuados na peça. É importante ter em mente que a tendência estética objetiva a moralidade do homem através de sua educação para a liberdade

Essas determinações levam a entender, portanto, de que maneira moral e estética se relacionam. A partir da base comum do sujeito, esses horizontes se cruzam na medida em que se constata a relação de co-determinação entre moral e comoção só pode existir se pautadas em sua origem comum, a saber, a conformação subjetiva da qual surge a apreensão do real. Logo, entendemos que a moralidade continua no campo da ação os pressupostos teóricos do campo racional. Uma vez ligados ao mundo fenomênico por sua vivência, é o caso de os sujeitos do conhecimento serem atingidos por fenômenos sensíveis que se desdobram em comoções morais. Nesse sentido, Schiller admite uma teoria moral em que a estética representa uma força mais potente para os sujeitos morais, do que as regras morais propriamente ditas.

⁵⁵ Idem. P 139.

2.3 A fundamentação empírica da tragédia: a prescrição ou descrição schilleriana?

Chega-se, então, a um momento decisivo da teoria schilleriana, em que o autor se debruça especificamente sobre a temática da tragédia. A partir do confronto dos horizontes da moral e da estética propiciado pela noção de que a moral pode ser expressada em termos estéticos, Schiller desenvolve o arcabouço a partir do qual projeta-se a tragédia como tipo artístico desprovido de um fim e, por isso mesmo, ligado à expressão humana enquanto tal. Ora, se a necessidade de a estética pouco ou nada ter a ver com a moral enquanto campos fundadores de pressupostos gerais e universais do processo de conhecimento, uma vez que uma ação reprovável do ponto de vista ético pode, pela força *de vontade* que a caracteriza, aproximar-se da moralidade; e que, nesse sentido, poder chegar-se à conclusão de que ética e moralidade não têm necessariamente a ver uma com a outra, de modo que o primado da vontade pode ser expresso pela estética; *Acerca da arte trágica* adota, como ponto de partida, que o estado de emoção da tragédia nada tem a ver com a perfeição moral do sujeito da emoção ou a sua imoralidade em relação com o objeto dessa emoção, por assim dizer. Em uma palavra, não é necessário que uma relação seja moralizada para que, causando ao sujeito da fruição estética um estado de emoção, cause prazer a esse sujeito, o mesmo do conhecimento. Portanto, a comoção trágica é livre.

Para o que nos importa, entretanto, é necessário observar um detalhe interessante desse ensaio. Na seguinte passagem, Schiller afirma: “Assim, para prescrever à arte trágica seus métodos gerais, é necessário antes de tudo, conhecer as condições pelas quais, de acordo com a experiência comum, o prazer da comoção costuma ser produzido com maior certeza e intensidade.”⁵⁶ Nosso autor usa o verbo prescrever (*vorzuschreiben*) em relação à tragédia, quando sua análise se opera a partir do verbo descrever (*beschreiben*,) no sentido de que os enunciados tornam patente o modo com que a tragédia se articula. Embora, em momentos específicos, o autor se dirija a potenciais outros dramaturgos no intuito de prescrever-lhes um método de trabalho para a realização da tragédia, de modo geral seu método é muito mais descritivo do que um receituário de cenografia trágica. No entanto, constata-se que a “prescrição” schilleriana dirige-se, na verdade, para estabelecer a forma trágica como arquétipo de efetivação da humanidade.

A opção de Schiller se desenrola no sentido de privilegiar, portanto, os objetos que estimulem ao sujeito a comoção trágica, uma vez que essas peças do quebra-cabeça resultam

⁵⁶ SCHILLER, *Acerca da arte trágica*. P. 91

nas consequências subjetivas que o autor considera saudáveis para os sujeitos da fruição trágica. Essas noções se articulam diretamente às noções expostas no ensaio *Acerca da razão porque nos entretêm assuntos trágicos* (1792), em que é preponderante a concepção segundo a qual assuntos e ações trágicas causam no sujeito, a propósito de sua própria constituição enquanto tal, o sentimento do prazer. Os assuntos e as ações trágicas nos entretêm porque estão presentes na maneira própria de fundarmos nosso conhecimento do mundo, de o apreendermos a partir do jogo que as faculdades do conhecimento travam com ele e entre si. Apresenta-nos o grande da liberdade e o ilimitado da razão mesmo em nossa condição de entes finitos. Nesse sentido, pode afirmar que o sublime é uma forma de conhecimento tangencial da liberdade, uma vez que, ao apresentar o ilimitado para entes marcados pela finitude, confirma-lhes sensivelmente uma intuição da razão.

É da relação dicotômica que o sujeito do conhecimento trava com a realidade – por um lado, um ente sensível e natural, por outro, suprassensível, intelectual e moral – de onde parece emergir a explicação para nosso prazer no pesar e no nosso deleite no desditoso. Uma vez que somos ilimitados pela nossa razão e limitados pela nossa sensibilidade, quando a sensibilidade tem diante de si um afeto desditoso, isto é, um desprazer, a razão lida com esse afeto de uma maneira oposta à de seu par natural e sensível. A parte moral do sujeito do conhecimento entende que um desprazer que surge da violência da vida externa sobre a vida interna e, ato contíguo, a expansão da vida interna sobre essa violência, atesta a suspeita lógica da liberdade enquanto uma ideia da razão. Por isso, a sensibilidade na vida interior se deleita nessa adversidade, pois, como sabíamos desde antes, transformou um desprazer em um prazer por pertencer a uma esfera ilimitada à qual está destinada desde sempre.

Para Schiller, contudo, os desdobramentos dessa relação dizem respeito não só ao sujeito do conhecimento, isto é, a relação entre sujeito e o mundo cognoscível, mas também e, necessariamente, à relação entre as naturezas sensível e moral concernentes à formação desse sujeito. Citamos,

É da relação de um objeto com a nossa faculdade sensível ou moral que procede o desprazer que sentimos nas paixões adversas, tal como dessa mesma fonte se origina o prazer nos afetos ditosos. Assim, segundo a relação em que se encontra a natureza sensível, ajusta-se o grau de liberdade que pode ser mantido nas paixões.⁵⁷

É dessa relação que podem, agora, aparecer os argumentos a favor da tragédia

⁵⁷ SCHILLER, F. *Acerca da arte trágica*. P. 86.

enquanto uma forma de expressão da liberdade. Apenas duas fontes podem garantir o prazer, a saber, o impulso natural da felicidade, no campo diretamente disposto à sensibilidade⁵⁸; e o cumprimento das ações morais, em um campo intelectual ; de modo que, se aquele prazer está ligado à natureza sensível e objetiva, este só pode ser pensado como natureza pensante e universalmente subjetiva.

Nesse sentido, o prazer suscitado pelos acontecimentos trágicos só pode ser efetivamente suscitado se houve algum tipo de identificação ou simpatia entre os sujeitos padecentes e o sujeito do conhecimento, no caso, da fruição estética. Esse movimento só se torna possível quando o sujeito da fruição afasta-se de si próprio, através da abstração racional de sua condição, para compreender sensivelmente que o que ora lhe é apresentado como objeto trata-se, contrariamente, de outros sujeitos, de modo que a proporção da dimensão do desprazer seja absorvida de maneira a ocasionar e intensificar gradualmente o prazer. Esta é a tese que torna patente a razão pela qual as tragédias causam nos sujeitos da fruição estética prazer através do padecimento. Pois é na compaixão oriunda da identificação ou simpatia que se funda o edifício do sentimento da tragédia e as suas implicações.

Neste momento, aparece uma importante inflexão, que contribuirá para as mudanças decisivas em suas conclusões, já que a arte toma para si os mesmos pressupostos daquilo que acontece fora da artificialização da arte. Mais uma vez atendendo à demanda da mimese, chega-se à constatação de que a arte trágica admite os mesmos pressupostos dos assuntos trágicos e, para além deles, possui a capacidade de aproveitá-los enquanto material artístico para a criação da obra de arte, que cumpre o papel de expositora da liberdade.

Aquilo que, em todo o sistema de fins, não passa de um elo subalterno, pode a arte isolar dessa vinculação e perseguir como fim primacial. O prazer pode representar para a natureza apenas um fim mediativo, para a arte é o fim supremo. Por essa razão, pertence sobretudo à finalidade dessa última não descurar o elevado prazer contido na emoção entristecedora. Aquela arte, porém, que se propõe como finalidade suprema o prazer na compaixão, leva [...] o nome de arte trágica.⁵⁹

⁵⁸ Idem. P. 88. Schiller se refere a dois tipos de prazeres, um físico, que surge da satisfação dos impulsos naturais; o outro, moral, que surge da adequação de fatos a leis morais. Embora privilegie a noção de que o prazer moral é superior ao prazer dos impulsos, veremos, de acordo com VESTRUCCI. A. que o intuito de Schiller é fazer coincidir os dois tipos de prazeres, na união da razão pura e prática, por um lado, e a vivência, por outro, de modo que, para Schiller, a ação moral cumprirá a satisfação de um impulso de prazer, ultrapassando assim a barreira entre dever-ser e felicidade. VESTRUCCI, Andrea. *A unidade do homem moral: elementos para a relação Schiller-Weil*. Argumentos. Nº 11. Fortaleza - 2014.

⁵⁹ Idem. P. 90.

Assim, a arte trágica é pensada a partir de certas condições de possibilidade implícitas à toda arte, como o pressuposto do prazer e da finalidade sem fim. Mesmo assim, no seu caso, também está implícito que a moralidade seja uma dessas condições, e que opera da mesma maneira, isto é, exigindo que o prazer seja atingido não somente como um meio, mas como um fim. Nesses termos, entende-se que Schiller está pensando em uma estética da criação moralizante, isto é, uma teoria da criação artística que prescindir de tópicos morais para efetivar sua produção.

Com isso, resta saber que decisões teóricas são tomadas por Schiller no sentido de efetivar essa proposta. Para ele, está claro que as personagens trágicas devem situar-se num ponto médio de humanidade o qual permita aos espectadores identificarem-se com elas integralmente, não sendo, portanto, nem as inteligências puras kantianas, nas quais vontade e imperativo categórico se reduzem um no outro; nem seres moralmente piores do que nossos espectadores, isto é, mais venais e aptos ao descontrole dos sentimentos do que eles; que, expostos em demasia às suas próprias naturezas sensíveis, tudo fazem para merecer a dor de um acontecimento trágico e nada, para deles se desvencilharem.

O que, por outro lado, garante o objetivo do trágico, suas condições estéticas de possibilidade da tragédia, são: intensidade, veracidade, completude e duração, a todas implícita a noção da identificação. Uma vez que o herói ou a heroína da tragédia tem de parecer com qualquer membro da plateia de espectadores, terá que padecer de males imerecidos, isto é, não deve ser cúmplice de uma ação que tenha resultados trágicos, e sim ter em sua relação com a moralidade a causa de sua tragédia. Trata-se de que o sujeito padecente deve ter fazer sua vontade prevalecer sobre suas inclinações, em outras palavras, deve ser livre. As causas desse sofrimento devem fazer com que os espectadores percebam que o desenrolar da ação leva à noção de que há uma finalidade implícita a todo sofrimento apresentado, em nada devido a um destino cego que, constringendo o real por força do acaso, contradiz o conceito de liberdade. Trata-se, portanto de levar em consideração a tese da finalidade da natureza, que também está implícita no pensamento de Schiller.

De acordo com o desenvolvimento das conclusões no ensaio *Acerca da arte trágica*, a saber, a tragédia é um gênero mimético, isto é, dramático; é a imitação de uma sequência causal de acontecimentos; é a imitação de um todo da ação; é a imitação de uma ação merecedora de compaixão, pois parte do primado da identificação entre sujeitos e objetos da tragédia; e é a imitação de seres humanos padecentes; apenas entendido de um ponto de vista estruturante, isto é, que desenhem o caminho para a expressão da liberdade, pode-se fazer com que a tragédia seja compreendida como expressão da liberdade, alimentando a

perspectiva da articulação de um todo organizado do conhecimento entre as faculdades do mesmo, desde a sensibilidade à razão, pois

a razão última, a que se referem todas as regras de um determinado gênero literário, dizemos ser o objetivo (fim) desse gênero literário. A concatenação dos meios graças aos quais um gênero literário alcança o seu fim, dizemos ser a forma. Fim e forma, pois, encontram-se na mais perfeita relação mútua. A forma é determinada pelo fim e prescrita como necessária, enquanto o fim alcançado será o resultado do feliz respeito à forma. [...] *O fim da tragédia é a comoção*; a sua forma, imitação de uma ação que conduz ao sofrimento.⁶⁰

Assim, é importante a crítica que Schiller dirige ao *Cid* de Corneille⁶¹, peça na qual, depois de um profundo embate entre inclinações e dever moral, há, por fim, a expansão da moralidade e, com isso, da liberdade, sobre os acontecimentos dessa tragédia. Quer dizer, diante da contingência, prevalece a necessidade da vontade. A tragédia, portanto, é a obra de arte que apresenta aos seres humanos sua formação enquanto tais, isto é, apresenta ao sujeito do conhecimento traços de sua própria formação os quais não se podem evitar sob pena de desestruturar o conhecimento em seus pressupostos. Os modos como o poeta trágico, aqui pensado como um agente da liberdade transcendental, desempenha isso na sua produção são, segundo Schiller, o modo pelo qual o seu fim é atingido.

Quer dizer, tanto a tragédia e seus fins como a teoria da criação que leva a ela estão necessariamente ligadas a partir da estética pensada por Schiller. Ao fim do texto de *Acerca da arte trágica*, ele apresenta em sucessão os modos pelos quais o sentimento trágico é apresentado. Os critérios pensados para essa poética são apresentados de uma maneira similar à de Aristóteles, mais ou menos como um guia de ação do autor trágico. Não obstante, esses critérios não se desconectam da tese maior oferecida, de acordo com a qual, a liberdade é apresentada a partir de um jogo específico das faculdades do conhecimento. A saber, esses critérios são intensidade, verossimilhança, causalidade e duração, e eles se conectam para explicar o modo próprio de o sujeito fruidor receber a tragédia e ser levado às consequências práticas a que o sentimento trágico leva.

⁶⁰ Idem. P 109. Grifo meu.

⁶¹ É interessante notar, com DUARTE, P.A. que a formação do teatro alemão se dava também em contraponto ao que se havia feito na França. Nesse sentido, como apontava Phillipe Lacoue-Labarthe, tratava-se de uma reinvenção feita a partir da imitação da imitação. DUARTE, Pedro de Andrade. *O estio do tempo: o amor entre arte e a filosofia no nascimento do romantismo alemão*. Tese de doutoramento. PUC-Rio. Rio de Janeiro - 2009. acesso em 15.09.2015.

Desse modo, os textos de *Teoria da Tragédia* desvelam a fundamentação anterior do sujeito schilleriano, um sujeito do conhecimento, da liberdade e da fruição estética. A liberdade é um conceito-chave para esta teoria do sujeito porque, de um ponto de vista transcendental, o sujeito de dupla-cidadania experimenta o conhecimento do que ele tem de teórico e prático, de modo que sua parte moral está decididamente ligada à sua parte sensível. Isso parece mais claro quando pensamos que um dos mais eficientes motores de expressão de um conteúdo puramente intelectual precisa usar expedientes que atendem às necessidades da sensibilidade. A comoção, portanto, não se difere de todo do sublime da liberdade, e isso implica em pensar no sujeito schilleriano como um sujeito holístico do conhecimento.

No que tange às faculdades do conhecimento e ao modo como se articulam, devemos estar atentos ao modo como os “dois extremos”, entendimento e sensibilidade, e as faculdades que atuam nesse ínterim, se articulam de modo a propiciar tanto a apreensão esquemática do real, como sentimentos de beleza, sublimidade e a expressão da liberdade. O modo próprio de conhecer do sujeito schilleriano o leva a perceber o mundo a partir da sensibilidade, organizá-lo a partir do entendimento, preenchê-lo a partir da imaginação e transcendê-lo a partir da razão. Esse jogo de faculdades, cujas regras livres implicam em funções determinadas, é profundamente marcado pela faculdade do juízo. Ao se orientar de acordo com suas próprias leis, isto é, ao reflexionar, a faculdade do juízo demarca profundamente a relação entre as outras faculdades e, com isso, ocasiona o belo e o sublime. Desse modo, torna-se patente os motivos pelos quais um tipo específico de obra de arte pode, de acordo com certas circunstâncias, expressar conteúdos presentes na forma própria de ser de seus sujeitos. A tragédia apresenta a liberdade o tipo artístico está estruturalmente conectado ao conceito que impõe o marco da especificidade do sujeito da ação. Em outras palavras, a comoção trágica presentifica a racionalidade constituinte dos seres humanos.

3 A TEORIA DA TRAGÉDIA ENTRE ANTIGUIDADE E MODERNIDADE

3.1 O clacissismo de Weimar no marco do renascimento grego: a especificidade do retorno schilleriano aos gregos.

Com a escrita do poema *Os deuses da Grécia* (*Die Götter Griechenlandes*, 1788), em que se expressa o interesse neoclássico dos poetas alemães, Schiller aponta para sua própria interpretação de como a Grécia e os elementos formativos da cultura clássica deveriam ser reinventados em um mundo a favor do iluminismo. Imbuído pela busca por um modelo de arte que refletisse a necessidade de uma unidade estético-filosófica, Schiller se volta para o modelo grego. Como afirma, trata-se de “dar à luz uma Grécia, de dentro e por um caminho racional,”⁶² em outras palavras, trata-se de uma reinvenção da Grécia na Alemanha, o que acabaria por desembocar no que ficou conhecido como Classicismo de Weimar (*Weimarer Klassik*). Neste capítulo, trataremos de dirimir as dúvidas a respeito do topos privilegiado da Grécia na articulação da teoria geral que Schiller desenvolve a respeito do sujeito e da formação da subjetividade. Em outras palavras, trata-se de entender o significado da reinterpretação moderna conferida pelo autor à antiguidade, de forma a tornar patente a importância da tragédia para os tempos modernos, isto é, a época histórica que marca a incipiente consolidação da *Aufklärung*.

Dessa forma, demos foco ao ensaio *Acerca dos usos do coro na tragédia*, porque, como nenhum outro constante na *Teoria da tragédia*, ele precisa especificamente o sentido dado por Schiller à redescoberta da Grécia, que não se dilui exatamente em propostas parecidas, surgidas na mesma época espiritual. O voltar-se à Grécia de Schiller se alinha ao movimento inspirado por tendências helenistas iniciado pelos estudos de Johann Joachim Winckelmann, mas não pretende exercer o mesmo papel, mas dá um sentido diferente à inspiração helenista. Como aponta Roberto Machado, Winckelmann pretendia um tipo de retornismo à Grécia, enquanto Schiller admite que, mesmo concordando com a geografia espiritual que privilegia o país antigo, nele persistem traços que a razão iluminista deve superar, não retornar. Schiller pretende, portanto, uma reinvenção da Grécia na Alemanha, não o retorno dogmático à antiguidade. O desenvolvimento tético sobre o sentido do coro na tragédia moderna, nesse sentido, torna evidente o marco teórico do horizonte especulativo

⁶² Correspondência entre Schiller e Goethe, página 28. in *Goethe / Schiller: Correspondência*, organização e tradução de Claudia Cavalcanti.

schilleriano. Assim, veremos como se deu o contato de Schiller com os gregos e como isso dá conta da importância que a tragédia adquire em sua teoria, no limite de sua significação para a estética moderna.

Faz-se necessário, no entanto, esclarecer o itinerário intelectual que guia o pensamento schilleriano à tragédia. À época de catedrático na Universidade de Jena, Schiller entrou em contato com um dos mais importantes núcleos de investigação sobre o pensamento transcendental. Inevitavelmente, a leitura dos textos de Kant, sobretudo da *Crítica da faculdade do juízo*, interferiu nas preocupações teóricas que já persistiam em seu horizonte especulativo, que diziam respeito à história, religião e estética. Nesse sentido, o ser dramaturgo, para ele, representou a investigação a partir de métodos transcendentais de problemas concernentes à arte, à poesia e ao teatro. Cabe, por isso, notar a relação intrínseca que Schiller estabelece entre tragédia e moralidade. Para o que nos importa, trata-se de tornar patente o modo com que a razão prática é pensada em uma perspectiva da tragédia enquanto um gênero literário. Nesse sentido, a investigação sobre um elemento formal da constituição da tragédia dá a medida do significado da tragédia elaborada numa perspectiva transcendental. Dessa forma, esperamos fornecer os subsídios para a compreensão de como a tragédia grega tem sua universalidade literária transposta para a generalidade teórico-prática requerida pelo pensamento transcendental.

A pesquisa de Schiller atende à continuidade de uma vasta tradição filosófica que pensa a respeito da poesia e da ligação entre poesia e natureza. No intuito de investigar as forças constituintes da tragédia, o autor se inscreve⁶³ nas linhas teóricas que o precederam, dando-lhes sua própria criticidade e, a partir de então, produzindo sua própria visão sobre a tragédia e os elementos que concorrem para formá-la. Nesse sentido, em momentos decisivos de sua articulação, há clara e persistentemente o diálogo com a *Poética*⁶⁴ (*Peri Poietiké*) de Aristóteles. Nessa obra, o filósofo

se detém somente na experiência e com isso [...] tornar-se material demais, mas em compensação aparece tanto mais sólido. Assim, foi-me também muito satisfatório ler com que liberalismo [...] penetra sempre no essencial.⁶⁵

Dividido em vinte e seis capítulos, parte do problema geral da mimese (*mimesis*) para

⁶³ Trata-se do problema da imitação (mimese), que é a categoria encontrada por Schiller para garantir a ligação entre arte e natureza, no sentido de a arte copiar as formas gerais da natureza e aplicá-las a outros objetivos.

⁶⁴ Como se sabe, a *Poética* surgiu de um caderno de notas de aula do Liceu e não era, a bem da verdade, um livro de exposição tética de um tema; tanto é que muitos conceitos e alusões não estão suficientemente esclarecidos. É sabido, além disso, do diálogo *Dos poetas*, hoje perdido, no qual certamente havia o aprofundamento de temas e conceitos complexos. Cf. MACHADO, Roberto – P 28.

⁶⁵ GOETHE, J.-SCHILLER, F.. P.129.

os problemas empíricos da tragédia e da epopeia. De certo modo, trata-se da observação das implicações práticas do conceito original de mimese ou imitação. A arte poética, no primeiro momento encontra-se nesse papel de forma que dela derivam, por mimese, as diversas formas e representações artísticas.

A *Poética* inaugura a investigação sistemática da arte enquanto um produto da interação entre homem e natureza. Nela, Aristóteles organiza as formas poéticas de acordo como a interação que mantém com sua base funcional, aí onde se encontra a relação arte-natureza, a saber a imitação. Para Aristóteles, é na capacidade mimética do homem que está a origem da arte poética, a bem dizer, da capacidade de reproduzir fatos ocorridos em outro tempo, em outro lugar. A capacidade imitativa, no entanto, gera muitas formas de expressão poética, em que epopeia, comédia e tragédia são as formas que mais elaboradamente promovem a mimese poética. Essas formas de expressão poética variam de acordo com o meio de imitação, a o modo de imitação e o objeto da imitação. O objeto de imitação da comédia, por exemplo, é diferente do objeto de imitação da tragédia e da epopeia, uma vez que imita homens e mulheres inferiores, isto é, personagens cuja identificação dos espectadores encontra uma proximidade estimulada pela ideia de que os fatos que ocorrem à personagem não podem lhe ocorrer, uma vez que são superiores àquilo. A tragédia e a epopeia, por sua vez, imitam o mesmo objeto, a saber, homens nobres, ou seja, personagens envolvidas em ações superiores ou elevadas, se comparadas ao comum e ordinário. Elas divergem, no entanto, no meio com que reproduzem esses homens de mulheres nobres. A epopeia reproduz suas personagens a partir da narração (*épos*), ao passo que a tragédia as reproduz por meio do movimento (*drámas*). Em outras palavras, enquanto a epopeia demarca claramente a distância entre os fatos narrados e seus fruidores, a tragédia traz os fatos narrados em forma de ação, seja ela textual ou cênica.⁶⁶

Essa divergência tem a ver com as necessidades e os objetivos de cada forma poética. Para Aristóteles, ambas operam a partir dos polos complementares afastamento – aproximação, de modo que é a maneira com que esse ciclo funciona que leva aos efeitos desejados ou esperados pela imitação. Como recorda Luisa Severo Buarque de Holanda, a epopeia afasta os fatos narrados dos ouvintes para que não haja comoção, e sim que os ouvintes desejem agir como as personagens. E, por outro lado, a tragédia aproxima os fatos de forma quase vivencial, para que os espectadores sejam comovidos pelos sentimentos de piedade e terror, mas deles afasta ação porque não pretende que ajam como as personagens,

⁶⁶ As considerações que Aristóteles e Schiller têm em relação à necessidade da encenação para o que cada um considera como objetivo da tragédia, mudam diametralmente.

isto é, que entrem em cena.

Sendo assim, a tragédia proporciona o sentimento de purga (*katarsis*) dos sentimentos menos nobres da humanidade, pois, segundo Aristóteles, ao presenciar atos trágicos, o espectador há que sentir terror e piedade. De acordo com a *Retórica*, o terror é a piedade que se sente consigo mesmo e, por outro lado, a piedade é o terror que sentimos pelos outros⁶⁷. Para o pensamento aristotélico, com sua visão holística clássica da realidade, em que as áreas do conhecimento se concentram e se justificam uns aos outros, a catarse ou purga trágica faz da tragédia a mais relevante das mimeses poéticas, pois contribui para o pleno funcionamento da pólis. Essa relação pretendida entre arte e sociedade marca a tradição que se inicia com o texto aristotélico e, feitas as alterações históricas e conceituais, chega mais ou menos persistente no texto schilleriano. Para Schiller, como já vimos, a tragédia cumpre um papel na relação entre os sujeitos do conhecimento e sua razão prática.

Schiller lê a *Poética*, um exemplar emprestado por Goethe, em 1797. Não se pode dizer que não estava a par do conteúdo da obra, ainda que indiretamente, entretanto. Tendo tido contato com o teatro alemão desde a época de sua formação, era conhecedor e admirador da obra de Ephraim Jonathan Lessing. Lessing tivera contato com a teoria aristotélica e a importara para seu teatro. De acordo com Roberto Machado, o autor de *Natã, o sábio* é o iniciador da *Aufklärung* literária na arte nacional alemã, ponta de lança da renovação teatral conhecida como o Teatro de Hamburgo. Distante, contudo, da grade reinvenção clássica que toma conta da efervescente produção cultural do final do século XVIII e começo do século XIX, Lessing é quem prepara o terreno literário para esse momento e prepara, com suas peças, a formação de uma literatura nacional influenciada pela teoria clássica grega. O classicismo de Weimar, fruto do processo de troca entre Schiller e Goethe, deve muito de sua inovação ao teatro lessingiano, na medida em que este reintroduziu as regras clássicas na literatura nacional, inclusive alterando a métrica no intuito de buscar efeitos semelhantes aos dos antigos com a língua

Ainda de acordo com Machado, Lessing, um profundo leitor de Aristóteles, produzira uma dramaturgia para a classe social na qual acreditava repousar a continuação do espírito e da mentalidade alemães. A dramaturgia burguesa, que não se ambientava nos palácios da aristocracia nem se adequava a valores timocráticos, é o pressuposto histórico para o que viria, depois, a se desenvolver em Weimar. Crítico tanto da leitura que seus colegas franceses faziam da *Poética*, interpretação expressa com mais vigor em Corneille, na qual nada percebe

⁶⁷ Apud HOLANDA, L. S. B. *Narração e drama em Aristóteles*.

de clássico a não ser a iniciativa, como da tentativa alemã de um teatro à francesa, Lessing elogia Shakespeare, que “por mais que cometa pecados contra Aristóteles, se entenderia melhor com ele do que toda a tragédia francesa.”⁶⁸

Dessa maneira, Lessing anuncia o espírito da tendência que criaria a maior contribuição da literatura alemã até então. De acordo com Machado, essa a tendência de valorização da Grécia, desponta com os estudos escultóricos de Winckelmann. *Reflexões sobre a arte grega na pintura e na escultura* (1755) é o livro que escreve para se opor à tendência então vigente, caracterizada pelas *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos* (1550) de Vasari, cuja tese de entendimento da arte antiga se balizava pelas vidas de seus artistas. A ideia de Winckelmann é, ao contrário, de que a vida dos artistas não é tão relevante quanto o espírito do tempo em que viveram, isto é, a arte antiga não é resultado de meras confluências ocasionais de acasos nas vidas particulares de fazedores de arte, mas a expressão de um tempo nas suas obras

Nesse sentido, um dos principais pressupostos da tendência de retorno de Winckelmann é sua noção de tempo e de *Zeitgeist*, pois, em todo caso, é no tempo dos gregos que esse autor enxerga o melhor dos tempos. Mais do que uma valorização, o que está em jogo é um retorno à Grécia. Um retorno idealista baseado nos ideais de beleza, virtude e valores de um tempo que está extinto. Mas teoricamente entendido como um retorno concreto ao pensamento e vivência antigos, ponto com que Schiller tem desacordo. Winckelmann pensa a Grécia antiga a partir de dois atributos fundamentais, a grandeza e a simplicidade, nos quais encontra o ideal a ser seguido pelos povos modernos, sobretudo o alemão, uma vez que entende que naquele antigo topos, encontra-se a origem da civilização ocidental. Como aponta Gerd Bornheim, a ideia de uma Grécia como modelos para a arte e cultura são, antes de mais nada, uma invenção alemã, de interesse alemão. Citamos Bornheim,

Assim, Winckelmann elabora sua ideia e consegue formar um pequeno grupo de entusiastas, entre eles Humboldt, Schiller, Goethe e mais alguns. [...] E inventam o classicismo alemão, baseados na ideia grega winckelmanniana.⁶⁹

Muito mais do que uma concepção que levasse em conta os processos sociais, os termos não-cambiáveis e um tese de história requerida por uma ciência da história, movimentos só possíveis, a bem da verdade, com os adventos do materialismo histórico, por um lado, e do estruturalismo, por outro, dá-se início à construção de uma Grécia ideal,

⁶⁸ Idem. P130.

⁶⁹ BORNHEIM, Gerd. *Nietzsche e Wagnere: o sentido de uma ruptura*. Cadernos Nietzsche Nº 14. ISSN 1413-7755. São Paulo – 2003.

baseada na literatura antiga que restou e chegou tão intacta quanto possível aos mosteiros, primeiro e, depois, às universidades dos povos alemães. Este é outro dos aspectos requeridos para que entendamos a ligação entre Schiller e os gregos. Citando, novamente, Bornheim:

Humboldt falou de uma *affectio originalis* entre os gregos e a Alemanha. [...] Existiria um parentesco profundo entre elas. Mas como é que se pensaria essa *affectio originalis*, uma expressão que Goethe, por exemplo, aceitava tão bem? Como poderia haver uma proximidade de berço tão grande entre a velha Grécia e a moderna Alemanha? Como justificar essa ideia? Goethe nunca justificou, pelo que sei. Então, como isso se explicaria? Como é esse contato de raiz entre duas culturas tão díspares, uma nórdica e outra mediterrânea? *Fato, aliás, que já diz tudo, pois o mediterrâneo sempre foi objeto, por parte dos nórdicos, de uma ferrenha nostalgia: era um mundo inalcançável. Assim, como essa nostalgia se concilia numa affectio originalis entre as duas culturas?*⁷⁰

Ou seja, entende-se que o processo de idealização da Grécia antiga é a tentativa alemã moderna de auto-justificação cultural.

Através da movimentação política, a ânsia de uma arte nacional alemã desperta nos intelectuais e artistas a necessidade dessa justificação, buscada nas origens de um passado ideal. Esses pensadores, com Winckelmann e sua tese do parentesco entre a cultura clássica e a alemã burguesa, acabam por recriar a Grécia antiga como o modelo clássico ideal, num interessante processo de permuta em que se cria o modelo a ser seguido a partir das necessidades da base material que o deve tomar como modelo. Para dar a medida da importância histórica desse fenômeno para a formação de uma identidade alemã independente, citamos G. G. Gervinnus, que se refere a Schiller e Goethe nas seguintes palavras:

Naquele tempo [...] não tínhamos na Alemanha uma história, um Estado, uma política, tínhamos apenas literatura, apenas ciência e arte. Ela excedeu a tudo, venceu em toda parte, por isso dominou as ânsias da época [...]. Assim como a Revolução Francesa atravessou rapidamente todas as formas estatais de desenvolvimento político, no século passado repetiu-se em nosso país toda a história de nossa literatura de até então até que se chegasse àqueles que a fizeram avançar [...]. Foi somente com Goethe e Schiller que nos fizemos

⁷⁰ Idem.

independentes.⁷¹

Desse modo, a busca pela germanidade através da grecidade nas artes e na literatura tem início nesse momento. Simultaneamente, os italianos passam por um processo muito semelhante e, nesse sentido, voltam-se para os clássicos latinos como ideal para uma arte genuinamente italiana. A Alemanha volta-se, contudo, não para os romanos ou para a herança nórdica, mas para Grécia antiga como horizonte de restituição histórica da formação da Alemanha, na idealidade de sua nova formação artística. Em Winckelmann, o que é grego é valorizado em detrimento do que não é, desde as formas conceituais à natureza e aos valores. Citamos:

Toda deformação do corpo era cuidadosamente evitada, e como Alcibíades, na juventude, não quis aprender a tocar flauta porque deformava o rosto, os jovens atenienses seguiram seu exemplo. Além disso, os trajes dos gregos eram concebidos de modo a não limitar a ação da natureza,⁷²

E

Em geral, tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza e pela arte deve favorecer a formação de corpos, para conservá-la, desenvolvê-la e embelezá-la desde o nascimento até seu pleno crescimento, foi realizado e empregado em prol da beleza física dos antigos gregos, o que permite afirmar com a maior verossimilhança a superioridade dessa beleza sobre a nossa.⁷³

Para compreender, finalmente, a relevância do pensamento winckelmanniano no processo de formação do classicismo de Weimar e na produção schilleriana, voltamos a citar Bornheim, que mensura a medida da importância dos ideais pensados por Winckelmann a partir de seu desenvolvimento histórico:

De todo modo, essa *affectio originalis* justificaria, de certa maneira, esse parentesco profundo entre os antigos e os modernos, presente na querela entre os antigos e os modernos, temática rica em toda a história moderna. Todavia, o fato é que a cultura grega não é a cultura alemã e vice-versa; na verdade são, inclusive, culturas abissalmente distintas. [...] A cultura grega é uma invenção

⁷¹ GERVINUS, G. G. *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschland*, 1835/ 42, parte IV, citado em Träger, (Org.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig – 1986, p. 564. Apud: CAVALCANTI, Claudia. *Introdução a GOTHE, J. W. – SCHILLER, F. Correspondência*. Tradução de CAVALCANTI, C. Editora Hedra. São Paulo – 2011, p. 14.

⁷² WINCKELMANN, J. J. apud MACHADO, Roberto. P.10 e 11.

⁷³ Idem.

alemã. Ela começou nitidamente com Winckelmann, que criou a ideia de cultura grega ainda hoje popular e distanciou o grego de qualquer contaminação, digamos assim, romana. Essa ideia da Grécia, essa concepção do mundo grego, da grega, de modo especial, foi elaboração de fato da Alemanha. Ideia essa presente no clacissismo alemão e idealismo alemão [...]

De acordo com Machado, a influência de Winckelmann atesta, por um lado, o esforço teórico e, por outro, o entusiasmo dessa nova concepção diante dos acontecimentos históricos. Entretanto, aqui faz-se necessária uma digressão em vistas evitar-se mal-entendidos conceituais ou éticos. Cabe, por isso, entender até que ponto essa influência persiste na teoria schilleriana e de que maneira se dá. Em primeiro lugar, como já vimos, Schiller não compartilha exatamente o mesmo do ideal de Winckelmann de retorno à Antiguidade, embora parta do mesmo horizonte teórico. O esforço de Schiller passa pelo que Bornheim chama de esforço de “arrancar Winckelmann de sua ingenuidade,” isto é, avaliar em que medida a proposta winckelmanniana é defensável do ponto de vista das necessidades da formação disso que será chamado de renascimento clássico na Alemanha. Nesse sentido, Schiller opta por buscar na Grécia antiga os valores que se relacionam à grandeza e simplicidade, mas não deixa de criticar o que julga ser a ingenuidade dos gregos, como seu excuro sobre a poesia ingênua dos antigos em detrimento da poesia moderna.

Schiller desenvolve o ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, publicado em três fascículos na revista *Die Horen*, em que se esforça no sentido de tornar evidentes dois núcleos produtivos de poesia a partir de sua perspectiva histórica, avaliados de acordo com a relação que estabelecem a natureza ao redor, isto é, de como tratam o mundo enquanto matéria poética. A poesia ingênua, o primeiro objeto do ensaio, trata da relação de supressão do mundo externo pela ação poética, que trata o mundo fenomênico como um dado aos sentidos. Em outras palavras, os poetas ingênuos acreditam que falam do mundo tal qual é, o que faz com que tenham que pressupor que o mundo é uma matéria ou um objeto que se dá ao conhecimento de forma espontânea. Esse tipo de poesia antecede a ruptura radical entre sujeitos e objetos do conhecimento, inaugurada pela filosofia moderna e radicalizada pelo pensamento transcendental. Dessa forma, é compreensível que Schiller a associe aos poetas antigos, sobretudo os gregos, embora admita que haja poetas ingênuos em tempos modernos, como de fato houve, na antiguidade, o outro núcleo basal de poesia.

Em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, portanto, pode haver um norte para a superação da contradição entre a antiguidade e a modernidade igualmente admiradas e igualmente criticadas, especialmente nos excursos sobre a poesia ingênua, pois o poeta

ingênuo tem sua ação vista como vergonhosa, porque, sendo ingênuo, desconhece as regras tácitas que regem suas ações, por assim dizer. Como uma criança, o poeta ingênuo é o ideal para o poeta sentimental, assim como a infância é o horizonte ideal para o homem educado. *A educação estética do homem* trabalha normativamente com os conceitos de forma viva e lúdico. Citamos:

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se *vida* em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda presença imediata dos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso num conceito geral, é e (sic.) *forma*, tanto em significado próprio como figurado; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as relações com as faculdades do pensamento. O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de *formaviva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos. [...] Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será o caso quando o julgamos belo.⁷⁴ [...]

Portanto, o lúdico se articula às faculdades do conhecimento no sentido de operar como um meio de cognição dessas delas. O jogo livre em que razão, sensibilidade, julgamento e entendimento se articulam de maneira a providenciar a formação da realidade fenomênica reaparece em Schiller como reflexo do jogo enquanto atividade. Trata-se da ação de forças guiadas por regras livres, isto é, uma finalidade sem fim. Nosso autor aproveita a terminologia transcendental no intuito de estabelecer o lúdico como forma constitutiva da apreensão da realidade e, num sentido mais estrito, de aprendizagem. O fato de os gregos serem lidos pelos modernos como um povo livre, empenhado no cumprimento de suas regras a partir da perspectiva de uma finalidade sem fim, contribui para que sejam identificados por Schiller como horizonte de comparação e, também, de imitação. Ora, ele pretende estabelecer o que expressa de maneira muito clara ao questionar “o que significa, entretanto, dizer mero jogo, quando sabemos que, de todos os estados do homem, é o jogo e somente ele que o torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla?”⁷⁵

E ainda,

Se em seus jogos de Olímpia os povos gregos rejubilavam em competições de força, velocidade e flexibilidade sem derramamento de sangue, e com a disputa

⁷⁴ SCHILLER, *Educação estética do homem*. Pg. 73.

⁷⁵ Idem. Pg. 75.

mais nobre dos talentos [...] a partir desse único traço é compreensível para nós por que temos de buscar as figuras ideais [...] na Grécia.⁷⁶

Apesar dessas considerações, Schiller não entende que a poesia ingênua baste para explicar a modernidade. Aparece, então, a poesia sentimental, que opera com direção totalmente oposta à ingênua. A poesia sentimental se articula a partir da cisão radical entre sujeito e objeto. Com isso, os poetas sentimentais pensam no mundo tratado como um objeto radicalmente separado de suas consciências poéticas. Por isso, a poesia que criada por eles se relaciona não ao mundo, mas aos sentimentos que o mundo objetual causa aos sujeitos do conhecimento. Esse tipo de poesia, para Schiller, avança em profundidade naquilo que o outrotinha em amplitude. A poesia sentimental, por isso, é lírica e fala diretamente ao sujeito, de modo ultrapassa a cisão ignorada pela poesia ingênua, entre sujeito e objeto.

Para Schiller, não se trata de escolher qual é o melhor tipo de poesia, mesmo porque os critérios de avaliação levam em conta também os objetivos de cada uma. Resta entender quais os objetivos do poeta e, pautadas neles, decidir qual tipo poético é mais adequado à teoria geral de Schiller, que privilegia o diálogo entre arte e moralidade. Nesse sentido, o mais adequado é um certo tipo de poesia sentimental que se deixa influenciar pela poesia ingênua, produzindo poemas cujo lirismo se furta ao solipsismo literário e re-articula o sujeito com a sua relação com o mundo.

Para o que nos importa, todavia, basta observar que Schiller não prefere simplesmente os gregos em detrimento dos modernos, criticando os antigos em pontos fulcrais. Seu movimento não se restringe a uma retomada ingênua proposto por um idealismo pré-transcendental, mas recriar a idealidade numa perspectiva crítica. Se, por um lado, é nessa obra que Schiller afirma ser “bela natureza”⁷⁷ dos gregos, esse povo que “podia viver com a natureza sob seu céu feliz. [...] próximos da natureza simples seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes;”⁷⁸ que, a respeito dos modernos, “cindidos de nós mesmos e infelizes em nossa experiência de humanidade,” por outro, atesta que não se o pressuposto teórico da estética moralizante não se trata da mera busca da beleza, mas do reconhecimento da verdadeira condição de cisão em que se encontra o sujeito do conhecimento. Se, por causa da cultura, o homem foi separado da natureza, isto é, rompeu-se a ligação entre sujeito e objeto, deve-se buscar o retorno à natureza a partir da cultura. Não há, portanto, retorno possível, mas apenas inspiração.

⁷⁶ Idem. Pg. 76.

⁷⁷ Ide. Pg. 254

⁷⁸ Idem. P. 254

Outro momento interessante em que Schiller claramente diverge da perspectiva imputada aos gregos está no ensaio *Acerca da arte trágica*, na interpretação do acaso como motivo trágico. No momento do texto em que descreve a estrutura geral da tragédia, Schiller elabora a tese de que o evento trágico não deve ser motivado pelo acaso ou pela injunção de forças extra-humanas, porque o sentimento de comoção causado nesses casos não é tão genuíno quanto quando o motivo da tragédia passa pela escolha pessoal, logo moral, dos agentes da ação. Por exemplo, “ [...] toda cega sujeição ao destino permanecerá, contudo, sempre humilhante e ofensiva para seres que se autodeterminam.”⁷⁹ Schiller entende que os gregos foram um exemplo quase miraculoso de desenvolvimento espiritual, entendimento que marca a face desse momento do desenvolvimento espiritual alemão. A tragédia e as formas de expressão da cultura grega encontram expressão mesmo fora de seu núcleo de origem porque, por um lado, são entendidas como herança de uma cultura para outra e, por outro lado, porque essa crença nos obriga a assumir que Schiller via nos gregos a origem da civilização ocidental, concebendo a atual cultura como continuadora da antiga. E, apesar disso, não deixa de criticar os gregos na medida em que estes não se adequam ao que considera como melhoramento espiritual⁸⁰: “A arte grega nunca se alçou a essa cristalina altura de trágica comoção, porque nem a religião do povo nem mesmo a filosofia grega os alumiu com tamanha antecipação.”⁸¹ E completa: “ Quanto à arte contemporânea, que goza de vantagem de ter recebido matéria mais pura de uma filosofia mais esclarecida, está destinada a cumprir também essa máxima exigência e a desdobrar assim toda a dignidade moral da arte.”⁸² Citamos, ainda:

Tão-só a impossibilidade de coadunar a ideia de desgraça com o mais alto merecimento da felicidade poderia ainda turvar [...] o nosso prazer simpatizante. Por mais que se ganhe com o fato de a nossa indignação relativa a esse contrassenso não dizer respeito a nenhum ser moral, senão que seja desviada para o lugar mais inócuo [...]. *É isso o que, mesmo nas mais excelentes peças do palco grego, nos deixa algo a desejar, porque, ao cabo, em todas essas peças se*

⁷⁹ SCHILLER, F. *Acerca da arte trágica*. p. 94.

⁸⁰ A despeito de o ideal clássico de beleza e de estética ter sido apropriado e atualizado pela esfera publicitária do Estado nacional-socialista em meados do século XX, não se pode, segundo pensamos, imputar aos idealizadores e criadores da reinvenção clássica os efeitos nefastos, mesmo para a arte, do uso dado às suas concepções pelo movimento chamado político, assim como não podemos imputar a Nietzsche a ideia de superioridade entre as pessoas e grupos ou a Darwin a de superioridade de indo-europeus sobre semitas.

⁸¹ SCHILLER, F. *Acerca da arte trágica*, in *Teoria da tragédia*. P. 95.

⁸² Idem.

*irá apelar para a fatalidade, permanecendo um nó indissolúvel para a nossa razão que reclama razoabilidade.*⁸³

Resolver a diferença entre Schiller e a inspiração que busca na remota antiguidade clássica, nos permite ao mesmo tempo, delimitar a decisiva diferença entre o projeto schilleriano e o classicismo em geral e estabelecer a devida originalidade de seu pensamento dentro do contexto da reinvenção clássica. Nesse sentido, a noção geral de que a arte de seu tempo, o que inclui sua própria produção artística, estaria a um passo a frente da dos gregos, mesmo que buscando neles inspiração, pode revelar dois pontos interessantes para a compreender a relação do idealismo alemão com a obra de Schiller. A de que o classicismo schilleriano surge do acolhimento do pensamento transcendental no seu horizonte estético, o que, de muitas maneiras, fortalece os vínculos entre o racionalismo kantiano e o projeto de cultura estética de Schiller. E em segundo lugar, o pressuposto teórico de um desenvolvimento histórico das artes, que reúne a concepção transcendental de arte bela à sua expressão histórica e cultural. Nosso autor desenvolve, nesse sentido, uma estética da racionalidade humana que se expressa por meio de obras de artes, o que revigora o sentido universal que pretende atribuir à humanidade a partir de seu núcleo subjetivo, neste caso, captado pela reflexão sobre a fruição estética.

⁸³ SCHILLER, Teoria da Tragédia. Pg. 94. Grifos meus.

3.2 teoria da tragédia schilleriana entre antigos e modernos: a reconstrução alemã dos gregos.

De acordo com Machado, Winckelmann representa, então, o início de um dos movimentos intelectuais constitutivos da unidade cultural alemã em nascedouro, sendo o primeiro de uma série de autores orientados para a Grécia antiga e sua “natureza exuberante”⁸⁴. Winckelmann, nesse sentido, mune-se do conceito aristotélico de *mimesis* para defender seu ponto de vista. Segundo ele, além da natureza exuberante, a Grécia antiga tem a oferecer um modelo paradoxalmente vivo de reprodução, ou, segundo suas palavras, “de imitação e não cópia”⁸⁵. Em seu tratado sobre pintura e escultura, o estudioso elabora uma argumentação em favor de uma estética da observação formal do legado artístico e cultural grego. Nesse sentido, *o Apolo no Belvedere* é um modelo para a imitação muito mais vivo e exemplar do que um modelo vivo. Os autores devem, assim, voltar-se para o passado elevado dos gregos em vistas a composição de sua própria arte.

Sabe-se também que Winckelmann diferencia imitação de cópia, preferindo aquela a esta. E, a despeito dos problemas de interpretação desse termo e dos usos que a ele se dá, o movimento de reinvenção clássica tem início com essa noção aristotélica reintroduzida no pensamento moderno alemão. Assim, as articulações teóricas e conceituais que levarão ao classicismo de Weimar serão evidenciados pela produção artística e intelectual de Goethe e de Schiller. Como é sabido, o conceito de *mimesis* é obscuro e dúbio e sua tradução latina para *imitação* não oferece saídas menos complexas. No entanto, torna-se ponto de partida para o paradigma winckelmanniano do retorno aos clássicos. O duplo desafio da mimese se impõe porque trata-se de imitar os gregos, mas também de firmar-se no domínio teórico que entende a mimese como pedra-angular da produção artística. Como vemos na *Poética* 1447 a⁸⁶,

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos [...] Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume,) assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia,

⁸⁴ WINCKELMANN, J. J. apud MACHADO, Roberto. P.10 e 11.

⁸⁵ Veja nota 6.

⁸⁶ ARISTÓTELES P.446.

usando esses elementos separada ou conjuntamente.⁸⁷

Nesse sentido, com a apreensão teórica do ideal winckelmanniano, Schiller se integra à esteira de pensadores que entendiam a criação artística como uma produção mimética. Então, desenvolve sua teoria geral da arte e do belo a partir das premissas envolvidas na mimese. Feitas as digressões que articulam o pensamento de Schiller em torno do horizonte teórico dos antigos, isto é, aparadas as arestas do classicismo winckelmanniano com o pensamento transcendental, nosso autor incide em pontos nevrálgicos do pensamento antigo, como a noção de que a tragédia causa efeitos estéticos que reverberam na composição moral. Em Aristóteles, esse movimento desembocava na catarse. Para Schiller, trata-se de uma elaborada apresentação de conteúdos suprassensíveis a partir do aporte direto da sensibilidade, em outras palavras da apresentação da liberdade os sujeitos da razão prática.

Como já se viu, o interesse de Schiller pelos clássicos irá desempenhar um papel inquestionavelmente relevante em sua obra posterior. Sabe-se que se dedicou à leitura das obras dos antigos, primeiro nas traduções alemãs e depois nos originais gregos. Trabalhou numa tradução, incompleta, da *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e em fragmentos da *Ifigênia em Táuride*. Sabe-se que, pelo menos por dois anos, não leu nada que não fosse circunscrito às clássicas, tornando-se profundo conhecedor de Homero e da tríade tragediógrafa.⁸⁸ No entanto, a despeito disso, não se pode afirmar categoricamente que Schiller é apenas um continuador da intuição winckelmanniana no que tange ao tema da Antiguidade e sua influência nos estudos e produções artísticas da época, mas como um pensador que, a partir do referencial teórico inaugurado por Winckelmann, desenvolve sua própria perspectiva sobre o assunto.

Como sabemos através de Aristóteles e pelos tragediógrafos, por um lado e, por outro, por outros documentos da cultura grega que nos chegaram, como *As Histórias* de Heródoto e *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, que dão testemunho da cosmovisão dos antigos gregos, que os conceitos de *ananké* e *moira* estão decisivamente ligados às bases fundantes dessa concepção da existência. Necessidade e destino são, respectivamente, as traduções para esses conceitos, os quais, no entanto, adquiriam uma compreensão muito mais abrangente do que nomes, possuindo status de entidades do divino, do impessoal e da Ordem, para os quais a pergunta pelo ser das coisas não se voltava senão indiretamente. Esses deuses estão presentes também na máxima de Sileno e na conclusão de Sólon a respeito da vida feliz no seu célebre diálogo dividido com o rei Creso, assim como no teatro de Sófocles, especialmente nos versos

⁸⁷ HOLANDA, L.S.B. *Narração e drama em Aristóteles*

⁸⁸ Cf. SÜSSEKIND, Pedro. Pg. 245.

finais de Édipo Rei. Necessidade e destino estão, sem dúvida, ligados à consciência fatalista dos gregos⁸⁹, da qual Schiller diverge diametralmente. Portanto, Schiller aproveita o que os conceitos considerados gregos a partir de uma perspectiva revisionista, na qual persegue a tentativa de tornar atuais os antigos, isto é, buscando neles o que existe de universal que possa mesmo em um tempo distante e em uma cultura diferente em muitos sentidos, atualizar conteúdos e formas que considera condizentes com toda a humanidade, o que aliás, os torna elegíveis para desempenhar o papel de renascimento da cultura alemã.

Nesse estado de apreciação das coisas, é compreensível que a distinção entre poesia ingênua e sentimental tenha sido re-apropriada pelos irmãos Schlegel em sua distinção de classicismo e romantismo, atribuindo à Antiguidade e aos esforços de recriá-la a poesiaingênua e à modernidade e sua proposta de ruptura crítica, a poesia sentimental. De acordo com Machado, os irmãos Schegel concordaram com a tese geral de *Sobre poesia ingênua e sentimental* e lhe deram um caráter histórico. Compreendiam que a poesia ingênua, por causa de seu caráter realista, é totalmente identificável com a poesia antiga, ao passo que a poesia sentimental, por ter, como ponto de partida, a cisão originária entre sujeito e objeto, seria toda a poesia moderna. No entanto, o próprio Schiller desmente tal asserção ao, ele mesmo, afirmar a possibilidade e a exequibilidade de num mesmo autor e mesmo dentro da mesma obra dos dois tipos de poesia.

Talvez não seja supérfluo lembrar que, se aqui os poetas modernos são opostos aos antigos, a diferença não deve ser entendida como diferença de época, mas também como diferença de maneira. Também nos tempos modernos temos poesias ingênuas [...] e não faltam poetas sentimentais entre os antigos poetas latinos, e mesmo entre os poetas gregos. Não apenas no mesmo poeta, também na mesma obra amiúde se encontram ambos os gêneros fundidos, como, por exemplo, nos *Sofrimentos de Werther*.⁹⁰

Dessa maneira, retomamos o paradoxo. Entre antigos e modernos, a quem, afinal, Schiller atribui o valor de superioridade, parece ainda orientar o questionamento. Os gregos, por um lado, são a representação do estado de não-separação da natureza, de cuja visão de mundo os últimos resquícios encontram-se a poesia ingênua. Por outro lado, a submissão deles à necessidade e ao destino proposto pela Ordem do mundo não lhe parece aceitável do ponto de vista da razão. Pois “a melhor coisa é nunca ter nascido e a segunda melhor é, uma

⁸⁹ À qual Nietzsche nomeia pessimista, valendo-se da terminologia filosófica de Schopenhauer, e que são, nesse sentido, a ontogênese da tragédia.

⁹⁰ SÜSSEKIND, Pedro. Pg. 250.

vez nascido, morrer o mais depressa possível”⁹¹ é fundada em pressupostos inaceitáveis para Schiller, partidário da autonomia da razão e da maioria do indivíduo. Ao lado disso, os modernos e sua consciência da cisão entre sujeito e objeto, que já se anunciava nos primeiros e prototípicos poetas sentimentais da história da literatura, representam então essa cisão e parecem estar um passo a frente dos antigos, a despeito de, estando conscientes de sua separação da natureza, estarem conscientes da ligação insuperável à liberdade, à moralidade e ao dever, isto é, à cultura. Para onde ir, então? A superação para esse paradoxo parece estar contida na seguinte conclusão da décima quinta carta *Carta para a educação estética do homem*.

Pois, para dizer de uma vez, o homem joga somente quando é homem em pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. [...] Esta afirmação, contudo, é inesperada somente na ciência; já de há muito vivia e atuava na arte e no sentimento dos gregos, os seus maiores mestres; *só que transpunham para o Olimpo o que deveria ser realizado na terra*.⁹² (Grigos nossos.)

Em outras palavras, Schiller entende que os gregos vivenciavam uma situação privilegiada, se comparada a outros tempos, mas não estão cientes disso, isto é, ignoram que seu modo de vida é a articulação ativa da maneira própria de ser do homem, em que a apreensão da realidade e a efetivação da vida aí, respondem a um processo estruturalmente marcado pela liberdade da ação conforme regras livres, estipuladas por uma finalidade *sim fím*. O jogo, portanto, aparece como mediação entre os sujeitos do conhecimento e seus objetos e, mais estritamente, entre as faculdades que compõem esses sujeitos.

A bem da verdade, a proposta schilleriana baliza-se pela leitura do mundo antigo a partir da qual há a fundamentação para um ideal de formação de um tipo humano, que atenda holisticamente às necessidades de sua própria formação no mundo fenomênico. Assim, adéqua sua própria produção literária aos resultados da pesquisa que desenvolve sobre a relação entre pensamento, liberdade e tragédia. Os versos jâmbicos já haviam sido re-introduzidos e re-atualizados por Goethe em sua *Ifigênia em Táuride* e, posteriormente por Schiller, pois adequam-se à fonética da língua alemã, mas isso é apenas um detalhe contudístico. Agora, o poeta, mas também filósofo, Schiller entende que muito da concepção trágica dos antigos gregos poderá ser, igualmente, re-atualizada na reinvenção, aliás, *nainvenção* a que se propunha. Entretanto, não enquanto pressupostos, pois, nesse sentido, descobre uma forma bem original de pensar a liberdade, mas enquanto horizonte de

⁹¹ NIETZSCHE. P. 36

⁹² SCHILLER, F. *A educação estéticas da humanidade em uma série de cartas*. Pg. 76.

idealidade. Unindo essa tradição às concepções de moralidade e finalidade extraídas da leitura das obras fundamentais do pensamento transcendental, Schiller desenvolve uma argumentação que defende o redescobrimento dos clássicos gregos como forma de descobrimento da identidade alemã. Isso implica, necessariamente, sua revisão e, de certo modo, seu ajuste de contas com o passado clássico, em que o espólio da herança cultural é reaproveitado à luz dos desdobramentos da filosofia e da moralidade modernas. Por essa razão, o teatro e a tragédia grega são revisitados em vistas a re-estruturação de seus conceitos fundamentais num tempo diferente. Nesse sentido, a teoria da história da poesia se liga de maneira determinante à compreensão de como a tragédia deve operar em um mundo diferente daquele em que surgiu, tendo que cumprir condições diferentes daquelas que a engendraram.

Para entender a motivação das novas exigências feitas à tragédia, é necessário também compreender o contexto histórico que as fundamenta. O desenvolvimento da filosofia e seus desdobramentos no pensamento transcendental modifica as necessidades impostas aos conceitos clássicos. Por exemplo, a maior exigência que Schiller faz à antiguidade passa pelo momento em que estabelece a tragédia como palco de atuação do conceito idealista da liberdade, que em nada tem a ver com o espectro fatalista da tragédia clássica. Se nos gregos, os espectadores assistiam a dissolução de frágeis eus ante a força esmagadora da necessidade, Schiller determina que a tragédia mostre a ascensão do eu no cumprimento de sua própria moralidade. Essa inflexão obviamente obedece à mudança de paradigma representada pelas filosofias da subjetividade, em que, dada a crise da verdade, centrava nos sujeitos o critério de decisão sobre a realidade. A partir do *eu penso* kantiano, a revolução kantiana na relação entre sujeito e objeto, se dá também nos estudos metateóricos. Depois de dez anos de silêncio conceitual⁹³, Kant publica em 1781 sua *Crítica da Razão Pura* e, nos anos seguintes, a *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade de Julgar*. No intuito de superar os problemas metodológicos que identifica na filosofia de seu tempo, este autor desenvolve um método de pensamento que pleiteia fundamentar-se única e inteiramente na razão. Sendo o foco de irradiação da razão um conceito fugidio, ambíguo e paradoxal⁹⁴, forçosamente nomeado eu, a problemática se re-orienta para o problema do sujeito e suas bases fundantes. Como pretendemos tornar patente neste capítulo, as exigências que Schiller impõe à tragédia seguem o percurso lógico iniciado pela emancipação do sujeito do conhecimento. O eu, portanto, é a base também da elaboração teórica sobre a tragédia moderna, em que nosso autor faz confluir a herança histórica e os pressupostos introduzidos pelo novo tipo de filosofar.

⁹³ Cf HÖFFE, O. *Kant*. P. 20

⁹⁴ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*, vol 1. P. 200-212

A *Teoria da Tragédia* de Schiller, ao contrário da *Poética*, não se satisfaz em analisar formalmente a tragédia a partir de suas origens e dela extraindo conclusões lógicas. Imbuído fortemente pela filosofia prática kantiana, Schiller emitirá juízos de valor moral no contexto da gênese estética da tragédia, demonstrando com isso sua forte tendência à não-separação teórica entre os planos filosóficos da beleza e da moralidade. Ética e estética figuram no mesmo horizonte de condições de possibilidade e compreensibilidade da reflexão sobre ação. No entanto, a partir da perspectiva de todo nova, da relação dessas categorias com as especificidades do sujeito em busca de sua autonomia. Ao contrário da usual visão formalista, Schiller trabalha com conteúdos antigos em busca de uma estrutura que acompanhe decisivamente as determinações de uma filosofia que coloca novos horizontes para si. A bem da verdade, Schiller está pensando a tragédia à luz do horizonte de compreensão do indivíduo fundador da realidade enquanto tal. Nesse sentido, o ensaio *Acerca do uso do coro na tragédia* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, 1803) é um ponto de articulação de extrema importância para a teoria estética de Schiller, no sentido de relacionar sua noção de tragédia uma reinvenção moderna articulada a partir de um significado imputado aos antigos de forma histórica.

Elaborado como prefácio para a peça *A noiva de Messina* (*Die Braut von Messina*, 1803), escrita por Schiller no final de sua carreira em que desenvolve estudos teóricos de forma mais acentuada, que vai aproximadamente de 1792 a até 1805, *Acerca do uso do coro na tragédia* aparece aí como prefácio para a obra artística na qual o poeta empreenderá muitas das práticas gestadas na sua teoria estética. Embora nem sempre esse prefácio conste nos escritos teóricos, é um texto reúne pontos nevrálgicos da teoria estética schilleriana, tais como a relação entre ideal e natureza; a interpretação sobre unidade de tempo e espaço; e a sensibilização de conteúdos suprasensíveis através da arte; mas, principalmente, da forma como Schiller entenderá a forma trágica de acordo com as exigências da filosofia à qual se alinha, a saber, as relações que a tragédia terá que estabelecer para operar em um sujeito radicalmente separado do objeto. Por isso, o texto conduz a entendimentos assertivos sobre o que é arte e qual sua influência sobre os seres sensíveis que a fruem. Essas noções atrelam, necessariamente, o horizonte estético-artístico a enquadramentos morais, de modo a demonstrar os resultados obtidos por Schiller a partir de sua investigação sobre a arte, especificamente, o teatro trágico.

Para pensarmos que as esferas estética e moral se relacionam de maneira co-determinante, é necessário, entretanto, pressupor que uma fronteira comum as interconecte. Isso se dá porque, para nosso autor, o que se entende como seres sensíveis e seres morais se

origina a partir de uma estrutura comum de relações entre faculdades especializadas no enfrentamento e apreensão do real. O prazer artístico e a liberdade moral se relacionam na medida em que as faculdades do conhecimento operam simultaneamente na tarefa de garantir formas seguras de acesso ao real. Estando ligado à tradição moderna do pensamento ocidental, que guarda acima das outras a questão da fundação do conhecimento enquanto tal, Schiller dialoga em alguma ordem com os problemas colocados pelos pensamentos dos quais se desprende para sua própria contribuição à tradição da teoria do conhecimento. A dívida intelectual com a teoria das faculdades desenvolvida por Kant implica em que a teoria estética-moral de Schiller se orienta a partir da noção básica de que o conhecimento humano enquanto tal se compõe de faculdades ou capacidades especializadas em diferentes formas de atender à presença do real sobre o sujeito do conhecimento e, por meio da articulação holística dessas faculdades, propiciar a experiência da existência auto-consciente. O *eu penso* kantiano, logo, é parte do projeto desenvolvido pela *Teoria da tragédia*, muito embora Schiller dê ao conceito fundacional kantiano sua própria marca teórica, ao entender que a dedução do conhecimento a partir do sujeito leva, necessariamente, às estruturas gerais e inevitáveis desse sujeito. Um avanço significativo se desenvolve na medida em que Schiller repensa esses conceitos na perspectiva do classicismo. Imbuído da tarefa de fundamentar a tragédia em um horizonte transcendental, nosso autor trabalha em um método que confirma a experiência sensível os pressupostos gerais do seu pensamento. Não se trata de atribuir formas prefixadas a conteúdos soltos e sim de conectar as condições de possibilidade do sujeito das faculdades do conhecimento a partir de sua experiência estética.

Desse modo, as noções hauridas a partir do desenvolvimento de *Acerca do uso do coro na tragédia* deslindam não somente as condições de possibilidade para a estrutura constituída do sujeito, sem a qual não existe conhecimento possível; como também abrem a possibilidade para se pensar o que será, posteriormente, conhecido como uma visão trágica da existência. Para o que nos importa, basta comentar que o problema da relação entre horizontes tematicamente diferentes, como estética e moral, apresenta, neste tipo de visão, a não-separação requerida por Schiller para seu projeto de educação estética. Para entender as consequências desse texto, é necessário buscar seus pontos de articulação principais, os quais revelam os argumentos-chave do pensamento sobre sensibilidade, arte e moral. Para Schiller, a “obra poética tem de justificar-se” a si mesma⁹⁵ perante o público pois, como é expressado de forma inequívoca, não é o público que faz a arte se desonerar em conteúdos esvaziados e

⁹⁵ SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. in: *Teoria da tragédia*, p. 71.

formas que não se organizam de modo a alcançar seus objetivos, e sim o artista. Nas palavras de Schiller,

Sempre que a arte degenerou, fê-lo pelas mãos dos artistas. O público não precisa mais que receptividade, e ele bem que a possui. Indefinidos são os seus desejos e *versáteis as suas faculdades*, quando se posta diante da cortina do palco⁹⁶. (Grifos nossos.)

Compreender o papel atribuído ao sujeito do conhecimento como núcleo da experiênciatrágica, espectadores que são, aponta para o sentido requerido pela teoria schilleriana para a compreensão de seus pressupostos básicos, bem como para a compreensão da mesma. O processo de criação artística envolve aspectos suprassensíveis para além do artista em si mesmo. Nesse sentido, o coro cumpre um papel estético preponderante para a tragédia, uma vez propicia o isolamento do mundo ao redor que a ação trágica arte trágica exige para a realização de seus efeitos nos espectadores. Veremos, portanto, como o coro impede que a força dramática se exacerbe e corrompa seu princípio de ação, assim como isso se relaciona com a experiência de recepção do real e do ideal pelo núcleo subjetivo da experiência trágica.

Com isso, nosso autor pretende superar a cisão estabelecida entre elaboração artística e entretenimento, possivelmente apontando para a superação da diferença entre arte erudita e arte popular. Quando as condições de efetivação da arte são colocadas necessariamente junto a um público, entende-se que a arte desempenha uma função estética que se coloca para além da sensibilidade, uma vez que pressupõe um critério de ligação comum entre os membros da comunidade em questão. Schiller, então, pensa que o critério de seriedade da arte se criva exatamente com a capacidade que tem a obra de expressar conteúdos inapreensíveis pelas vias diretas do conhecimento. Essa discussão sucede a relação entre ideal e real, assim como apresentada no horizonte estético. O real será tudo o que esteja dado pelas condições do mundo apreendido, na medida que o ideal se pauta pela transcendência do que já estava dado. Assim, a tragédia deve se orientar por um certo tipo de equilíbrio entre esses dois horizontes para se justificar perante seu público. Em outras palavras, essa justificativa é necessária na medida em que a tragédia se coloca como uma arte moralizante. Assim, de acordo com Schiller:

De que forma, porém, venha a ser a arte, simultaneamente, de todo ideal e, contudo, no mais fundo, real; de que forma ela, abandonando inteiramente o real, deva e possa, todavia, vir a harmonizar a perfeição com a natureza, eis o que poucos compreendem e o que torna tão deformada a opinião acerca das obras

⁹⁶ Idem. P. 72.

poéticas e plásticas, porque, no julgamento comum, ambas as exigências, por assim dizer, parecem anular-se mutuamente.

Acontece também, comumente, que se busque alcançar uma delas com o sacrifício da outra e que, por isso mesmo não se atinja nem uma nem outra. A quem a natureza emprestasse um fiel sentido e uma interioridade de sentimento, negando-lhe, porém a imaginação criadora, nele teríamos um fiel retratador do real, capaz de apossar-se dos fenômenos casuais, mas nunca *do espírito da natureza*. Restituir-nos-ia apenas a matéria do mundo; contudo, por essa mesma razão, não seria a nossa obra, não seria o *livre produto do espírito plasmador* e, por conseguinte, não poderia ter o efeito benéfico da arte, que consiste na liberdade. [...] Através da própria arte, que nos deveria libertar, vemo-nos desagradavelmente reintegrados na estreita e ordinária realidade. A quem, ao contrário, é dada uma viva fantasia, destituída, porém, de alma e caráter, a esse não importará verdade alguma; irá apenas brincar com a matéria do mundo, procurando surpreender exclusivamente através de combinações fantásticas e bizarras. E como toda sua atividade é só aparência e ilusão, ainda que divirta no momento, nada construirá e fundará na alma. Sua criação lúdica não será poética, tampouco como a seriedade do outro. Enfileirar uma e outra, intencionalmente, fantásticas criações, não significa buscar o ideal. Reproduzir o real, imitando-o, não significa reproduzir a natureza. Ambas as exigências encontram-se tão pouco em contradição entre si que mais parecem ser uma e a mesma coisa: a arte, com efeito, só é verdade quando abandona por inteiro o real, fazendo-se puramente ideal. A própria natureza não passa de uma ideia do espírito, que nunca se apresenta aos sentidos. [...] Disso resulta, por si mesmo, que o artista não pode usar nenhum elemento da realidade tal como o encontra, e que sua obra deve ser ideal em *todas*⁹⁷ as suas partes, para que ela, como um todo, tenha realidade e se harmonize com a natureza.⁹⁸

Essa disposição, de muitas maneiras distintas das dos gregos, pressupõe não somente a existência de um sujeito para o qual possam ser expressados tais conteúdos, mas principalmente porque aponta para a relação desses sujeitos com o mundo fenomênico. Esses sujeitos são, nesse sentido, resultado da articulação entre naturezas opostas entre si, isto é, composições que de adaptam a frações distintas do real, a saber, natureza sensível e a natureza

⁹⁷ Grifo específico do autor.

⁹⁸ SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. P. 74-75. Grifos nossos.

racional. Para Schiller, a tragédia é um tipo de arte privilegiada porque, por trabalhar a partir do marco da cisão definitiva entre sujeito e objeto, nos limites da epistemologia subjacente, é também partícipe dessas duas realidades humanas.

Deve-se ao fato de que, em última instância, o caráter híbrido da arte se adequa melhor ao caráter ambíguo da constituição humana. “Sendo cidadão de dois mundos”⁹⁹, o sujeito do conhecimento apresenta-se, simultaneamente, como ente sensível e ente racional. Por isso, o prazer suscitado pela obra de arte não só pode como deve procurar associar-se com a expressão sensível de conteúdos racionais. O coro, nesse sentido, atravessou a história da tragédia como componente constituinte da experiência trágica porque possibilitava as condições necessárias para a comoção trágica, que funciona, tanto para os gregos como para Schiller, como força propulsora da tragédia. Para ele, a tragédia apresenta-se, em última instância, como o tipo de arte que opera de forma mais radical com a conformação da estrutura do sujeito do conhecimento. As faculdades se articulam no intuito de apreender a realidade, mas na tragédia, elas operam interessadas a apreenderem a realidade de si mesmas.

Como a sensibilidade é a faculdade fundadora da experiência sensível, convém avaliar a maneira com que se relaciona com as outras faculdades do conhecimento. A imaginação, por exemplo, torna possível a vasta criação de experiências não reais, mas que podem assegurar uma elevada moralidade. A experiência artística se relaciona com a imaginação no sentido de que se transpõe à experiência sensível, isto é, para além do vivido. Inclusive, é de se esperar que cessada a experiência estética, cesse também a moralidade imaginária que tanto interessa ao público, como efeito de prestidigitação encantadora, mas falsa. Para Schiller, o que está em jogo é a capacidade que o artista deve encontrar de transformar a experiência estética elevada em guia para persecução e domínio da liberdade para qual todos estão estruturalmente conformados, de acordo com sua forma constituinte. Com isso, ele endossa mais uma vez a tese de que elementos organizados pela arte e apresentados à sensibilidade de maneira a articular sentimentos sensíveis e sentimentos morais, possibilitando a experiência lúdica das faculdades do conhecimento em sua própria auto-atividade. Nosso autor compreende que a arte genuína não deve apenas momentaneamente libertar os sujeitos de sua fruição, mas reavivar a atividade que caracteriza sua constituição enquanto tal, inscrita na moralidade a partir da experiência artística. A verossimilhança pode mesmo ser mais efetiva do que a verdade para explicar o caminho percorrido pelo sujeito do conhecimento através dessa experiência. De acordo com Schiller: “A tragédia [...] terá de recuperar, através da

⁹⁹ SCHILLER, F. *Acerca do sublime*. P. 50.

representação o que lhe falta na vida sensível, porque, quando dos dois elementos da poesia, o ideal e o sensível, não atuam *conjuntamente*, em íntima ligação, terão de atuar *paralelamente*, do contrário a poesia será anulada.”¹⁰⁰ Ou seja, para atingir ser verossimilhante, a tragédia deve articular-se nesses termos e só então poderá ser a candidata à efetivação das estruturas fundantes do sujeito na fruição de sua auto-atividade, como nosso autor pretende.

Como apresentado em *Acerca do sublime*, a estrutura necessária de formação do conhecimento vence a violência desencadeada pelo grande ilimitado, seja a natureza inamovível, seja o destino inevitável, a partir de um ponto de vista idealista. O que aponta para uma das teses fortes acolhidas na fundação do pensamento schilleriano: a de que arte e conhecimento, de alguma maneira subterrânea e co-originária, se relacionam. Isso porque a arte não se contenta com o que é aparentemente verdadeiro, mas almeja o genuinamente verdadeiro. Enquanto uma ação humana, a arte participa de alguma forma do horizonte moral e, desse modo, atinge conteúdos verdadeiros, não por pretensão para além de si, mas em razão de sua própria constituição.

Nesse sentido, as artes plásticas ou poéticas enfrentam o imperativo de apresentarem o real em equilíbrio com o ideal, de harmonizarem a natureza com as expressões que fazemos dela. Isto é, a natureza se apresenta como uma ideia da razão. Os artistas antigos, segundo Schiller, criavam suas obras a partir do pressuposto de representação da natureza, inspirados pelo conceito de *mimesis*. Esses artistas, de algum modo ingênuos, pois não suspeitavam do abismo radical entre os objetos do conhecimento e seus sujeitos, produziam obras de arte perfeitamente integradas à natureza. Os artistas modernos, no entanto, marcados pela cisão com o mundo ao redor, tendem a produzir obras idealistas, em que apresentam um mundo que não se encontra em parte alguma senão em suas consciências de artista. Para Schiller, que entendia na indiferenciação entre humanidade e natureza um ideal a ser atingido, usa os gregos como exemplo de sociedade organizada que não se adultera em relação ao que é natural.

Isso não quer dizer que os gregos devam ser copiados em seu método, pois se entende que a cisão não pode ser superada pelo retorno à natureza e abandono da cultura, mas sim por uma inserção mais aprofundada no mundo da cultura, em que o ideal representa o real. Portanto, reproduzir a natureza tal qual ela se dá concretamente gera uma obra não-artística, que não nos retira da imanência do real. Por outro lado, usar a matéria da natureza apenas como matéria e sem critérios, como verossimilhança e seriedade, é uma operação igualmente

¹⁰⁰ SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. P. 79.

infrutífera, uma vez que a marca deixada na consciência do sujeito da apreciação da obra, não funda nada aí. A arte genuína transcende o real em vistas uma criação marcada pela imaginação em jogo com a sensibilidade, entendimento e razão. No entanto, não se deixa furtar à necessidade de expressar conteúdos que, despercebidamente, acompanham os entes humanos em sua vivência natural. O que está na tragédia não vem do nada e nem parte para o nada.

Tem de se ter em mente que a contriedade aparente entre natureza e real não se sustenta para sempre, uma vez que a natureza é uma ideia da razão, passível de ser apresentado sensivelmente através da arte. A pretensão de Schiller é superar definitivamente a dicotomia entre realismo e idealismo, rumo a uma teoria estética holística que abarque as partes efetivamente importantes do processo de apreensão sensível-intelectiva da obra de arte. Nesse sentido, o coro é o “órgão sensível”¹⁰¹ da tragédia porque apresenta o real através do ideal, o que torna patente que a comoção trágica é arquetipicamente uma produção idealista, pondo a olhos de todos que se trata de encenação, não vida.

Não se trata apenas de prefaciando uma peça, uma obra de arte dramática do classicismo alemão, mas de demarcar o território teórico em relação ao classicismo francês naturalista. Contrapondo-se a Racine, Molière e Corneille, Schiller explica que se exige da arte que não se apresente somente como mímica do real, mas que seja seu símbolo. Desse modo, não se trata de reproduzir o real, e sim de que, através de alegorias e de todos os aparatos e técnicas que se apresentam disponíveis ao artista, tornar possível a criação de um novo acesso ao real. Por exemplo, não basta dar à duração o tempo real nem fixar-se no espaço imaginado, para conferir unidade de tempo e espaço à obra, como apontado nos classicistas franceses. Para Schiller, a interpretação literal que os estes fazem dos clássicos é tão incômoda quanto o pensamento de que se trata de retornar à Grécia, ainda que fosse possível, para atingir o ideal representado pelos gregos, quer dizer, a eles atribuídos pelo pensamento idealista.

Nesse sentido, *Acerca do uso do coro na tragédia* revela não somente as opções estéticas feitas por Schiller enquanto artista, mas os pressupostos teóricos que usa enquanto filósofo. Para ele, a tragédia só atinge suas potencialidades e seus efeitos, logo, só é tragédia, quando se isola do real ao redor, apontando para o real interior aos sujeitos. Citamos, neste caso:

Não é bastante que se tolere apenas como liberdade poética o que, na verdade, é essência de toda a poesia. A introdução do coro, pois, seria o

¹⁰¹SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. In: *Teoria da tragédia*. P. 77.

último e mais decisivo passo. Ainda que servisse apenas para declarar guerra aberta e sincera ao naturalismo na arte, já teríamos nele uma muralha viva, com a qual se cercasse a si mesma a tragédia, a fim de se isolar totalmente do mundo real, preservando o seu terreno ideal e a sua liberdade poética.¹⁰²

A “essência de toda poesia” a que se refere Schiller, tem a ver com a capacidade ilustrativa da poesia, no sentido de expressar conteúdos concernentes à constituição da estrutura do sujeito do conhecimento. Ora, ao possibilitar esse isolamento, o coro demarca distintamente o tipo de idealismo schilleriano, pois é a ponte que liga os espectadores a si mesmos, através da ação trágica que se desenrola na peça.

De acordo com Schiller, o coro originou a tragédia, não só em termos formais, mas espiritualmente. Com a mudança de paradigma existencial representada pela modernidade, o coro conduz agora à experiência trágica, que marca os sujeitos cindidos de si mesmos e da realidade totalizante. Supondo, portanto, que esse início não só cronológico mas conceitual é efetivo, deve-se também que supor que os elementos específicos da tragédia devem se encontrar em germen no coro. Quer dizer, se a tragédia apresenta o suprassensível a partir da sensibilidade, talvez seja o caso de que o coro seja a base nuclear de expressão da suprassensibilidade¹⁰³, uma vez que funciona como horizonte realístico-idealista no seio da tragédia. Em outras palavras, o coro contém as condições de possibilidade que ativam as relações específicas das faculdades do conhecimento que, operando no sujeito por elas constituídos, propiciam a esse sujeito a experiência trágica moderna.

Na tragédia antiga, o coro surgia espontaneamente como contraponto a eventos já conhecidos por todos, importados das narrativas míticas. Na tragédia moderna, no entanto, o coro tem de ser buscado artificialmente e, se entre os gregos era um acompanhamento natural, para Schiller é o produtor de poesia ou contraponto poetizante à ação trágica. Na mesma lógica do afastamento e da aproximação, como expressa por Severo Buarque de Holanda, o coro afasta os sujeitos da ação para aproximá-los de si mesmos. De acordo com Schiller, o poeta trágico moderno, que tem de recriar a ingenuidade e a simplicidade dos tempos antigos, lançando mão do coro para realizar essa empreitada. É como se Schiller quisesse recriar as condições de possibilidade da tragédia antiga a fim de, com isso, reproduzir os efeitos moralmente impactantes sobre seus espectadores.

De acordo com Schiller, portanto, coro é mais necessário ao poeta moderno que ao

¹⁰² Idem. P. 76

¹⁰³ O suprassensível apresenta-se enquanto ideias da razão, ligadas a esta faculdade pela sua infinitude.

antigo na medida em que oferece àquele as condições de possibilidade de recriação do mundo apto a estimular a consciência de si dos sujeitos do conhecimento, a destinação humana a partir da tragédia. A noção de retorno aos gregos aparece no horizonte de compreensão desse autor e, embora deva ser vista como grão de sal, opera como processo psicológico que o filósofo coloca diante de si. Assim, da mesma forma com que expõe a cisão entre cultura e natureza ou razão e sensibilidade, Schiller entende que os gregos, que não a viviam, dão testemunho de como seria possível articular-se a humanidade numa síntese holística que não deixasse de fora as partes, ainda que contraditórias. Como defende aqui, ou em *Sobre poesia ingênua e sentimental*¹⁰⁴, nosso autor compreende que a saída para a cisão fundamental da modernidade se encontra na moralidade, em que a humanidade retorna à natureza através da razão.

Por um lado, isso atesta o entendimento schilleriano da função cumprida pelo artista/poeta em meio ao público, qual seja, o de reconectar um laço rompido ou de ser “guia de seu povo”¹⁰⁵. Não simplesmente retornar à natureza, mas re-atingi-la a partir da nossa constituição própria. Nesse sentido, o coro oferece a possibilidade de recriar as condições, ainda que simbólica e ilusoriamente, em que o ideal de totalidade pode ser abarcado.

Assim como o artista plástico confere unidade à sua obra ligando os pontos a partir do acabamento, dando, por exemplo, movimento à cor; o artista poético deve dar às partes de sua obra (que envolve não apenas o texto, como já vimos, mas também ação, música, cenografia) uma espécie de unidade entre os elementos. Aqui também aparece a preocupação de Schiller em concentrar-se na defesa de sua opção estética enquanto a mais produtora para o entretenimento formativo, que entende que a arte se coloca com esse papel formador. Essa unidade lírica, para ele, não é possível sem o coro. Desse modo, nosso autor faz um paralelo entre as artes plásticas e tragédia, da seguinte maneira:

A exemplo dos artistas plásticos, que estiram a opulência das obras dos vestuários em redor de suas figuras, a fim de, rica e graciosamente, preencher os espaços de seu quadro e ligar as partes separadas do mesmo na continuidade de repousantes proporções, para dar à cor [...] certa liberdade de movimento pela qual, ao mesmo tempo, engenhosamente acoberte e

¹⁰⁴ Aparentemente, Schiller defende que a poesia marcada pela indiferenciação entre poeta e objeto, isto é, o que ele demarcará como poesia ingênua nos ensaios que concluem o texto de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, alcança esse objetivo de libertação, de superação da cisão moderna. No entanto, neste texto, ele parece oscilar e defender que se trata mais da poesia que admite a cisão e aceita operar em seus termos, isto é, a poesia sentimental.

¹⁰⁵ GOETHE, J.W., SCHILLER, F. *Correspondência*. P. 19.

torne visível as formas humanas: assim também o poeta trágico entretece e cerca a ação severamente calculada e os contornos firmes de suas personagens com uma magnífica tessitura lírica, na qual, como sob um manto [...] movimentar-se-ão as personagens, nobres e livres, com serena dignidade e subida quietude.¹⁰⁶

Nesse sentido, o coro, a partir da criação da possibilidade do uso de uma linguagem mais elevada, oferece também a possibilidade da unidade das diversas partes e elementos da tragédia.

O coro cumpre esse papel, pois sua presença sensível impressiona os sentidos dos espectadores. Por caracterizar-se dessa maneira, o coro está presente na obra, mas também projetado para além dela. Além da ação trágica, indo para épocas e povos específicos, “a todo humano em geral”¹⁰⁷, em outras palavras, o coro deslinda a universalidade do trágico a partir de seu próprio funcionamento no seio da tragédia. Este momento de importante inflexão no *Acerca do uso do coro da tragédia*, explica o *modus operandi* de barreira viva e o limite possível imposto pelo coro à ação trágica. Ele confere, afinal, unidade à obra por situá-la para além do sensível através do qual se apresenta. Na verdade, isola a ação trágica da reflexão que o entendimento opera sobre a ação trágica, limitando o território de efetivação das parcelas naturais ou materiais – providas pela imaginação – das ideais ou intelectivas, oriundas do entendimento. Isso dá mais força à reflexão, uma vez que ao purificar a ação da reflexão que porventura venham a tolher, faz com que a reflexão, em seu devido lugar, se apodere de força poética.

Além disso, outro elemento importante que concorre para a compreensão do coro como um todo, dá-se pelo fato de poder abrigar um tratamento da língua que pareceria um esforço inútil em outras expressões literárias. Schiller entende que ao poder isolar-se do mundo e no mundo, o coro torna possível a elevação da linguagem a um símbolo dela mesma, em forma e em conteúdo. Esse tratamento possível é, ainda, notável ao poder revelar o que nosso autor qualifica como qualidade da obra: fosse nas tragédias clássicas francesas, as arruinaria; ao passo que revelaria o “verdadeiro significado de Shakespeare.”¹⁰⁸ Quer dizer, ao elevar a linguagem o coro expõe a olho nu se uma obra de arte trágica pode ou não ter atingido o limite de suas premissas: se é o caso que trabalha satisfatoriamente com o material de que dispõe ou não.

¹⁰⁶ SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. In: *Teoria da tragédia*. P. 78

¹⁰⁷ Idem. P. 79.

¹⁰⁸ Idem. P. 80

Com isso, o coro permite o destensionamento sensível necessário à ação trágica, de acordo com Schiller. “Tal como traz *vida* à linguagem, traz ele, igualmente, *serenidade à ação*”¹⁰⁹, afirma Schiller, pois oferece condições objetivas de tempo para os espectadores e, mesmo, às personagens e aos atores e atrizes agirem. Dá tempo aos espectadores para não serem tragados pelos padecimentos representados para que, em vez disso, possam superar a passividade sugerida pelas paixões em favor da atividade da reflexão. Dá às personagens o tempo mítico para se refazerem dos sofrimentos que as movem e elevar-se a um grau moral superior. Dá tempo aos atores e atrizes para, circunspectas e concentradas, falarem como representantes ou indivíduos-chave da humanidade, emblemas de sua profundidade. Isso tem a ver com o fato de o tempo da duração se articular positivamente como o tempo do relógio para o que importa à tragédia: a interrupção homeopática da torrente trágica contribui para seus efeitos nos espectadores e atesta a tese de que não se deve emocionar além da conta.¹¹⁰ Citamos ainda:

Mesmo as próprias personagens trágicas necessitam desse intervalo, desse sossego, para se concentrarem; pois são seres reais, que apenas obedecem à violência do momento e apenas representam um indivíduo, mas pessoas ideais, representantes da espécie, que revelam a profundidade da humanidade. *A presença do coro, que as ouve, qual uma testemunha julgadora e que, com a sua intervenção, lhes doma as primeiras explosões da paixão, motiva a circunspeção com que agem e a dignidade com que falam.*¹¹¹

Na tragédia antiga, o coro funcionava como uma única personagem, viva e idealizada, ao contrário do coro das óperas, que apareceu como acompanhamento. Delimitar precisamente como o coro foi o que foi e como representou o que representou é o intuito central de Schiller nesse texto. Nesse sentido, não só cria a perspectiva histórica na qual se coloca como releitor dos gregos, como também efetiva essas posturas na consecução de sua obra trágica. Por isso, dividiu o coro de *A noiva de Messina* em duas partes: Uma, a multidão desarmônica, como Eurípedes; a outra, como personagem ideal, como Ésquilo e Sófocles fizeram, no intuito de revelar com um exemplo próprio a noção de como o coro e o legado ideal grego se re-atualizam diante da imposição do sujeito moderno.

Dessa forma, entende-se que o empenho de Schiller orienta-se por descrever a forma com que seu pensamento articulou as imposições da lógica filosófica de seu tempo com

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Cf. *Acerca de arte trágica*. P. 98.

¹¹¹ SCHILLER, F. *Acerca dos usos do coro na tragédia*. In: *Teoria da tragédia*. P. 81.

conteúdos por ele considerados importantes para a realização da experiência humana, enquanto tal. A observação da função do coro, nesse sentido, incide diretamente sobre o valor teórico da tragédia para sua teoria estética. O desenvolvimento lógico da necessidade de confirmação racional de experiências estéticas expressa-se na obra do autor como articulação feita entre a vasta herança cultural grega, a interpretação que esse herança recebeu no pensamento alemão e, finalmente, o rigor do pensamento transcendental enquanto um sistema que opera de acordo com a lógica da necessidade de certos pressupostos gerais, qual sejam, as necessidades específicas do sujeito transcendental, que está radicalmente cindido do mundo objetual, ao qual só atinge por meio da realidade fenomênica. Isto é, a partir desses três paradigmas: a herança grega, a recepção dessa herança na Alemanha e o pensamento transcendental articulam a noção que Schiller constrói de tragédia.

Acreditamos que a melhor forma de demonstrar o resultado da tentativa empreendida por Schiller na expressão desse pensamento híbrido, encontra-se nos ensaios da *Teoria da tragédia*, que oferecem o itinerário da reapropriação schilleriana do pensamento antigo. Ora, vimos que a formação da tragédia, assim como dos elementos que a formam, apareceu conciliável com o pensamento transcendental, no sentido de que se tornou patente que o caráter fenomênico dessa expressão artística se articula com as ideias da razão. Portanto, pode-se dizer que Schiller atinge seu intuito central de realizar o união entre o mundo antigo eo moderno. Revela-e, assim, o caráter de universalidade entre os sujeitos do conhecimento, garantida por um eixo de comunicabilidade comum.

A diferença do pensamento de Schiller para o pensamento que instituiu a Grécia como retorno necessário para a realização da cultura, nesse sentido, apresenta que a realização da cultura a partir de seus pressupostos tem de levar em consideração seus próprios desenvolvimentos, de modo que a Grécia deve simbolizar uma idealidade que se pode recuperar a partir da releitura crítica dessa herança. Isso, no entanto, não é possível sem levar em consideração a formação necessária que compõe o sujeito do conhecimento. Portanto, o avanço teórico representado pelo autor é transformar a tragédia de símbolo maior do mundo artístico antigo em canal de expressão elaborado das faculdades que compõem o sujeito moderno.

4 O SUJEITO UNIVERSAL SCHILLERIANO: FORMAÇÃO E DESDOBRAMENTOS

4.1 O jogo das faculdades livres como origem da subjetividade transcendental

A teoria desenvolvida por Schiller entre 1788 e 1792, a respeito da relação entre moral e estética, leva-o à tentativa de fundamentação de uma subjetividade articulada internamente a partir da interação entre as faculdades do conhecimento. A sensibilidade e a razão, assim como sua interação, apresentam-se como medida de compreensão de um ser *pertencente a dois reinos*, e é através desse par teórico que nosso autor desenvolve seu horizonte antropológico. Dessa forma, é o caso de reconhecer que, para sua teoria, Schiller entende que a subjetividade enquanto o fundamento de todo conhecimento, deverá também ser compreendida como a parcela universalmente presente em todos os seres morais, o que quer dizer que uma possível antropologia schilleriana é fundamentalmente marcada pela presença do sujeito transcendental. Cabe, todavia, demarcar em que sentidos esse sujeito se estabelece como caráter universal à humanidade, sem deixar de lado as necessidades inerentes à sua forma ambígua.

A análise desses pressupostos a partir da teoria desenvolvida em torno da tragédia ocorre justamente porque Schiller unifica problemas concernentes à fundamentação do conhecimento e outros, oriundos do horizonte estético. Isso quer dizer que, de modo geral, os pressupostos subjacentes a questões estéticas relacionadas ao drama e ao teatro, estão necessariamente presentes na fundamentação da subjetividade básica formadas a partir das faculdades do conhecimento. O método empregado pelo autor articula-se a partir do universo temático do teatro, que garante a justificação de critérios universalizantes, como deve pressupor seu sistema interno. Assim, quando afirma que “só o sofrimento de seres sensíveis, semelhantes a nós, pode despertar nossa compaixão”¹¹², pressupõe-se um horizonte de comunicação comum, estabelecendo a comunicabilidade necessária à compaixão. A categoria de compaixão, um colocar-se no lugar do outro como um mesmo, nesse sentido, vê-se importada da estética do teatro da qual Schiller é herdeiro e, tornando-se uma condição de possibilidade da tragédia, aponta para uma subjetividade formal universalmente comum que a torna possível. Citamos,

Para que possamos experimentar em nós a emoção de outra pessoa, devem existir em nós todas as condições interiores para essa emoção, a fim de que a

¹¹² *Acerca da arte trágica*, in: *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. EPU. São Paulo - 1992. Página 108.

causa exterior, que, ao unir-se àquelas, deu origem ao afeto, possa manifestar em nós um efeito igual. Sem nos sentirmos coagidos a trocar a pessoa por ele, devemos ser capazes de por, em lugar de seu estado, instantaneamente, o nosso próprio eu.¹¹³

Assim, o problema da subjetividade em Schille encontra-se em contato direto com a justificação do conhecimento enquanto fundamentação de uma universalidade entre os seres morais. Articulando-se a partir da racionalidade subjacente aos processos que levam ao conhecimento, nosso autor encontra também a origem da tragédia e é nesse tipo de arte vai buscar a justificação para a necessariamente pressuposta universalidade dos seres humanos.

Não basta, porém, entender que o subjetivismo transcendental dá a medida de como a “natureza humana” se desenvolve, mas compreender precisamente porque, em Schiller, a atuação de um sujeito transcendental necessariamente pressupõe uma universalidade justificadora. Para as teses da *Teoria da Tragédia*, as afirmações a respeito da relação dos agentes fruidores da arte e da arte enquanto tal não se sustentam sem um canal ou um horizonte básico intrínseco a todas as partes formadores desse todo. Schiller aposta, portanto, em uma humanidade unida sob a moralidade transcendental. Isso não quer dizer que todos os seres humanos partilham das noções consequentes do conhecimento da razão prática, mas sim que, em todos os seres humanos, subsiste a tensão dialética entre impulsos naturais e prescrições morais ou, em outras palavras, todos os seres humanos são parcelas constituídas por um *sendo* e um *dever-ser*.

Como se pode verificar no desenvolvimento lógico de seus ensaios para uma estética da criação, Schiller pretende estabelecer um vínculo indissociável entre o que é familiarmente reconhecido na arte dramática, principalmente a trágica, como resultado da exposição de sujeitos sensíveis e morais a situações arquetípicas, e uma articulação universalmente presente na formação desses sujeitos. Citamos,

Ao nosso prazer na harmonia moral associa-se então a confortadora representação da mais perfeita organização finalista no todo grandioso da natureza, e sua aparente violação, que no caso isolado nos desperta sofrimento, torna-se apenas um aguilhão para a nossa razão, a fim de que procure em leis gerais uma justificação para esse caso excepcional e dissolva na grande

¹¹³ Idem. P. 99.

harmonia o isolado acorde falso.¹¹⁴

Ou seja, os efeitos despertados pela tragédia só se tornam possíveis a partir do desenvolvimento lógico presumido em um sujeito racional universalmente articulado, isto é, um sistema de regras teóricas aplicadas universalmente às subjetividades, desde a sensibilidade que as conecta ao mundo fenomênico à razão reguladora. A tragédia, então, é apresentada como o resultado da arte pensada em um sentido transcendental, atendendo às necessidades do sujeito que perfaz sua fruição estética. A bem da verdade, encontram-se nela os critérios lógicos universais requeridos por uma especulação transcendental, uma vez que ela se expressa a partir das regras de formação do sujeito do conhecimento.

Com isso, trata-se de uma investigação antropológica *a posteriori*, sem contudo prescindir dos elementos apriorísticos dessa formação. Quer dizer, nosso autor abertamente parte do dado de que toda a humanidade, independentemente de suas diferenças culturais ou históricas, partilha de uma forma básica consonante à expressão de conteúdos sensíveis e à reação a eles. Portanto, afirma que essa estrutura universalmente humana é reconhecível toda vez que reage às formas artísticas estabelecidas, também, como universais, o que é apresentado em sua teoria na figura das peças trágicas¹¹⁵.

Assim, é necessário aclarar os critérios a partir dos quais a natureza humana se apresenta, de que modo eles tornem possível a expressão dessa natureza. Não parece suficiente, porém, postular que apenas a expressão da natureza humana na tragédia confirme a forma comum presente em todos os sujeitos fruidores, mas reconstituir o raciocínio de o que autor lança mão para defender esse ponto de vista, situando-o na esteira histórica da estética filosófica. A argumentação transcendental pressupõe uma forma comum que a humanidade tem de ter para que o conhecimento seja possível. Ao inscrever-se nessa tradição, Schiller adota esse ponto de partida, que o leva a pressupor um núcleo subjetivo articulado ao todo universal a partir de sua própria formação. Finalmente, é desse contexto que extrai as consequências de que a tragédia é causa, uma vez atuando no seio desse sujeito do conhecimento.

Não se pode afirmar ser esta a principal preocupação de Schiller no que tange à sua

¹¹⁴ Idem. P. 95.

¹¹⁵ No entanto, Schiller ainda mantém aberta a margem para um arquétipo fundante, sejam ele hábil em histórias de terror em torno da fogueira ou em peregrinações rumo às praças do suplício dos condenados. “Todos se comprimem, cheios de expectativas, em redor de quem narra a história de um assassinato; avidamente devoramos as histórias de fantasmas mais estranhos, e tanto mais avidamente quanto mais se nos arrepiam os cabelos.” (*Acerca da arte trágica*, in: *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meurer. EPU. São Paulo - 1992. Página 84.)

teoria, assim como a formulou, mas é possível reconhecer que a formulação do raciocínio é em si muito interessante, uma vez que apresenta a efetividade de uma estrutura a partir dos resultados de sua experiência no mundo vivido, e não apenas no campo especulativo. Talvez seja essa a contribuição mais rica do poeta Schiller ao sistema filosófico do idealismo alemão, qual seja, apresentar o universal através de suas consequências particulares. Citando o autor, encontramos que “ela (a poderosa força que nos leva a interessar-nos por assuntos dolorosos) deve, pois, achar-se alicerçada *na primordial constituição da alma humana, podendo ser esclarecida por uma lei psicológica geral.*”¹¹⁶

Como fórmula expressa, a noção de “alma humana” pode ser facilmente confundida com os conteúdos da filosofia moral orientada por uma horizonte metafísico, que também estabelecia um vínculo inerente entre conhecimento, moralidade e expressão do belo. O grão de sal, neste caso, não se basta em aclarar o substantivo adjetivado alemão original, *menschlichen Seele*, mas de perfurar no texto o sentido por ele atribuído a essa noção, que apresenta o conteúdo sistemático reconhecido como estruturação fundante das faculdades competentes pelo conhecimento e sua interação enquanto constituintes do que normalmente poderia ser entendido como “natureza” humana, isto é, o que é apresentado como básico em todos os membros de uma comunidade intersubjetiva de sujeitos sensíveis e racionais.

Portanto, faz-se necessário investigar o conteúdo genuíno do texto, de maneira a tornar patente o uso que o autor pretende que seja atribuído à sua expressão. Sendo dramaturgo e poeta, Schiller não apresenta o mesmo acuro sistemático no momento de estabelecer graus e critérios para o uso de palavras e conceitos. Não se quer dizer que, por ser membro da comunidade literária de sua língua, ele descuide de sua linguagem mas, ao contrário, uma vez que é representante de dois dos mais importantes eventos criativos¹¹⁷ do alemão literário, ele pretende dar à sua teoria a fluidez e a elaboração que exige de seus textos literários. Isso, por certo, se configura como um dos principais problemas para seus intérpretes, o que, não obstante, torna seus textos teóricos muito interessantes do ponto de vista de uma reconstrução do pensamento original de um momento histórico importante para a formação do vasto aparato literário e filosófico que se seguiria no Século XIX.

Buscando o significado da “alma humana,” Schiller deixa claro que esse conceito

¹¹⁶ Idem. P. 84

¹¹⁷ Tratam-se do *Sturm und Drang*, movimento à vanguarda do Século XVIII alemão, caracterizado como movimento nacional do romantismo alemão, de que *Os bandoleiros* de Schiller é um dos representantes fortes; e do Classicismo de Weimar, em que os ideais clássicos e de reinvenção grega lideravam o pensamento, ao qual Schiller parece se adequar depois de sua juventude. Conforme ensaio de abertura de VIEIRA, Vladimir. *O dois sublimes de Schiller* in SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. (Coletânea organizada e traduzida por Pedro Süssekind. Editora Autêntica. Belo Horizonte - 2011.)

formador da humanidade enquanto uma comunidade de seres sensíveis e racionais, desde sempre, está pressuposta em seu encadeamento lógico. Trata-se, portanto, de uma defesa investigativa a respeito da noção que, a seu ver, diz respeito à formulação da estrutura que permite que a humanidade possa e seja pensada em termos de um denominador comum. Nosso autor, portanto, reunirá elementos que, de acordo com seu ponto de vista, sugerem a premissa da qual parte desde sempre: a de que a formação epistemológica do sujeito a partir da interação das faculdades deverá estar pressuposta em uma forma geral. Não obstante, Schiller não parte para a explicação do humano universal enquanto um ente afastado da realidade sensível, e sim que é a partir da sensibilidade que se encontra esse universal.

Neste capítulo, pretendemos estabelecer a relação entre as relações interativas entre as faculdades do conhecimento, tal como razão e sensibilidade, e a consequência dessa interação como a necessária postulação dela como necessariamente universal, uma vez que esta é uma condição de possibilidade para o sujeito do conhecimento enquanto a categoria nuclear da teoria do conhecimento transcendental.¹¹⁸ Faz-se necessário refazer o caminho de dois de seus ensaios, uma vez que *Acerca da arte trágica* e *Acerca da razão porque nos entretêm os assuntos trágicos*, contém convincentes argumentos no sentido de demarcar a relação entre a tragédia e o trágico com o sujeito do conhecimento e de suas faculdades.

“O estado de emoção tem [...] algo que nos deleita.” Abrindo os trabalhos no ensaio em que pretende avaliar as possibilidades de realização dos pressupostos teóricos do pensamento transcendental na tragédia, Schiller toma o viés que dá o tom do desenvolvimento do encadeamento lógico do seu próprio pensamento. A sensibilidade é, naturalmente, o primeiro passo do conhecimento e, como tal, é a faculdade de conexão entre o *eu penso* e o mundo fenomênico. O pressuposto básico é que a sensação, sem necessariamente chegar à questão do agrado ou do desagradado, é prazerosa, o que leva-se a assumir que o prazer não é tanto uma questão de dor ou sua ausência quanto a relação que os sujeitos sensíveis estabelecem entre o que é apresentado pela sensibilidade e as outras faculdades que concorrem para formar o conhecimento. Também é necessário entender essa premissa como superação da dicotomia clássica entre dor e prazer, por um lado; e a dicotomia entre dor física e dor moral, por outro. Nosso autor se interessa em explicar por que a arte trágica, em um sentido estrito, e outras manifestações de caráter doloroso, assustador ou temerário, num

¹¹⁸ A respeito da relação que as faculdades do conhecimento estabelecem entre si e o que o sujeito recebe, citamos: “O bem entretém a nossa razão; o verdadeiro e o perfeito, o entendimento; o belo, o entendimento mais a imaginação; o comovente e o sublime, a razão mais a imaginação. É verdade que já deleita tão-só o atraente ou a força conclamada a atividade, mas a arte só se serve do atraente para adornar os mais elevados sentimentos da organização conforme a fins.” *Acerca da razão por que nos entretêm os assuntos trágicos* in *Teoria da tragédia*. Página. 17.

sentido amplo, causam efeitos inversos na conformação sensual e intelectual dos sujeitos do conhecimento. No desenrolar apresentado nesse sentido, acaba por apontar para pressupostos básicos de constituição do sujeito implicado em sua teoria. O sujeito schilleriano se apresenta, então, como condição sem o qual o prazer no pesar não seria possível. Convém, desse modo, apresentar o arranjo a partir do qual esse sujeito é constituído.

A dor ou o desprazer reúnem as condições para um tipo de prazer articulado a partir do pensamento transcendental, uma vez que está ligado ao horizonte da razão enquanto faculdade de ligação entre os seres sensíveis e os *noumena* universais fundamentais para esse pensamento, a saber, a liberdade moral. Os assuntos trágicos e a tragédia compelem o sujeito à fruição de prazeres cujos conteúdos impõem ao sujeito um tipo de ônus teórico e violência que só são contornáveis pela interferência da razão. Citamos, “o objeto sublime nos faz, *em primeiro lugar*, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, *em segundo lugar*, a independência que mantemos enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto *em nós* como *fora* de nós.”¹¹⁹ Dessa forma, percebe-se que aquelas condições que a dor detém para causar prazer encontram-se não externa, mas internamente aos sujeitos de sua fruição. A relação entre sublime e tragédia se estabelece a partir da capacidade que a tragédia adquire de gerar o sublime. Assim, a independência que os sujeitos observam em relação a natureza expressa-se no horizonte racional, em seus usos teórico e prático. Em outras palavras, a tragédia, a partir do sublime, exercita a liberdade..

Em outros momentos de sua *Teoria da tragédia*, Schiller esclarece de maneira inequívoca que a liberdade estabelece o horizonte de compreensão necessário do ser humano, uma vez que o arranca da determinação imposta pela natureza, que aponta inexoravelmente para a morte como limitação ontológica mais radical da razão. Chega-se a crer, portanto, que a razão e suas derivações são o lugar a partir de onde a humanidade se efetiva de uma forma mais fundamental. Essas derivações devem ser entendidas como o resultado dos usos da razão no mundo fenomênico e reconduzem à formação de leis gerais ou, precisamente, leis universais. Como pretende nosso autor, busca-se *leis psicológicas gerais* da constituição da forma básica do humano, a partir da investigação de caracteres captados pela experiência histórica e cultural. Nesse sentido, Schiller pretende entender a constituição humana a partir dos resultados que ela deixa nas reminiscências particulares, em uma regressão dedutiva do pensamento até as bases formais, que, a rigor, só podem ser tornadas necessárias pela contradição a que se chega em se as negando.

¹¹⁹ SCHILLER, F. *Do sublime in Do sublime ao trágico*. Organização e tradução de Pedro Süsskind. Belo Horizonte. 2011. P. 21-22.

É necessário, portanto, explicar o início do processo a partir do qual o prazer é haurido do desprazer e, com isso, compreender a relação que essas categorias estabelecem em contato com o *continuum* cognitivo representado pela interação das faculdades do conhecimento. Dessa forma, a reconstrução do itinerário argumentativo repõe o raciocínio do quadro de sua justificação. O método procedimental investido por Schiller nesse processo aproxima-se o que se pode chamar de dedução sensual das faculdades do conhecimento e, por conseguinte, do próprio núcleo do *eu penso*. Como afirma Vladimir Viera: “O entusiasmo de Schiller com as ideias de Kant se manifesta a partir do esforço para desenvolver suas investigações empregando ferramentas críticas tomadas de empréstimo do sistema transcendental, *bem como ao quadro categorial que se consagrara na tradição moderna.*”¹²⁰ (Grifos nossos.)

A comoção, enquanto contato sensível entre o mundo objetual e os sujeitos desse contato, *comovidos* pela sensibilidade, pode ser apresentada ou representada para o sujeito do conhecimento. Para Schiller, o prazer pode originar-se do desprazer a partir dessa comoção, de maneira que a dor liga-se ao prazer, em alguma instância. A rigor, esse acontecimento pode se dar de duas formas: 1) por comunicação, processo em que as dores são representadas linguisticamente para o sujeito do conhecimento, que se dá conta delas a partir da linguagem verbal ou, em outras palavras, pela narração. Ou, 2) por simpatia, quer dizer, pelo caráter empático possível entre sujeitos que partilham um mesmo horizonte geral de constituição, quando, por exemplo, se observa o sofrimento de outros seres humanos em eventos alheios, de forma mais vivaz, inclusive. De acordo com Schiller, “ainda mais vivamente se exterioriza essa emoção ante objetos que vemos na realidade. Uma tempestade marítima que fizesse soçobrar uma frota inteira iria, *vista da praia*, fascinar tão intensamente nossa fantasia, *como revoltar o nosso penalizado coração.*”¹²¹

Assim, percebe-se claramente o valor ambíguo atribuído por Schiller ao que entende como a estruturação específica e genérica do sujeito do conhecimento. A saber, a apresentação do mesmo evento causa, isto é, infunde consequências organizadas num encadeamento auto-alusivo de causa e efeito, duas sensações opostas que operam como pares complementares de um mesmo processo, qual seja, a formação do prazer ainda que em condições adversas ao prazer, aliás, ao prazer que existe por causa de sua contrariedade. A revolta ou o medo instilados pelo perigo ou pela dor são, nesse sentido, a causa contraditória do prazer. Superar esse paradoxo é o eixo da argumentação schilleriana.

¹²⁰ VIERA, V. *Os dois sublimes de Schiller*. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico* (SÜSSEKIND, P. Org e Trad.) Editora Autêntica. São Paulo – 2011, p. 9.

¹²¹ *Acerca da arte trágica*. P. 84.

Para o que nos importa, convém entender a maneira como Schiller dispõe da tradição que já tratava desse tema: Como pensa, se o prazer originado no desprazer pode se explicado a partir da não-participação direta em um evento doloroso, por que em situações distintas e mesmo em que o desprazer é patente, esse prazer audacioso persiste? Nosso autor discorda, por exemplo, da tradição clássica, ao entender que não é a ausência do perigo que explica a atração pelo perigo.¹²² O processo pode ser constatado em diferentes situações, mencionadas ou aludidas no corpo do ensaio: a reunião em torno de fogueiras à escuta de histórias que infundem o horror relaciona o sentimento do medo ao prazer proporcionado por essas histórias.

Por outro lado, os suplícios públicos, uma realidade presente na época em que Schiller viveu, também são mencionados¹²³ como um dos momentos em que o prazer é associado ao desprazer e, neste caso, mesmo à dor física, enquanto seu resultado. Seu pensamento demarca que não se trata exatamente da associação feita entre senso de justiça e sua práxis, uma vez que o sentimento de arrebatamento pelo suplício se mantém mesmo que o supliciado seja perdoado pelo senso comum, o que implica em que não se trata de uma questão propriamente moral ou, pelo menos, não é moral no sentido corrente com que se entende isso.

Outro exemplo do prazer haurido em sentimentos não-prezerosos são os jogos de azar, que lidam com a categoria do acaso, também são objeto de menção de nosso autor no momento de preparação para fundamentar seus pontos de partida. O acaso, como ausência da ordem e do conforto daí resultante, é marcado por ser desprazeroso, ao isolar o sujeito de uma realidade palpável para além do aqui e do agora. O acaso, de muitas maneiras, representa a supressão da ordem e a entrega do humano à limitação absoluta representada pela supressão do eu. Não podendo conviver com o acaso, a ordem surge como tentativa de apreciação humana do mundo ou, em outras palavras, uma atividade empreendida pela busca racional de leis gerais que amortizem o acaso e, mesmo, tentem superá-lo. O azar, portanto, é uma das maneiras remanescentes com o que o acaso é representado no mundo estabelecido pela ordenação consciente do sujeito universal da razão. Com isso, Schiller argumenta a favor do raciocínio segundo o qual o prazer pode ser originado pela dor, uma vez que o acaso, mesmo desprazeroso, é atraente para os sujeitos de sua percepção.

Outra categoria que aparece nesse momento do texto, e de importância similar, é a de coragem ou de temeridade. O que pode justificar uma ação temerária que é marcada

pelo

¹²² De acordo com Schiller: “Seria difícil crer, com Lucrécio, que esse prazer natural se origine de uma comparação entre a nossa própria segurança e o perigo que se nota.” P. 84.

¹²³ Em relação aos suplícios públicos, citamos: “Quão numerosa não costuma ser a comitiva que acompanha um criminoso ao cenário de seus tormentos.” *Acerca da arte trágica*. In: *Teoria da tragédia*. P. 84

desprazer? Diante de situações desastrosas, por que a vida e suas implicações, isto é, a existência básica das condições de expressão e de ação do sujeito racional, é ameaçada contra todas as probabilidades de sucesso racionalmente reconhecidas? Em outras palavras, esses atos são simplesmente irracionais ou existe, por trás deles, um padrão racionalmente compreensível? Em todo caso, a pergunta mais importante neste momento seria outra, a bem da verdade: esses casos, distintos entre si, seriam expressões de um mesmo processo ou acontecimentos entre os quais não é possível manter nenhuma relação de generalidade?

O estilo da argumentação do ensaio schilleriano opera com aparentes contradições para levantar teses dialeticamente articuladas. Neste caso, a apresentação pontual de momentos que deveriam, a princípio, desonerar a sucessão lógica do argumento, conduz para a noção básica de que eles trabalham como espelhamento do mesmo processo cognitivo, a saber, a maneira própria a partir da qual um conceito se funda a partir de seu contrário. Esse pensamento constitui-se da dualidade fundamental entre duas naturezas que concorrem para formalizar a existência de um padrão reconhecidamente humano. A natureza natural e a natureza racional, como apresentadas no ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1796) e em várias passagens da *Teoria da tragédia*, é uma característica persistente no pensamento schilleriano. A interação entre as duas realidades, contrárias e, ao que tudo indica, também contraditórias surge então como marco teórico do pensamento de Schiller, herdeiro que é do pensamento kantiano, que administra a existência humana como seres de dois reinos, e da tradição poética do *Sturm und Drang*, um movimento literário que pleiteava se contrapor ao racionalismo clássico e neoclássico em busca de sua dupla-negação romântica: o entendimento da natureza como horizonte teórico forte em contraposição à espiritualidade racional e a busca da sensibilidade como marca mais profunda de distinção do eu dentro da continuidade ininterrupta da natureza, e que no entanto foi abandonado por Schiller em favor de sua própria maneira de repensar o classicismo.¹²⁴

Dessa forma, interessa a Schiller que a contraposição entre homem natural e homem racional, ou moral, seja orientada no sentido de que as duas realidades demarquem claramente os limites de sua atuação. Trata-se, a bem da verdade, da tarefa schilleriana de descobrir o que é a “alma humana” e por que é dessa maneira, e não de qualquer outra. A constatação de que ela oscila entre duas realidades contrastantes e auto-aniquiladoras aponta, portanto, para o horizonte de compreensão da contrariedade que existe em prazeres originados em desprazeres. Apenas no contexto de uma estruturação formada a partir de realidades

¹²⁴CAVALCANTI, Claudia. Introdução a GOETHE, J. - SCHILLER, F. *Correspondências*. Tradução e organização de Cavalcanti. Editora Hedra. São Paulo - 2011.

necessariamente opostas entre si, pode-se pensar possível um prazer que parta primordialmente de um padecimento.

“Não conhecemos, porém, senão duas fontes de prazer: a satisfação do impulso da felicidade e o cumprimento das leis morais,” afirma Schiller em seguida. O prazer, uma categoria humana normalmente relacionada à sensibilidade, aqui articula-se a partir de sua dupla-origem, o que se estende ao entendimento do sujeito do conhecimento, que, em Schiller, não se restringe a um conceito puramente epistemológico, conquanto seu horizonte de compreensão seja necessariamente oriundo das categorizações e lógicas sistêmicas da teoria do conhecimento. Para o que nos importa, é necessário entender que partem da teoria estética schilleriana as respostas para compreensão desse problema eminentemente epistemológico. A dupla-cidadania do sujeito transcendental apresenta-se compativelmente às origens do prazer.

Com isso, leva-se em consideração a constituição do prazer enquanto tal e as implicações desse processo para a constituição do sujeito do prazer. Quer dizer, faz-se necessário explicar a contento a relação aparentemente contraditória entre prazer e desprazer, que, à primeira vista, parece contradizer os princípios da lógica clássica. O fato de o desprazer originar um estado de prazer ou prazeres constituídos a partir de constrangimentos ao sujeito são acontecimentos, pelo menos a princípio, impossíveis, já que contraditórios. Nesse sentido, é imprescindível tornar patente a relação de causas e efeitos que, superando o momento linear da compreensão, revela os encadeamentos lógicos que dão margem de entendimento para esse fenômeno. Em outras palavras, Schiller se imbuí da tarefa de explicar o trágico em uma perspectiva transcendental. Quer dizer, de que maneira o sujeito da razão pode se relacionar com paixões que lhe são danosas e, ainda assim, delas haurir sentimentos que avivem sua constituição íntima parece ser o eixo da investigação empreendida por nosso autor. Por isso, um momento alusivo muito importante no texto se expressa, por exemplo em:

Para muitos, o entretenimento na compaixão não é outra coisa senão o entretenimento da alma em sua sensibilidade; para outros, é o prazer em faculdades intensamente ativadas, em impulsiva atividade de força do desejo - ou seja, é o prazer da alma numa satisfação do impulso da ação. Outros veem-lhe a origem na descoberta de belos e morais rasgos de caráter. [...] O sofrer de uma alma fraca, a dor de um malfeitor, evidentemente não nos proporciona esse prazer.¹²⁵

¹²⁵ *Acerca da arte trágica*. P. 88.

Este é um momento de articulação muito importante do texto, dada a ênfase com que se dirige à questão fulcral da argumentação. *Acerca da arte trágica* tem muitos objetivos, comodescrever o itinerário lógico de fundamentação dos chamados prazeres pungentes, dentro dos quais se encontra o prazer trágico, mas o seu objetivo central é desenvolver a teoria de como a arte trágica, que, em todas as instâncias é uma produção artística e, portanto, não natural, pode levar a estados mentais já descritos, de alguma maneira, pelo ajuizamento imposto aos seres humanos por sua própria constituição natural. O que nos importa, todavia, é buscar o sujeito subjacente às formas de apreensão do trágico, no caso da arte, ou dos prazeres pungentes de uma forma geral, no caso de todos os outros momentos em que aconteçam. Trata-se, portanto, de tanger o conceito desse sujeito, o que se apresenta de maneira mais clara no texto a partir da sua hipostasiação como núcleo da prazer pungente.

O autor delimita conscientemente sua análise epistemológica, em busca de compreender o objeto investigado em raiz. Falamos em análise epistemológica de forma específica porque busca-se a compreensão do trágico enquanto um processo ligado às capacidades cognitivas, querendo-se determinar os processos anímicos ou o procedimento cognitivo que o gera e a todos os prazeres ocasionados por um desprazer. O procedimento empreendido por Schiller opera da seguinte maneira: Apontar quais faculdades do conhecimento participam do trágico e de que maneira operam para sua resolução. Nosso autor se refere nominalmente à sensibilidade e alusivamente à razão, quando fala em “atividade da força do desejo” e “impulso da ação”. Ou seja, Schiller está refazendo o itinerário operativo das faculdades do conhecimento que poderiam ocasionar os prazeres pungentes. Em outras palavras, ele pleiteia descrever o jogo livre das faculdades do conhecimento que concorre para o fenômeno do prazer no pesar. Por ora, Schiller não opta por nenhuma das três formas com que poderia explicar os prazeres pungentes, mas espera descobrir, através de seu método textual, a procedência desse fenômeno.

O entretenimento da alma em conteúdos desprazerosos apresenta, a princípio, explicações mais ou menos conciliáveis, do ponto de vista do sujeito da fruição estética: Pode ser, em primeiro lugar, o entretenimento da alma em sua *sensibilidade*. Aqui, a conexão das faculdades do conhecimento com o mundo fenomênico causa, por si mesmo, prazer. No entanto, essa possibilidade não cobre os casos em que diante de certo tipo de sofrimentos, como aquele de pessoas moralmente fracas, não se identifica a comoção. Outra possibilidade é de que esse entretenimento surja a partir da auto-atividade da alma. Aqui, o que causa o prazer no pesar é atividade das faculdades internas em sua própria efetivação. No entanto, por

não levar em consideração a relação a relação entre as faculdades auto-ativas e o mundo fenomênico, Schiller opta por argumentar por uma possibilidade a mais: O entretenimento deve surgir a partir da descoberta de “rasgos morais”¹²⁶ encontrados em lugares insuspeitos. O método argumentativo schilleriano apresenta essas possibilidades a partir de suas dificuldades para, adiante, estabelecer no seu horizonte a explicação formal da causa da comoção pungente.

Portanto, persiste a pergunta-cerne, qual seja, “*por que a dor possui condições para causar o prazer?*” aparece não estar respondida, uma vez que não basta tentar compreendê-la através apenas da sensibilidade, mesmo que se trate da conexão mais imediata das faculdades do conhecimento com o mundo fenomênico, por um lado; nem, por outro, compreender na mera auto-atividade cognitiva a origem dos prazeres pungentes. No caso de estar essa origem na descoberta dos “rasgos morais” de “caracteres elevados,” seria necessário pressupor uma supressão da sensibilidade, ou paixão, pelo entendimento moral, quando o prazer pungente surge não da supressão do *páthos* mas, na verdade, se fundamenta a partir desse *apaixonamento*.

Embora reconheça que muitos elementos servem como maneira de aumentar o prazer pungente, Schiller não acredita que sejam a origem desse tipo específico de prazer. A vivacidade e a intensidade das representações dos sofrimentos ou a excelência moral dos padecentes por certo aumentam o prazer pungente, mas não é o caso que sejam sua fonte. Paratanto, Schiller dá o exemplo de um criminoso condenado, que, sendo mal-feitor, produz as representação do sofrimento com vivacidade e intensidade, mas não chega a comover os sujeitos externos a seu sofrimento. De outra maneira, poderíamos também dizer que, mesmo sendo excelente a moralidade dos sujeitos padecentes, em faltando uma representação vivaz e intensa de seus supostos padecimentos, a ação coparticipada também está impossibilitada. Portanto, como o texto alerta, não se deve confundir causas e efeitos, e julgar nas consequências o que não está senão nas origens de um fenômeno.

Nesse sentido, interpõe-se à argumentação um problema aparentemente inesgotável, que Schiller coloca da seguinte maneira:

Continua, pois, a renovar-se a inicial pergunta, a de por que justamente o grau de sofrimento norma o grau de prazer numa emoção, e que não pode ser respondida de

¹²⁶ Idem. P. 88-89.

nenhuma outra maneira senão pela razão de ser justamente *o ataque à nossa sensibilidade a condição de vir a exercitar-se aquela faculdade afetiva, cuja ação gera aquele prazer no sofrimento compadecido.*”¹²⁷(Grifos nossos.)

Para Schiller, portanto, são os resultados desse ataque sobre a consciência cognitiva do sujeito a fonte e a origem dos prazeres padecentes. A bem da verdade, trata-se de uma remissão à sua teoria do sublime, que o liga de maneira determinante a Kant, e tem a ver com a reação das faculdades do conhecimento do exercício de sua vida interior, que, diante de uma violência sofrida no âmbito exterior, reafirma sua potência pela intuição sensível da liberdade que deve estar postulada aí, como condição de possibilidade. É, portanto, da reação previsível das faculdades internas, que tendem a sobrepujar uma violência que expressada sob a forma de dor que origina os prazeres pungentes. A bem da verdade, não poderia ser de outra maneira, uma vez que Schiller as expressa na sua teoria da seguinte maneira: “o ataque à nossa sensibilidade a condição de vir a exercitar-se aquela faculdade afetiva, cuja ação gera aquele prazer no sofrimento compadecido,”¹²⁸ significando que as violências ou forças que interfiram no jogo livre das faculdades do conhecimento terão de, necessariamente, subjugar-se às leis desse jogo, sendo em seguida, sobrepujadas.

A justificativa dada por Schiller para eleger a razão como a faculdade específica da *alma humana*, alinha-se à postulação de que apenas uma faculdade que fundamenta seu caráter na sua auto-atividade pode cumprir uma função que teria de requerer uma atividade auto-centrada, isto é, sem relações de causa e efeito externas. Aliás, justifica seu caráter na sua auto-atividade. A razão é uma faculdade autorreguladora e auto-suficiente. Quer dizer, se existe alguma faculdade que seja afetada pela sensibilidade e, mediante a vivificação interna de sua própria constituição, se reafirme, assim como determinado nas elucubrações sobre o sublime, essa faculdade é a razão. Por tanto, uma vez que os seres humanos são seres racionais e, portanto, morais, são espontaneamente afetados pelos sentimentos implicados por sua própria configuração. Isto é, as causas do prazer pungente são diretamente ligadas ao modo próprio de ser do homem. Então, da inerente vontade de agir que marca a razão como tal, é que se haure a causa mais fundamental do prazer pungente. A razão tem um impulso, centrado na sua ação no sentido mais amplo e irrestrito, em que razão pura e prática não precisam de distinção enquanto ação. A dor ou o padecimento oferecem, pois, à razão, a possibilidade de auto-realizar-se nessa atividade. Como Schiller afirma, “(...) do satisfeito

¹²⁷ Idem. P. 89.

¹²⁸ Idem.

impulso de atividade é que nosso entretenimento em emoções pungentes tira sua origem”¹²⁹

A partir desse ponto, nosso autor dá um passo adiante, no sentido de oferecer um panorama mais amplo a respeito do prazer pungente. Como se sabe, esse tipo de prazer, necessariamente compassivo, isto é, participado de forma indireta, acontece de acordo com certos elementos que tendem, se não a evidenciar sua origem, pelo menos a esclarecer o *modus operandi* do processo como um todo. Schiller considera que a vivacidade e a intensidade das representações do padecimento são determinantes para o acontecimento do prazer pungente. Por outro lado, pensa-se também que a causa desse tipo específico de prazer orienta-se pela relação que a faculdade da vontade exerce sobre as interações que o sujeito mantém com o mundo a sua volta, isto é, o mundo objetual. Para Schiller, são tipos específicos, dosados, de vivacidade e intensidade, que marcam o prazer pungente, atraídos que são pela relação intrínseca que caracteriza a ação enquanto pensamento auto-suficiente, ou a cognição enquanto movimento de escuta do mundo.

No cerne de sua argumentação, Schiller faz concorrer então a relação que os prazeres pungentes mantém com a moral propriamente dita, um tema caro à sua teoria geral da estética enquanto formação moralizante. Uma vez que, “toda paixão co-participada tem quê de enlevante”¹³⁰, isto é, para os sujeitos da fruição de sua auto-atividade, essa auto-atividade representa enlevo, uma elevação do mundo fenomênico da natureza natural em direção a um mundo ideal, em que a natureza racional encontra efetivação. Como já vimos, esse processo diz respeito à capacidade que os aparatos cognitivos das faculdades do conhecimento têm para conduzir a experiência estética para o horizonte racional dos conceitos e ideias da razão.

Trata-se do jogo livre das faculdades do conhecimento, em que a razão apresenta-se enquanto auto-atividade reguladora da recepção estética de conteúdos comoventes. Com isso, as “paixões entristecedoras,” quer dizer, os sentimentos desprazerosos, potencializam esse processo porque investem de uma forma mais contundente sobre a auto-atividade da razão. Os prazeres desditosos têm, portanto, a capacidade de levar a alma a uma liberdade mais efetiva, umavez que originam o sublime a partir da comoção.

Ao fim e ao cabo, não somente a origem do prazer pungente, como também suas condições de possibilidade, não estão isoladas nem no prazer na sensibilidade, tampouco no prazer apenas na auto-atividade das faculdades guiadas no seu jogo livre pelas leis da razão, mas nessa auto-atividade quando motivada pela conexão pungente com o mundo fenomênico, conexão tornada possível pela sensibilidade. Em outras palavras, é o movimento específico

¹²⁹ Idem. P. 88.

¹³⁰ Idem. P. 90.

deflagrado pela sensibilidade no seio do jogo livre das faculdades que compõem a estrutura do sujeito do conhecimento, que origina o prazer pungente. Quando a moralidade e o vigor moral dos sujeitos padecentes entra em jogo, tende-se a intensificar o prazer oriundo desse jogo. Dessa forma, Schiller pretende tornar evidente a relação entre o sujeito subjacente a todo esse processo e as formas de vida que o leva a experimentar diferentes formas de sentimentos. Assim, parte para um momento mais audacioso de seu texto, em que transpõe para o horizonte especificamente artístico os objetos que vinha investigando no âmbito da existência em geral. Portanto, outro ponto de inflexão de suma importância para o desenvolvimento do texto é a transposição para a questão estética desse problema epistemológico. Com isso, Schiller pretende explicar a tragédia e a partir da constituição específica da estrutura universalmente humana. Citamos,

A arte cumpre sua finalidade pela imitação (*Nachahmung*) da natureza, preenchendo as condições que na realidade, tornam possível o entretenimento (sic.) Com esse objetivo, unifica as esparsas iniciativas da natureza segundo um planejamento inteligível, a fim de alcançar como a mais alta finalidade o que esta tomava apenas como finalidade secundária. *A arte trágica, pois, irá imitar a natureza naquelas ações que conseguem suscitar, principalmente, a paixão compassiva.*¹³¹

Schiller determina aí dois momentos importantes de sua teoria estética. Que a arte cumpre um papel mais elevado para a humanidade do que a natureza, muito embora a cisão entre sujeito (razão) e objeto (natureza) busque ser superada a partir do consórcio da arte na educação estética,¹³² em primeiro lugar. E, em segundo, que a imitação é a categoria que torna possível essa conexão entre arte e natureza e promove o *transplante*¹³³ do mundo natural no seio do horizonte estético. Isso se adequa ao primado schilleriano que entende que não somente o natural, como também o artístico, pode causar o sublime na conformação interna das faculdades do conhecimento. Daí, entende-se que a imitação capacita o artista para imitar a natureza a partir da captura de formas naturais reproduzidas no ambiente artificial da cultura.

Dessa forma, o sujeito em Schiller apresenta-se como o resultado da confluência autossuficiente das faculdades especializadas do conhecimento, atuando livremente em um

¹³¹ Idem. P. 90. Grifos nossos.

¹³² Veja o prefácio à tradução portuguesa de *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Tereza Rodrigues Cadete. Casa da Moeda. Lisboa – 200.

¹³³ O prefácio de Pedro Süsskind à coletânea *Do sublime ao trágico*, que reúne os ensaios *Sobre o sublime e Do sublime*, de F. Schiller, esclarece o caminho dessa categoria na estética ocidental, e de como foi transplantado da natureza para o artístico por Schiller no pensamento transcendental.

jogo em que medem suas competências. A relação específica que a imaginação exerce sobre os conteúdos recebidos da sensibilidade são regulados mediados pela faculdade do julgar. Em vistas desse processo de afetação pelo mundo fenomênico, a sensibilidade infunde no jogo livre das faculdades do conhecimento, conteúdos que podem inclusive atuar no sentido de as suprimir em sua atividade, momento esse que só encontra uma reação proporcional na força auto-atividade racional, que caracteriza os sujeitos do conhecimento enquanto sujeitos racionais. É de se supor, por certo, que a auto-atividade deve ser relacionado à faculdade da razão porque esta faculdade é caracterizada por ser auto-suficiente e ativa. Com isso, os sujeitos da razão são submetidos às regras da razão, isto é, ao processo que ocorre universalmente de acordo com uma lógica generalizante. O sujeito schilleriano, portanto, reaparece como sujeito universal, uma vez que é através de Schiller que se permite pensar a relação entre conteúdos sensíveis e suas respostas culturais hauridas de uma conformação interna comum por parte dos sujeitos que os recebem. Em outras palavras, pode-se afirmar que nosso autor encontra na tragédia o resultado de um processo entendido como necessariamente universal, uma vez que, não estivesse presente enquanto forma em todos os sujeitos humanos, não seria possível que lograsse os resultados encontrados na tragédia.

Resta, entretanto, esclarecer como esse processo ocorre na tragédia, isto é, de que maneira ele transita do mundo natural, orgânico, para o palco trágico. Schiller, portanto, incube-se de esclarecer a passagem lógica de um movimento natural para outro, humano e artificial ou artístico. Algo que poderia parece claro para a teoria do conhecimento schilleriana, exige do autor um detalhamento mais preciso no que tange à sua estética, a saber, como Schiller garante a consecução do processo identificado na natureza no horizonte da arte. Nesse sentido, convém esclarecer os desdobramentos estéticos da operacionalização do sujeito racional em contato com sua esfera sensível, de sorte a compreender a reprodução que se faz desses eventos em processos criativos, afastados da natureza em sua fatalidade, embora extraído dela seus conteúdos desprazerosos. Em uma palavra, nosso autor precisa esclarecer como a tragédia é possível uma vez que, não sendo natural, só é possível para o sujeito racional em razão de sua criação artística.

4.2 Tragédia e arte: criação artística e produção do prazer trágico a partir da conformação humana enquanto subjetividade racional.

Depois de demarcar com clareza os limites dos elementos envolvidos na formação do prazer oriundo de padecimentos, Schiller pode então estabelecer algo determinante para sua teoria, no que diz respeito ao seu escopo geral. Trata-se do significado que a arte ocupa nessa teoria. Nesse sentido, nosso autor se impõe a tarefa de entender o mesmo processo que acaba de delinear no mundo orgânico transposto para o mundo artificial da arte. Citamos, pois:

Aquilo que em todo sistema de fins não passa de um elo subalterno, pode a arte isolar dessa vinculação e perseguir como fim primacial. O prazer pode representar para a natureza apenas um fim mediativo, para a arte é o fim supremo. Por essa razão, pertence sobretudo à finalidade desta última não descurar o elevado prazer contido na emoção entristecedora.¹³⁴

Entende-se que, ao falar em um sistema de fins, Schiller refere-se ao sistema de fins por excelência, a saber, a natureza, como demarcado nas conclusões da *Crítica da faculdade do julgar*, uma obra da qual a teoria schilleriana certamente pode ser entendida como herdeira. O elo mencionado trata-se do prazer pungente, que, como já se viu, age sobre as faculdades do conhecimento de forma diferente, dependendo se acontece na natureza, ou se acontece na arte. Dessa forma, Schiller reafirma mais uma vez o lugar privilegiado que a arte ocupa em seu horizonte especulativo, uma vez que é com a arte que se atinge objetivos caros à sua teoria do mundo. Portanto, o domínio em que até então o texto se desenvolvia, passa por essa importante inflexão, a saber, a aplicação da análise a respeito dos prazeres pungentes no horizonte da arte.

A forma com que Schiller lida com a arte no nexos interno de sua teoria torna necessário, no entanto, que seja também demarcado o modo próprio com que a arte, sendo artificial, causa efeitos naturais na conjunção de faculdades que constitui a estrutura formal do sujeito do conhecimento. Essa necessidade interpõe-se de maneira ainda mais severa quando constatamos que nela reside o problema a respeito da conectabilidade entre a natureza e a arte, que não é um problema exatamente moderno, mas já presente nas mais antigas especulações sobre o belo e o artístico. A questão a respeito de como arte e natureza se relacionam recebe, entretanto, um tratamento moderno, uma vez que é colocado sob o prisma da fundamentação do sujeito do conhecimento. Para Schiller, a conexão fundante entre o natural e o artístico se

¹³⁴ *Acerca da arte trágica*. P. 90

dá através da imitação. O ato imitativo é, portanto, o ponto de partida da arte.

A imitação não se reduz à atividade de cópia de conteúdos e formas, quaisquer que sejam, sem uma rigorosa clareza a respeito do que se imita e dos limites da imitação. O substantivo grego *mimesis*, que deriva do verbo *mimésthai*, tem a ver com a capacidade de imitar no sentido de representar um processo, re-atualizar uma conformação. No teatro clássico, a *mimesis* era tanto um conceito atribuído aos autores tragediógrafos e comediógrafos¹³⁵, como aos atores que *representavam* as personagens e o coro nas peças. Migrando para o alemão como *Nachahmung*, preserva o sentido original de reprodução de uma coisa a partir da captura de sua forma comum e sua reconstrução em outros contextos. A arte, portanto, apresenta-se como imitação da natureza, mas não no sentido de ser uma cópia da natureza, mesmo porque não possui os mesmos objetivos da natureza. Cumpre reconhecer, com isso, que a arte reproduz a estruturas organizacionais da natureza, dando-lhes, contudo, uma determinação extra-natural, posto que seus objetivos se inscrevem, para além da natureza, no horizonte moral. Em outras palavras, o domínio de realização da arte não se encontra na natureza, mas na parte humana que se coloca para além da imanência, a saber, na moralidade.

Portanto, cabe esclarecer o sentido dado por Schiller à imitação, que não pode ser simplesmente diluível na vasta tradição que trabalha com a mimese. Não se trata da mera repetição de processos naturais, mas da captura da organização formal desses processos e o seu implemento na forma artística. A imitação, nesse sentido re-atualiza a forma com que o prazer pungente é causado no cerne do sujeito. Ao longo do texto, Schiller desenvolve esse apontamento apresentando as diversas formas com que se produz o prazer pungente de forma artificial, atribuindo portanto grande espaço à arte trágica. Dessa forma, Schiller entende que a arte refaz o percurso já instituído pela natureza.¹³⁶

No entanto, assim como se pensava nos tratados antigos sobre natureza e arte, a arte não se contenta em apenas reproduzir os caminhos naturais, mas empenha-se em torná-los mais potentes nos seus objetivos determinados. A arte, portanto, incumbe-se de imitar a natureza, mas também de superá-la, uma vez que seus objetivos são diferentes. “Com esse objetivo, *unifica as esparsas iniciativas da natureza segundo um planejamento inteligível*, a

¹³⁵ ARISTÓTELES *Poética 1444 A*. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção *Os pensadores Tomo IV*. 1ª Edição. São Paulo - 1973.

¹³⁶ A noção de que a mimese é reatualizada em Schiller no sentido de tornar possível a passagem do horizonte natural para o da arte é acompanhada por SÜSSEKIND, P. no posfácio à coletânea *Dos dois sublimes*, assim como LARLHAM, Daniel. *The meaning in mimesis: Philosophy, aesthetics and acting theory*. Columbia University. Whashington D. C. - 2012.

fim de alcançar como a mais alta finalidade o que esta (a natureza) tomava apenas como finalidade secundária”¹³⁷. (Grifos nossos.)

Dessa forma, torna-se possível para Schiller a argumentação a favor de uma estética da criação trágica,¹³⁸ para a qual concorrem suas “prescrições” estéticas e sua teoria racional do sujeito no sentido de desenvolver o raciocínio segundo o qual a arte pode causar efeitos trágicos no sujeito de sua fruição. Nesse sentido, é importante asseverar que a tragédia atinge esses efeitos no núcleo formativo do sujeito exatamente porque o sujeito se organiza de forma a receber a tragédia dessa forma, e não de nenhuma outra. Tal organização pode ser expressa no modo próprio como as faculdades interagem umas com as outras.

Como já vimos, o jogo livre das faculdades, no interior formativo do sujeito, impõe sua marca na maneira como o sujeito, por sua vez, reage diante das impressões deixadas pelo mundo fenomênico. A sensibilidade é responsável pela mediação entre o sujeito e o mundo fenomênico, a partir do qual toda comoção trágica deve surgir. Portanto, a sensibilidade aparece como o pressuposto a partir do qual os conteúdos trágicos são apresentados ao sujeito do conhecimento. Para esclarecer o modo como se torna artisticamente possível causar prazeres a partir de desprazeres, reproduzindo e inclusive otimizando um processo que antes só se encontrara na natureza, Schiller esclarece quais critérios servem para a efetivação do trágico. Esses critérios levam em conta tanto a capacidade que o artista deve ter de reproduzir eventos naturais, como de dosá-los para os sujeitos da fruição artística, uma vez que mesmo a capacidade frutiva é limitada diante da prodigalidade de representações que o artista trágico pode trazer à tona. Em outras palavras, reproduzir o prazer haurido no desprazer apresenta-se como a tragédia.

Schiller, então, chega ao momento de seu texto em que descreve, à Aristóteles, os elementos necessários para a efetivação do sentimento do trágico na tragédia. O primeiro elemento imprescindível para a realização trágica é a intensidade. Com efeito, nosso autor afirma que há duas maneiras com que um sofrimento nos possa ser comunicado. A primeira é a narração e a segunda é a representação. E, sem dúvida, a representação, isto é, a presença de atores, a montagem, a atuação e o nível de talento desses atores, será melhor comunicadora de uma dor do que a narração jamais seria, no sentido de ser mais intensa. Na tragédia, a imitação cênica ultrapassa a mera narração no sentido de que reproduz em vida o que a aquela reproduziria apenas em palavras, ignorando as possibilidades de efeitos que a representação vivencial abre. Citamo: “Assim, são necessárias presença direta e viva materialização para dar

¹³⁷ Acerca da arte trágica, página 90.

¹³⁸ Cf. Capítulo 1.

às nossas representações do sofrimento aquela intensidade exigida num alto grau de emoção”¹³⁹.

O segundo elemento é a veracidade, ou a verdade da forma representada, sua adequação a partir da imitação. Trata-se da capacidade de convencimento que a representação deve ter. Essa veracidade será tanto maior quanto maior for o grau de identificação do espectador com o padecente. Daí a necessidade de a personagem trágica, e mesmo o herói trágico, poderem ser internamente compartilhados pela comunidade de expectadores enquanto um *representante universal da humanidade*¹⁴⁰. Uma personagem representada que não mereça grau de sofrimento apresentado, e também não alheia, por superioridade do caráter, à própria dor, deve abrir-se à identificação com os sujeitos fruidores da tragédia a partir da empatia entre os lados, o real e o artístico. Isso acontece porque, num determinado momento, mediante às *condições interiores* do sujeito da fruição, ele precisará se identificar de tal maneira com o padecente que o colocará em seu lugar e a si mesmo no lugar do padecente, efetuando com isso a troca da identificação trágica.

Essa troca, aliada à capacidade de harmonizar o modo como sentimos e pensamos, isto é, harmonizando o que sentimos ao nosso horizonte de compreensão, tornar possível a veracidade, a factibilidade dos acontecimentos. Ou seja, apenas quando a representação pode ser aproximada e imaginada de se experimentar por nós mesmos, é que a consideramos verdadeira. Sem esse elemento, o sentimento do trágico é logo afastado, por não representar risco algum ao modo como nós vivemos e interpretamos a realidade¹⁴¹

O terceiro elemento é a completude. Abordada em Aristóteles como totalidade, ou ainda como todo, o elemento da completude diz respeito à concatenação de todos os fatos de uma tragédia, do começo ao fim, numa relação de causa efeito. Ora, sem essa rede de causalidade, a tragédia se desonera do horizonte moral onde encontra justificação. Ou seja, o sentido relacional de começo, meio e fim, o enredo, diz respeito a um mesmo acontecimento, e não a múltiplos. Há, portanto, uma cadeia de acontecimentos, cujos elos se conectam a partir de sua causalidade interna. Falte algum elo a essa corrente, a tragédia perde a concatenação necessária para os efeitos trágicos no interior dos sujeitos da fruição, uma vez que se trata de um dos pressupostos dos efeitos trágicos. Essa concatenação diz também respeito à relação entre o exterior e o interior da personagem padecente. Exterior, no sentido de que certas

¹³⁹ Idem. P. 98

¹⁴⁰ Cf. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. P. 144.

¹⁴¹ Reside aí a diferença principal entre tragédia e comédia, porque, nesta, o elemento da veracidade tem o efeito contrário à sua pretensão, que é o riso. O ridículo é o que é risível pelo absurdo ou o grotesco, e não o verdadeiro.

circunstâncias pelas quais certos eventos acontecem em vez de outros. Interior, no sentido de que a disposição dessa personagem a respeito dessas circunstâncias faz também parte do enredo trágico. A noção de que há um todo organizado é necessária para a efetivação da tragédia.

Como expressão da liberdade moral em torno da qual giram as leis morais que tornam possível o prazer desditoso, a tragédia não apenas aparece para o sujeito de sua fruição, mas nele repercute de maneira duradoura. Com isso em mente, Schiller indicará claramente uma maneira de tornar o sentimento do trágico duradouro. É não representar violenta e prontamente a dor da quebra de leis morais, mas aos poucos, expressando-se mesmo com intercalações de sentimentos diversos, quando não contrários, a fim de que as barreiras contra o sofrimento sejam amainadas através de sentimentos ditosos do sujeito da fruição, intercalados aos desditosos, para que a dor da lei moral quebrada seja expressada como o sentimento trágico. Com isso, o sujeito da fruição absorve o sofrimento da personagem padecente, de modo que a tragédia comunica o sentimento do trágico de forma artificial e, no mesmo marco em que o sublime schilleriano surge do artístico, a arte trágica expressa-se aos sujeitos a partir de sua formação universal.

Com isso, são esclarecidas as condições de possibilidade do trágico na tragédia, isto é, as condições em cujo domínio necessariamente há de acontecer o sentimento do trágico, o prazer desditoso, a partir da tragédia. A partir daqui, então, a tragédia passará a ser entendida como arte de expressão do trágico, ou seja, o caráter específico da arte enquanto artifício, logo, separada da natureza, é salientado como agente possibilitador do trágico ou, em outras palavras, de sentimentos prazerosos hauridos do desprazer, um processo evidenciado a partir do schillerianismo no pensamento transcendental.

Os traços marcantes desse procedimento são os meios pelos quais a tragédia se expressa, que é a o drama, a imitação. O drama, a atuação que transfigura atores e atrizes em personagens, é o único meio que possibilita o distanciamento dentro da qual o sentimento do trágico acontece, como também a proximidade. O drama é o meio termo entre uma expressão de fato de uma dor, perto demais, e a narração, longe demais, para suscitar o sentimento do trágico. A capacidade de presentificação do drama, isto é, de trazer a dor para o aqui e o agora, é o nível mais externo da tragédia. Ao contrário de Aristóteles, que acreditava que a tragédia pode causar seus efeitos mesmo sem o espetáculo trágico, apenas com a narração, Schiller acredita que a presentificação efetivada pelo drama é imprescindível a esses efeitos trágicos, de maneira que, ao diferenciar a tragédia de outras artes, como a epopeia ou o romance, encontra o lugar especial desse gênero artístico para a natureza humana e sua

condição.

O traço adiante é uma especificação dessa imitação. Não se trata, na tragédia, de imitar qualquer coisa, mas de imitar uma ação. Não é imitar, pois, os sentimentos dolorosos de uma personagem padecente, mas de imitar as ações que a levaram a essa a padecência. O terceiro traço do caráter da tragédia é que sua imitação é a imitação de uma ação completa. Com ação completa, Schiller quer dizer uma ação que, à percepção do espectador, deve reunir em seus acontecimentos uma relação de causa e efeito que, por si mesmos, deem a medida de que não aconteceu por acaso, nem que à ação faltou algo ou ficou sobrando algo. Uma ação cujos princípio, meio e fim se sucedem de uma forma necessária e verossímil.

O quarto traço do caráter trágico da tragédia é que essa imitação deve ser poética, isso significa dizer que, contrapondo-se à história, deve retratar o que poderia ter acontecido, para além do que apenas aconteceu. Afinal, o objetivo da tragédia é “comover, e, por meio da comoção, deleitar”¹⁴² o sujeito da fruição, a fim de causar-lhe o sentimento trágico. O quinto traço é de que essa imitação é “seres humanos em estado de sofrimento”¹⁴³, pois apenas nesse estado é que se pode levantar a relação empática entre padecência e os sujeitos da fruição trágica.

Com esse esclarecimento, retornamos aos elementos que possibilitam a tragédia, finalmente percebendo que, nesta, forma e conteúdo se copenetraram e se co-implicam. Pois este traço descreve exatamente o objeto da imitação trágica, o sujeito moralmente mediano, a partir do qual torna-se possível a identificação. Mediano no sentido de que, moralmente, não existe uma diferença radical entre as conformações morais dos sujeitos fruidores da tragédia e os sujeitos que nela padecem, construídos a partir da reprodução da forma universal dos sujeitos racionais. Quer evidenciar-se, além disso, que alguém que, apenas pela força de sua inteligência, consegue controlar o *páthos* de seu sofrimento; ou um sujeito que se deixe controlar-se pelo seu *páthos*, não são produtores para a tragédia. No primeiro caso, não há imitação da tragédia porque a dor não foi possível. No segundo, porque à dor foi dada uma importância indevida, fruto de uma compreensão falha de seu significado moral.

Encaminhando-se para o final, Schiller aborda, por fim, a finalidade da tragédia. Não se trata aqui de se estabelecer na arte um fim fora dela mesma, estabelecer que a tragédia atinge certos efeitos na conformação interna dos sujeitos do conhecimento. Tendo isso em mente, sabe-se que o fim pretendido e atingido pela tragédia encontra-se dentro dela mesma, qual seja, causar a comoção trágica no sujeito da fruição. Porque, pelos vários motivos acima

¹⁴² *Acerca da arte trágica*. P. 104.

¹⁴³ *Idem*.

expostos, a tragédia apresenta-se como a maneira mais adequada de despertar o sentimento compassivo do sujeito trágico, e com isso, tornando-lhe viva a impressão no sujeito do conhecimento, simultaneamente, a sua dimensão moral e apresentar-lhe a sua forma própria de ser. Citamos, a esse respeito,

De resto, a descrição (trágicas) subjetivamente verdadeira, ainda que se refira a características fortuitas, nem por isso deve ser confundida com a descrição arbitrária. Ao cabo, *também o verdadeiro subjetivo emana da geral constituição da alma humana*, que apenas tomou peculiar rumo mercê de circunstâncias peculiares, sendo ambas condições necessárias da mesma. Se negasse as leis gerais da natureza humana, [...] não mais poderia ser subjetivamente verdadeira.¹⁴⁴

A tragédia, nesse sentido, tem de seguir, a partir da imitação, os pressupostos subjetivos implicados pela organização própria das faculdades do conhecimento em torno de seu sujeito. A *emanação* a que Schiller se refere trata-se dessa adequação que a tragédia deve buscar, o que, em outras palavras, quer dizer que a regra de organização subjetiva que a tragédia reproduz mimeticamente já está dada pelo próprio sujeito, tanto enquanto forma interna de operação das faculdades do conhecimento, como resultado da interação delas. Desse modo, a relação entre tragédia e subjetividade captura o sujeito transcendental enquanto conceitohaurido da relação intrínseca que as faculdades do conhecimento estabelecem entre si.

Em outras palavras, o fato de a tragédia adequar-se à forma subjetiva universalmente requerida, atesta a existência de um sujeito que subsiste a partir da relação que as faculdades do conhecimento estabelecem entre si. O uso auto-regulador da razão, afetado pela sensibilidade em conexão com a imaginação e com o entendimento, torna patente a adequação formal da faculdade racional às ideias não-sensíveis, ligadas ao âmbito infinito da natureza humana. Mesmo a despeito da dupla natureza humana, que só se fundamenta enquanto um todo organizada que é sensível e racional ao mesmo tempo, Schiller transpõe-se aos problemas relacionados a essa cisão ao, escolhendo a tragédia, uma expressão artística, sensível, para representar o ponto auto-justificador de sua teoria, desenvolver a noção de que o racional se torna tanto mais efetivo quando atingido e re-afirmado pela concorrência de assuntos relacionados à expressão sensível de uma obra artística.

¹⁴⁴ Idem. P. 101. Grifos nossos.

Não se trata de uma tomada de consciência, mas de uma percepção via sentimento, de seu lugar no mundo, posto que é humano. Com isso, retoma-se a questão de como entender o sujeito especificamente como sujeito da fruição estética.

Temos visto que o sujeito trágico orienta-se a partir de sua relação com a forma própria de ser do sujeito transcendental. Pretendemos ter esclarecido que essa forma própria de ser do sujeito do conhecimento transcendental são entendidas por Schiller como pressupostos necessários para a efetivação da tragédia. Em outras palavras, o trágico aparece como resultado da interação entre as faculdades do conhecimento e certos conteúdos apresentados a partir de uma forma determinada. Essa interação obedece às leis gerais com que a razão se auto-regula, mas também atende à reação que se tem diante da recepção daqueles conteúdos pungentes, organizados pela interferência do artista trágico. Desse modo, o sujeito trágico é o resultado da relação do sujeito racional e universal com que os sentimentos pungentes são recebidos de forma específica por esse sujeito. O sujeito trágico, portanto, é a forma específica com que o sujeito universal se expressa no mundo imanente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria estética de Friedrich Schiller desenvolve-se paralelamente à sua produção artística, de modo que a criação de suas peças, poemas e personagens esteve não somente ligada, mas determinada pelas imagens de fundo que sua especulação, que leva em conta conceitos-chave do pensamento filosófico desenvolvido pelo transcendentalismo, como aliberdade, a adequação a fins, a moralidade e o sentido próprio com que a sensibilidade, notadamente, a arte, tornar-se uma candidata ao conhecimento. Para tanto, o pensamento schilleriano bebe, por assim dizer, de duas fontes importantes e, aparentemente, distantes entre si e até mesmo difíceis de conciliar: o pensamento transcendental propriamente dito; e as investigações estéticas elaboradas pelos dramaturgos estudiosos que, desde sua filiação a Lessing e sua dramaturgia de Hamburgo, buscavam a justificação teórica para o trabalho de suas obras de arte.

O resultado dessa união não podia deixar de ignorar as aberturas que ambos os horizontes de pensamento se permitiam, a saber, por um lado, o pensamento transcendental propriamente dito, quer dizer, o de Kant, tinha realizado já o trabalho de acolher, na crítica, a possibilidade de conteúdos estéticos poderem atingir um grau satisfatório de verdade, um requisito indispensável na teoria do mundo fenomênico como mundo possível ao conhecimento dos seres humanos. Por outro, a estética tornada autônoma na filosofia tinha de buscar justificativas filosóficas, portanto racionais, para seu repertório teórico. Nesse sentido, o trabalho de Schiller, ao reler Aristóteles e Lessing, e reinterpretá-los à luz do rigorismo transcendental que extrai da *Crítica da faculdade do julgar*, perfaz a construção de um horizonte teórico que já se podia prever nos sistemas anteriores.

Desse modo, o que se encontra no pensamento teórico de Schiller é a produção de um ponto de vista autônomo relacionado aos objetivos que se colocava, a saber, encontrar a justificação dos sentimentos estéticos a partir de um ponto de vista racional. Tanto Beiser quanto Vestrucci concordam que o pensamento de Schiller não apenas partiu do kantiano ou fez-lhe contribuições pessoais, como o aprofundou e melhorou, no sentido de lhe conceber uma forma histórica e cultural observável nas peças de teatro trágicas e na influência que as artes têm na formação de um tipo cultural de ser humano não apenas destinado a ser livre pela conformação necessária de sua subjetividade, que se subleva contra os instintos naturais e lhes dá uma determinação, mas seres humanos preparados para a tarefa auto-imposta pela razão. A liberdade, assim, não somente se encontra nas condições de efetivação subjacentes à

humanidade, mas deve ser requerida e reformulada pelo consórcio das artes sobre o sujeito moral.

Para justificar essas noções, Schiller empreende o trabalho de repensar a arte, especificamente o teatro, a partir do pensamento kantiano. Vimos que esse procedimento levou a notáveis pontos de articulação, como a teoria da apresentação da suprassensibilidade a partir da sensibilidade, o que leva ao conhecimento da liberdade; a hipostasiação do teatro trágico como tipo de arte mais eficiente nessa tarefa; e a formação de um sujeito aberto a essas possibilidades como consequência da interação que as faculdades do conhecimento exercem entre si.

Nesse sentido, o conceito schilleriano de sublime oferece a chave que permite articularesses pontos. Enquanto resultado dos processos cognitivos que operam a partir do sujeito do conhecimento, mas que tem no mundo fenomênico seu começo, o sublime apresenta-se como a consequência da tentativa malograda de supressão das forças subjetivas mediante a apresentação de um conteúdo do conhecimento demasiadamente grande para ser abarcado pelas capacidades cognitivas da mesma.

Em outras palavras, o sublime é o sentimento que acomete os sujeitos do conhecimento diante de fenômenos matematicamente grandiosos ou dinamicamente poderosos, de modo que o sujeito que passa a absorver esses fenômenos no marco de suas limitadas capacidades cognitivas, sente suas forças exauridas e, desse processo, consegue apenas extrair a noção de que o infinito não é apenas uma especulação, mas uma verdade necessária. É a partir dessa noção, articulada à de que o infinito pode ser captado pelas faculdades do conhecimento, que o processo que leva ao sublime opera no sujeito. A ligação entre este e o infinito revela que o infinito só pode ser pensado porque existe, no sujeito, alguma relação de pertença ao fenômeno. Isto é, o infinito só é possível enquanto ideia porque ele já estava presente nas categorias de racionalização inerentes ao sujeito. Ao perceber que também ele é infinito, o sujeito do conhecimento suprime a opressão do imensuravelmente grande e poderoso através de uma vivificação interna de suas capacidades cognitivas, cujo ação interna é prazerosa. Esse prazer, porém, por surgir não de uma adequação do conteúdo à forma, mas pela ação da forma sobre o conteúdo, não é um prazer relacionado ao belo, mas ao sublime. O sublime, que significa elevação, aparece na elevação do sujeito sobre suas limitações naturais, relacionadas à fraqueza, à pequenez e à morte. Como o ato de sublevar-se contra a opressão surge da vontade da razão, o sublime é uma categoria relacionada à ideia de liberdade.

A tragédia é, das obras de arte, aquela que mais se aproxima desses processos porque,

ao contrário de Kant, Schiller pensa que o sublime pode ser gestado não só e exclusivamente pela natureza, mas também e mais potentemente, pela arte. Através da capacidade imitativa, que permite que se reproduza em contextos e com objetivos diferentes a forma que a natureza dá a seus conteúdos grandiosos e poderosos, torna-se possível reproduzir o sublime enquanto um processo artístico, implicado nas formas teatrais específicas da tragédia. “Aquilo que, em todo o sistema de fins, não passa de um elo subalterno, pode a arte isolar dessa vinculação e perseguir como fim primacial,” afirma Schiller. Dessa forma, compreende-se que a tragédia é arte capacitada, pela sua própria formulação interna e sua relação com os horizontes históricos e culturais de onde parte, para exercer artisticamente os processos naturais que levam, segundo Schiller, ao conhecimento de sua liberdade enquanto um pressuposto necessário da razão.

O sublime, além de relacionar-se com a apresentação da liberdade e com a tragédia enquanto motor artístico que o causa, necessita ainda de uma justificação enquanto um processo natural. Tendo visto que surge de um tipo de reação à violência exercida pela natureza, faz-se, contudo, necessário revisitar o sujeito da tragédia enquanto um sujeito do conhecimento para que se compreenda a amplitude do processo trágico-sublime. As faculdades do conhecimento são forças que se especializam em conhecer e fornecer ao sujeito o substrato de sua presença. A marca distintiva da teoria do conhecimento kantiana está em que a subjetividade é a base de todo conhecimento, de modo que os objetos do conhecimento são produtos da atividade de projeção no mundo de que a subjetividade lança mão para captar seus fenômenos. Schiller acompanha Kant em seu despertar do sono dogmático, de modo que todos os conteúdos de que faz uso são, necessariamente, resultado do processo de interação entre o sujeito e os fenômenos, na operação de conhecimento do mundo.

Trata-se, então, de entender que o sublime é necessariamente um resultado do modo próprio de ser dos seres humanos. Não no sentido de afirmar unilateralmente que a tragicidade é a marca própria da natureza humana, mas, para além disso, compreender que o sublime advém das interações articuladas entre razão e sensibilidade. Interações essa mediadas pelas interações entre entendimento e imaginação, razão e imaginação, imaginação e sensibilidade, sensibilidade e faculdade do julgar. Essas faculdades operam juntas no trabalho de conhecimento do mundo, recebendo informações sensíveis e as administrando a partir da auto-regulação da razão, que é universal e se liga às ideias mais gerais.

Desse modo, o sujeito que age universalmente e que torna possíveis as condições para o sentimento do sublime tem, em primeiro lugar, de possuir as condições para tal e, em segundo lugar, de ser universalmente válido. O sublime trágico só é possível pela

representação cênica da seres humanos em grande sofrimento. A empatia entre os sujeitos padecentes e o sujeito observador só é possível porque existe uma comunidade formal entre os sujeitos, baseada na formação a que as faculdades do conhecimento obedecem. O modo próprio de conhecer do homem determina, assim, o modo próprio de sofrer do homem. Como afirma Schiller, “temos de nos formar uma ideia do sofrimento do qual devemos participar. A isso pertence uma concordância do mesmo com algo que já existia anteriormente em nós. *Pois o que faz possível a compaixão repousa na percepção ou pressuposição de uma semelhança entre nós e o sujeito padecente.*”

O caminho do pensamento schilleriano passa pelo desenvolvimento de uma teoria da tragédia que busca a relação entre o sentimento trágico e a liberdade, pressupondo a relação entre a natureza humana, isto é, a forma universalmente básica, a subjazer em todos os seres humanos enquanto sujeitos livres e racionais, e a obra de arte trágica. A teoria estética de Schiller apresenta, pois, a necessidade de pressupor um sujeito universal, adequado à apresentação de sua liberdade através da sublimidade da tragédia. Em outras palavras, o sujeito universal é o conceito através do qual a tragédia é possível enquanto obra de arte, e possíveis seus efeitos enquanto figuração arquetípica da natureza humana, ligada à liberdade moral.

Nosso trabalho demonstrou que a existência de um sujeito universal em Schiller não apenas está ligada ao eixo tragédia - sublime e à liberdade enquanto marca de sua universalidade, como é um pressuposto necessário para que, tanto a tragédia enquanto apresentação da liberdade enquanto conhecimento suprassensível, mas também como a liberdade enquanto adequação à vontade racional dos conteúdos sensíveis, sejam possíveis em todos os casos. A interação dessas forças que facultam o conhecimento ao sujeito formam-no, necessariamente, como universal. Nesse sentido, concluímos nosso trabalho relembrando a frase de Schiller, em seu ensaio *Acerca da arte trágica*: “Só o sofrimento de seres sensíveis-morais, semelhantes a nós, pode despertar a nossa compaixão.” Isso é, a natureza humana encontra-se no caminho entre sensibilidade e moralidade, de modo que a sensibilidade lhe fornece o estofamento com que vai preencher naturalmente suas formas teóricas e racionais e que, por ser moral, terá de pressupor um sujeito racionalmente articulado e universalmente possível, pensado por Schiller como a base do sofrimento trágico e da liberdade daí resultante. Nesse sentido, a forma básica com que os seres humanos se relacionam, isto é, o sujeito do conhecimento, da liberdade e da tragédia só pode existir mediante sua universalidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. *In Os pensadores IV* Aristóteles. Editora Abril. São Paulo, 1973.
- ARLHAM, Daniel. **The meaning in mimesis: Philosophy, aesthetics and acting theory**. Columbia University. Washington D. C., 2011.
- BARBOSA, Ricardo. **A Especificidade do Estético e a Razão Prática em Schiller**. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, DEZ/ 2005, p. 229-242. A partir da versão digital de *Kriterion Revista de Filosofia*. Acesso em 14 fev 2006.
- BEISER, Frederick. **Schiller as Philosopher: A Re-Examination**, Press. Oxford. Oxford, Clarendon, 2005
- BORNHEIM, Gerd. **Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura**. *Cadernos Nietzsche* Nº 14. São Paulo, 2003.
- BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. Extraído do Projeto Gutenberg. Acesso em 14 set 2015.
- DAHLSTROM, Daniel. **Play and Irony: Schiller and Schlegel on the liberating prospects of aesthetics**. Acesso em 15 set 2015.
- DUARTE, Pedro de Andrade. **O estio do tempo: o amor entre a arte e a filosofia no nascimento do romantismo alemão**. Tese de doutoramento. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009. Acesso em 15 set 2015.
- DUARTE, Rodrigo. **Esquematismo e semiformação**. Acesso em 24 fev 2012.
- FOSTER, Michael. **Kant's philosophy of language**. Acesso em 6 set 2015.
- GOETHE, Johan Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. **Correspondência**. Tradução e organização de Claudia Cavalcanti. Editora Hedra. São Paulo, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos Sobre Literatura**. Tradução de Paulo Sússekind. *Papéis Colados 7Letras*. Rio de Janeiro, 2008.
- GRAUBNER, Hans. **Theological empiricism: Aspects of Johann Georg Hamman's reception of Hume**. Acesso em 16 set 2015.
- HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Tradução de HAMM, Christian Viktor; ROHDEN, Valerio. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2005
- HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. **Narração e drama em Aristóteles**. Acesso em 14 jul 2015.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. *GEN Forense Universitária* 2ª Edição. Rio de Janeiro, 2010.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Tradução de Valerio Rohden. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2011.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura** 1ª Parte. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1991.

- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura** 2ª Parte. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1991.
- KLEIN, Joel Thiago. **Kant e a primeira recensão a Herder**. Acesso em 15.09.15. LEBRUN, Gérard. Kant e o Fim da Metafísica. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes. São Paulo, 1993.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico** – de Schiller a Nietzsche. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2006.
- MANN, Thomas. *In*: SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Bibliota Pólen Iluminuras. São Paulo, 2010.
- MAYOS, Gorçal. **O criticismo de Kant**. Tradução de Ricardo Henrique Carvalho Salgado e João Paulo Medeiros Araújo. In: AAVV. Filosofia; Barcelona: EducaciOnline, 2008. P. 1-35. Acesso em 11 set 2015.
- REGO, Pedro Costa. **A Improvável Unanimidade do Belo** – Sobre a Estética de Kant. 7Letras. Rio de Janeiro, 2002
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Bibliota Pólen Iluminuras. São Paulo, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. **Cultura Estética e Liberdade**. Tradução de Ricardo Barbosa. Hedra. São Paulo, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Tradução e organização de Pedro Sússekind. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. **Os bandoleiros**. Tradução de Marcelo Backes. L&PM Pocket. Porto Alegre, 2011
- SCHILLER, Friedrich. **Sobre Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Tradução de Flavio Meurer. E.P.U. Editora Pedagógica e Universitária. São Paulo, 1992.
- SCHILLER, Friedrich. **Theoretischen Schrifiten**. Könemann. Köln, 1999
- SILVA, Ulisses Vasconcelos da. **Kant e a faculdade do julgar**. Acesso em 14 jul 2015.
- SÜSSEKIND, Pedro. **Schiller e os Gregos**. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112. DEZ/2005, p. 243-259. A partir da versão digital de Kriterion Revista de Filosofia, Acesso em 10 fev 2006.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Jorge Sahar Editor. Rio de Janeiro, 2009.
- VESTRUCCI, Andrea. **A unidade do homem moral**: elementos para uma relação Weil-Schiller. Revista Argumentos. Nº 11. Fortaleza, 2014. P. 49-69.