



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Guilherme Ronan de Souza Elias Ferreira

**A poética do sublime na teoria da tragédia de Friedrich
Schiller**

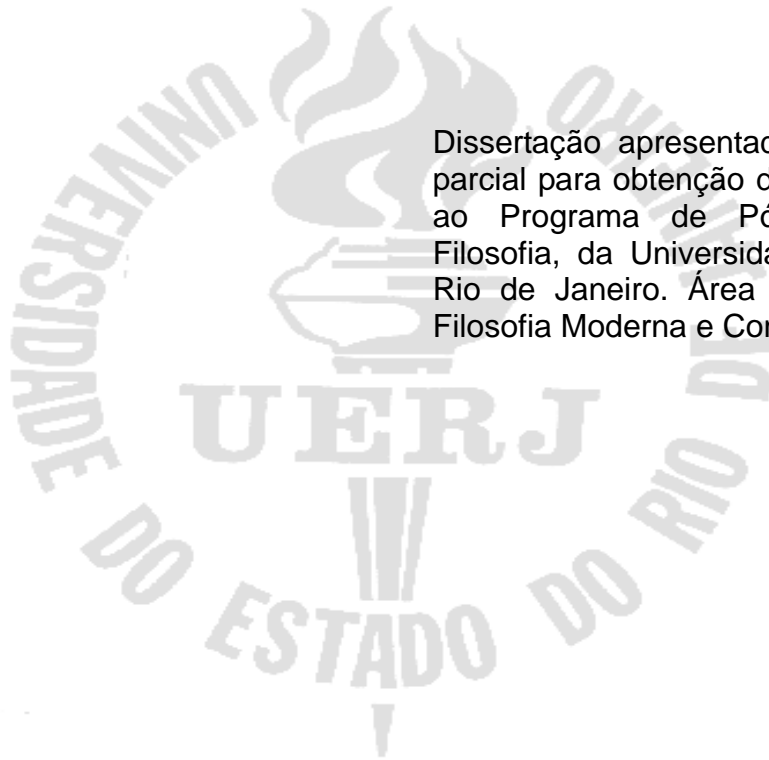
Rio de Janeiro

2012

Guilherme Ronan de Souza Elias Ferreira

A poética do sublime na teoria da tragédia de Friedrich Schiller

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.



Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Correa Barbosa

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

S338 Ferreira, Guilherme Ronan de Souza Elias
A poética do sublime na teoria da tragédia de Friedrich Schiller / Guilherme Ronan de Souza Elias Ferreira . – 2012.
115 f.

Orientador: Ricardo José Corrêa Barbosa.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Schiller, Friedrich, 1759-1805. 2. Filosofia alemã - Teses.
3. Estética moderna – Teses. I. Barbosa, Ricardo José Corrêa, 1961-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(430)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Guilherme Ronan de Souza Elias Ferreira

A poética do sublime na teoria da tragédia de Friedrich Schiller

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 28 de maio de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo José Correa Barbosa (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dra. Virgínia de Araújo Figueiredo
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2012

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação de mestrado é o resultado da pesquisa que jamais teria sido concluída sem o apoio do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que acolheu o projeto, e sem o auxílio financeiro proporcionado pela bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), indispensável à realização deste trabalho.

Julgo fundamental expressar a minha gratidão e sincera admiração por Pedro Sussekind, quem me apresentou os textos de Schiller durante os anos de graduação na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e me incentivou durante a preparação do projeto inicial, e por Ricardo Barbosa, quem me recebeu abertamente na UERJ e me ajudou a compreender finalmente em que consiste uma pesquisa em Filosofia, durante toda a sua atuação valiosa como orientador.

Eu também não poderia deixar de registrar o meu agradecimento aos meus companheiros de jornada na Cidade Maravilhosa, Rodrigo Figueiredo e Thiago Gomes, pelo convívio diário e pelas discussões filosóficas que ampliaram irremediavelmente meu horizonte como pesquisador.

Por fim, dedico este trabalho aos meus amigos e à minha família, em especial à minha mãe.

RESUMO

FERREIRA, Guilherme Ronan de Souza Elias *A poética do sublime na teoria da tragédia de Friedrich Schiller*. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Em sua breve carreira filosófica, o poeta e dramaturgo alemão Friedrich Schiller (1759-1805) se apropriou do conceito kantiano do sublime, identificando-o ao trágico e à tragédia, manifestação artística que seria genuinamente regulada por princípios estéticos daquela ordem. Deste modo, buscamos neste trabalho relacionar o caráter subjetivo da experiência do sublime com as suas implicações de ordem prática para a “arquitetura” da tragédia, em especial as que dizem respeito à estrutura ideal do drama, intimamente vinculada à sua finalidade, que é a efetivação do efeito estético que lhe cabe por definição. Se, por uma via, o pensamento de Schiller caminha em direção ao desenvolvimento de uma concepção do trágico a partir de um dos conceitos fundamentais da estética moderna, por outra ele permanece atrelado à tradição aristotélica quando se concentra no estudo da tragédia enquanto gênero literário e busca por meio deste estudo estabelecer regras para a citação dramatúrgica. Assim, Schiller constrói uma poética do sublime, um programa de arte que inaugura um debate importante sobre o fenômeno do trágico na filosofia alemã. Mas, como pretendemos defender, é justamente a concepção do trágico forjada a partir de uma interpretação acentuadamente moral do sublime que torna o conteúdo de sua teoria da tragédia problemático, embora tal teoria seja a resposta encontrada por Schiller para perguntas ainda pertinentes. Afinal, por que nos entretêm assuntos trágicos?

Palavras-chave: Trágico. Tragédia. Sublime. Poética. Estética.

ABSTRACT

FERREIRA, Guilherme R. S. E. *Poetics of the sublime in Friedrich Schiller's theory of tragedy*. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

In his brief philosophical career, the German poet and playwright Friedrich Schiller (1759-1805) appropriated the Kantian concept of the sublime and he identified it to the tragedy and to the concept of tragic. Tragedy would be genuinely regulated by those kind of aesthetic principles. Thus, this study sought to relate the subjective character of the experience of the sublime with his practical implications for the “architecture” of the tragedy, especially those concerning the ideal dramatic structure. If, on a road, Schiller's thought walks toward the development of a conception of the concept of tragic from concepts of modern Aesthetics, for another it remains tied to the Aristotelian tradition when it focuses on the study of tragedy as a literary genre. So, Schiller builds a sublime's poetics, an art program that opens an important debate about the tragic phenomenon in German philosophy. But, as we intend to uphold, the concept of tragic forged from a moral interpretation of the sublime becomes problematic Schiller's theory of tragedy. Although, this theory has relevant questions: Why we like tragic issues?

Keywords: Tragic. Tragedy. Sublime. Poetics. Aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 TENSÕES ENTRE O BELO E O SUBLIME	11
1.1 Considerações preliminares	11
1.1.2 O teatro considerado como instituição moral	11
1.1.3 <u>O problema da educação estética</u>	13
1.1.4 <u>O ponto de vista de Schiller</u>	15
1.2 Liberdade moral	18
1.2.1 <u>O homem como cidadão de dois mundos</u>	18
1.2.2 <u>Kant e a ação moral</u>	22
1.2.3 <u>A dignidade humana</u>	23
1.2.4 <u>O homem limitado e o diagnóstico da cultura moderna</u>	26
1.3 Liberdade estética	29
1.3.1 <u>Querelas do prazer</u>	29
1.3.2 <u>Kant e o belo autônomo</u>	31
1.3.3 <u>O belo autônomo, a arte e moralidade</u>	35
1.3.4 <u>O belo e o lúdico</u>	39
1.3.5 <u>Cultura estética e liberdade</u>	41
1.4 Tensões entre o belo e o sublime	44
1.4.1 <u>A ausência do sublime em <i>Sobre a educação estética do homem</i></u>	44
1.4.2 <u>Lugares do sublime</u>	47
2 DO SUBLIME AO TRÁGICO	49
2.1 Para além do belo	49
2.2 O sublime em Kant	51
2.2.1 <u>Diferenças entre o belo e o sublime</u>	51
2.2.2 <u>O sublime matemático</u>	53
2.2.3 <u>O sublime dinâmico</u>	55
2.2.4 <u>Fundamentos naturalistas para o sentimento do sublime dinâmico</u>	59
2.2.5 <u>O problema moral e o sublime dinâmico</u>	61
2.3 O sublime em Schiller	64
2.3.1 <u>Considerações preliminares</u>	64
2.3.2 <u>Sublime matemático, sublime teórico</u>	65

2.3.3	<u>Sublime dinâmico, sublime prático</u>	66
2.3.4	<u>Sublime prático contemplativo e sublime prático patético</u>	69
2.3.5	<u>O sofrimento de Jó como exemplo do sublime patético</u>	73
2.3.6	<u>O lugar do sublime na educação estética</u>	77
2.4	O conceito do trágico	78
3.	A POÉTICA DO SUBLIME	79
3.1	Por que gostamos de assuntos trágicos?	79
3.2	<u>A teoria da tragédia de Aristóteles</u>	80
3.2.1.	<u>Primeiros passos</u>	80
3.2.2	<u>Prazer e <i>mimesis</i></u>	81
3.2.3	<u>Definindo a tragédia</u>	84
3.2.4	<u>Enredo e finalidade da tragédia</u>	86
3.3	<u>Da tragédia ao trágico</u>	88
3.3.1	<u>Gênero literário x Condição humana</u>	88
3.3.2	<u>Dramaturgos-filósofos e a recepção da <i>Poética</i></u>	89
3.3.3	<u>Novos/velhos caminhos</u>	92
3.3.4	<u>O prazer da tragédia</u>	93
3.4	Schiller e o tema do prazer na arte trágica	95
3.4.1	<u>O paradoxo da tragédia</u>	95
3.4.2	<u>As respostas de Schiller para o paradoxo da tragédia</u>	97
3.4.3	<u>Tragédia: arte livre?</u>	101
3.5	A poética do sublime	103
3.5.1	<u>O sublime na arte</u>	103
3.5.2	<u>Sobre a arte trágica (moderna)</u>	105
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
5.	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa se concentrou no estudo da teoria da tragédia desenvolvida pelo filósofo, poeta e dramaturgo alemão Friedrich Schiller (1759-1805). Em sua breve carreira filosófica, Schiller se apropriou do conceito kantiano do sublime, identificando-o ao trágico e à tragédia, manifestação artística que seria genuinamente regulada por princípios estéticos daquela ordem. Deste modo, buscamos relacionar o caráter subjetivo da experiência do sublime com as suas implicações de ordem prática para a “arquitetura” da tragédia, em especial as que dizem respeito à estrutura ideal do drama, intimamente vinculada à sua finalidade, que é a efetivação do efeito estético que lhe cabe por definição.

Se, por uma via, o pensamento de Schiller caminha em direção ao desenvolvimento de uma concepção do trágico a partir de um dos conceitos fundamentais da estética moderna, por outra ele permanece atrelado à tradição aristotélica quando se concentra no estudo da tragédia enquanto gênero literário e busca por meio deste estudo estabelecer regras para a criação dramática. Assim, Schiller constrói uma poética do sublime, um programa de arte que inaugura um debate importante sobre o fenômeno do trágico na filosofia alemã. A concepção do trágico forjada a partir de uma interpretação acentuadamente moral do sublime foi a resposta encontrada por Schiller para questões que animavam o universo cultural ao qual ele pertencia e muitas delas ainda são pertinentes. Afinal, por que nos entretêm assuntos trágicos?

Neste sentido, o objetivo geral deste trabalho era investigar a definição (e suas variantes) do sublime proposta por Schiller, com ênfase na sua aplicabilidade à tragédia enquanto manifestação artística regulada por aquele conceito. Nossa principal tarefa foi, primeiramente, estruturar o pensamento de Schiller sobre o sublime, sobre o trágico e sobre a tragédia, de modo que pudéssemos não apenas descrever a sua teoria, mas também, sempre que possível, apresentar os questionamentos filosóficos que a motivam e os nexos estabelecidos entre os três conceitos em que ela se baseia.

Tais temas encontram-se distribuídos numa série de textos publicados por Schiller nos primeiros anos da década de 1790 e no início dos anos de 1800 nas revistas *Neue Thalia* e *Die Horen*, resultantes do período em que o jovem poeta e dramaturgo, famoso na cena artística alemã desde o sucesso da sua peça *Os*

bandoleiros (1781), se dedicou ao estudo da filosofia de Kant, particularmente da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Dentre estes textos, podemos citar os importantes estudos sobre o sublime kantiano *Do sublime* (1793), *Sobre o patético* (1801) e *Sobre o sublime* (1801), bem como os estudos sobre o trágico e sobre a tragédia, *Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos* (1792) e *Acerca da arte trágica* (1792). Estes últimos são especialmente significativos, pois registram o esforço de Schiller em deslocar o privilégio dos fenômenos naturais na abordagem kantiana do sublime para a criação artística.

Este diálogo com Kant e o interesse pelo sublime possuem afinidade temática com outros trabalhos importantes de Schiller, como é o caso da correspondência mantida com o príncipe Augustenburg, da Dinamarca, no período de fevereiro a dezembro de 1793, em agradecimento à ajuda financeira dispensada pelo admirador, que lhe proporcionou tranquilidade após dificuldades para sobreviver da literatura (dificuldades que já o tinham conduzido a lecionar História e Filosofia na Universidade de Jena) e agravadas pela sua frágil saúde. As cartas, cujo conteúdo filosófico seria posteriormente estendido e organizado sob o título *Sobre a educação estética do homem numa série de cartas* (sua obra mais célebre, publicada em 1795 na revista *Die Horen*), e também o importante artigo *Sobre graça e dignidade*, publicado em 1793, possuem afinidade teórica com os temas agrupados no que podemos chamar de teoria da tragédia de Schiller.

Embora o sublime ocupe menos espaço que o belo nestes dois últimos e ambiciosos trabalhos citados, neles Schiller se detém sobre as relações entre estética e moralidade, seja no âmbito político, no caso das cartas, seja no âmbito individual da expressão fenomênica da harmonia e do desacordo entre sensibilidade e razão, no caso de *Sobre graça e dignidade*, dialogando com questões que estão no cerne da sua teoria da tragédia. Logo, a abordagem das cartas sobre educação estética afigurou-se, para além de qualquer ambição interpretativa do conjunto da produção teórica de Schiller, como uma maneira bastante eficaz de introduzirmos o tema da nossa pesquisa, apresentando o quadro filosófico geral que emoldura o debate sobre a dimensão moral da tragédia.

Ficou patente, a partir da análise dos textos acima mencionados, que o tema da tragédia em Schiller não está circunscrito unicamente a questões poético-dramatúrgicas que poderiam ser consideradas datadas quando analisadas sob a perspectiva do teatro contemporâneo, que há muito não se preocupa mais com

gêneros e não raro descarta dramaturgos, mas está inserido legitimamente no debate sobre o papel da arte na formação do caráter do indivíduo, ou seja, sobre os limites entre arte e moralidade. Se o teatro ocupava ou poderia ocupar uma função pedagógica na dinâmica da cultura é uma questão que perpassou boa parte do pensamento filosófico sobre arte, de Platão a Brecht.

1 TENSÕES ENTRE O BELO E O SUBLIME

1.1 Considerações preliminares

1.1.2 O teatro considerado como instituição moral

Nosso objetivo neste capítulo é apresentar, em linhas gerais, a relação entre arte e moralidade pensada por Schiller a fim de inseri-la no debate histórico sobre a função social da tragédia, cujos parâmetros foram estabelecidos principalmente na órbita dos tratados vinculados à tradição poética greco-latina. Para que possamos analisar nos próximos capítulos o fenômeno trágico, sua relação com a tragédia, bem como avaliar a dimensão pedagógica comumente atribuída a esta arte no passado, abordaremos em primeiro lugar as condições sob as quais é possível pensar o intercâmbio entre os campos ético e estético na filosofia de Schiller. Sendo assim, uma breve incursão no tema da educação estética, onde ele busca fundamentar tal intercâmbio, nos será bastante útil, além de evitar que uma abordagem restrita aos tópicos do sublime nos leve à conclusão de que uma visão trágica da vida predomina nos escritos de Schiller.

Evidentemente, as variadas nuances do tema não serão profundamente exploradas, pois este não é o objetivo deste trabalho. No entanto, nossa abordagem não é supérflua. Além de ampliar os pressupostos da antropologia filosófica da qual o trágico é derivado, muitas das ideias defendidas na produção teórica de Schiller publicada na revista *Neue Thalia* (entre 1792 e 1793), que inclui os artigos sobre o sublime e sobre a arte trágica (que são o nosso foco), são desenvolvidas na correspondência mantida com o príncipe Augustenburg e em *Sobre a educação estética do homem*. Além do mais, como pretendemos esboçar aqui, a teoria da tragédia também pode ser compreendida, sob o pano de fundo da cultura estética, como um testemunho artístico de Schiller à dupla exigência de autonomia do homem e autonomia da arte.

É por esta via que o artigo “O teatro considerado como instituição moral” (1784), que precede em quase uma década a produção filosófica de Schiller mencionada acima, deixa de ser apenas um panfleto em defesa do teatro como espaço privilegiado para a formação moral do público. Entre citações entusiasmadas de personagens e enredos que representam a virtude, a justiça e o vício, Schiller

afirma que o teatro, “mais do que qualquer outra instituição pública do Estado, é uma escola de sapiência prática, um guia para a vida comunitária, uma chave infalível para as mais recônditas portas da vida humana” (1991, p. 39). Isto porque as peças, pela vivacidade da representação, convidariam o espectador a contemplar o próprio homem e a “secreta engrenagem segundo a qual ele atua” (p. 42), ou seja, funcionariam como espelhos nos quais podemos tanto reconhecer com prazer as imagens refletidas (no caso da virtude) quanto recriminá-las (no caso do vício), proporcionando um momento de aprendizagem e de cultivo da moralidade. Schiller (revelando também, naquele momento, sua motivação prática e programática) chega a afirmar, embora não ofereça uma análise pormenorizada do assunto, que os governantes, caso compreendessem o poder do palco, poderiam utilizá-lo para falar ao público através de símbolos (1991, p.44), e defende também a formação de um teatro nacional onde predominariam temas populares, ligados ao que ele chama de “espírito nacional de um povo” (1991, p.44).

Os espectadores certamente projetam suas crenças no que é representado no plano da ficção, que pode reforçá-las ou contrariá-las. Tais crenças são, muitas vezes, falaciosas, de modo que o teatro, quando se trata da sua possível influência sobre o agir, pode prestar um serviço tanto para o bem quanto para o mal. Para escapar desse tipo de impasse, o teatro, enquanto instituição moral, deveria ser *engajado* na defesa de que tipo de valores? Deveriam os dramaturgos assumir *didaticamente* um compromisso político e pedagógico de trabalho com certo número de temas polarizados entre virtude e vício, justiça e injustiça, heroísmo e vilania, bem como temas de cunho patriótico que fortalecessem laços identitários nacionais? Não parece ser este o caso, pois o didatismo de conteúdos moralizantes não se conjuga facilmente com a ideia de que o teatro é, segundo Schiller (1991, p. 46),

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 de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo.

O cultivo da moralidade não deve, portanto, conflitar com a essência prazerosa da representação teatral, pois é a oportunidade de relaxamento que motivaria alguém sufocado pelo mundo dos afazeres ou pela solidão, por exemplo, a adentrar naquele espaço onde o mundo real cede ao sonho (SCHILLER, 1991, p. 46). Tal

proposta, porém, é apenas apresentada por Schiller, carecendo de argumentos que a sustentem.

Seguindo o exemplo utilizado pelo próprio Schiller em “O teatro considerado como instituição moral” (1991, p. 39), se não há garantias de que alguém saia do teatro efetivamente preocupado com a segurança das estradas após acompanhar as peripécias do bandido Karl Moor em *Os Bandoleiros* (*Die Räuber*, a peça escrita em 1782 que deu fama a Schiller no início de sua carreira), defender o teatro como alicerce da formação moral dos indivíduos ganha alguma legitimidade valorativa somente pela boa fé de um homem da arte que defende publicamente as suas convicções. Mas, como veremos logo abaixo, justificar a função social da arte e, por conseguinte, do teatro trágico, é uma tarefa que o próprio Schiller se encarregou de levar a cabo. Não se trata, contudo, da defesa de valores morais determinados, mas da defesa de um espaço de livre reflexão que é pré-requisito da moralidade, do agir segundo princípios.

Se considerarmos a pluralidade de discursos de defesa do papel formador e transformador da arte que fazem parte do senso comum, aquela ainda é uma tarefa pertinente, cuja atualidade minimiza o fato de o teatro e a tragédia (enquanto gênero) já não terem mais o alcance quantitativo que tinham no passado e a influência da ficção no mundo prático da vida não ser mais debatida somente do ponto de vista poético e dramático.

1.1.3 O problema da educação estética

A tese de que a arte não apenas registra como também tem a potência de transformar comportamentos e visões de mundo (e por esta razão, deve ocupar um espaço essencial na formação cultural do indivíduo) pertence, como já mencionamos, ao senso comum. No documentário *Lixo Extraordinário* (EUA, 2010), por exemplo, acompanhamos o artista brasileiro Vik Muniz, entre 2007 e 2009, no processo criativo de uma nova série de obras realizadas em parceria com catadores de material reciclável do aterro sanitário Jardim Gramacho, que recebe o lixo da região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro. A estrutura dramática do documentário nos apresenta o artista descontente, buscando inspiração num momento de paralisia após o reconhecimento internacional de seu trabalho e do trânsito conquistado no mercado de arte desde a série *Sugar Children* (*Crianças de*

Açúcar, 1996). Nela, Muniz retratou crianças cortadoras de cana da América Central, construindo imagens com o mesmo açúcar que retirou daquelas pessoas o futuro.

Como declara no filme, ele desejava que seu trabalho pudesse novamente ser construído numa perspectiva humanista, de modo que a ideia de retratar trabalhadores de Jardim Gramacho usando lixo como material expressivo, somada à ideia de reverter em benfeitorias a renda obtida no leilão de algumas obras, é excelente. Muniz então seleciona alguns catadores, dá voz a eles, os fotografa e os contrata para recolher o material necessário para a reconstrução em estúdio das imagens fotografadas. E são eles próprios, orientados pelo artista e sua equipe, que realizam as obras.

Por si só, a revelação deste conteúdo humano oculto naquele espaço marginal já seria de alto valor. Mas o discurso do artista avança para outro terreno. Como pano de fundo do processo criativo documentado, há a afirmação constante de que a arte é capaz de mudar a vida das pessoas. E o que isto quer dizer? É inegável que a participação ativa dos catadores naquele processo os dignifica. Mas foi a arte ou o contato com o mundo de um artista bem sucedido que ampliou o horizonte de ação de pessoas como Tião, o presidente da Associação de Catadores que teve sua imagem comprada num leilão em Londres? Até que ponto as obras de arte resultantes deste projeto são índices de um avanço qualitativo, seja qual for, na vida dos que se envolveram na realização e fruição delas? *Lixo Extraordinário* não responde a estas perguntas, mas dá a pensar.

Além de ser valorizada em si mesma como patrimônio cultural e documento importante da história dos povos, frequentemente é atribuído à arte um papel fundamental no desenvolvimento holístico de capacidades expressivas, criativas e críticas do indivíduo. Poderíamos relatar outros exemplos similares a *Lixo Extraordinário* que corroboram esta afirmação, mas é importante ressaltar o que separa a filosofia dos discursos valorativos e das políticas públicas que atribuem à arte um papel importante na formação e educação dos indivíduos.

Neste sentido, é notável que Schiller tenha se justificado logo na segunda dentre as cartas trocadas com o príncipe Augustenburg, em 13 de Julho de 1793. Segundo ele, não era o caso de defender os possíveis desdobramentos éticos e políticos da experiência artística a partir do seu gosto, das suas preferências artísticas pessoais, mas de demonstrar o modo como a arte se comportava diante do espírito humano em geral e, em particular, diante da época em que ele se lançava

como seu advogado (2009, p. 70). Ou seja, uma determinada concepção de arte precisa ser articulada com a esfera do comportamento em geral quando se trata da fundamentação do problema da educação estética e, conseqüentemente, das relações entre arte e moralidade, entre arte e política.

Se voltarmos ao exemplo do filme, encontraremos a demanda pela legitimação filosófica da educação estética pragmaticamente formulada. Os catadores de material reciclável de Jardim Gramacho, submetidos por questões de sobrevivência a um local de trabalho degradante, podem recuperar um recanto apagado de sua humanidade a partir do contato com uma atividade artística. Mas a arte teria papel primário nesse processo mesmo com todas as carências materiais básicas às quais estão submetidas aquelas pessoas? Supridas aquelas carências, de que modo a formação cultural e artística contribui para a emancipação do indivíduo socialmente e moralmente rebaixado? Certamente, como Schiller destacou (2009, p. 97), “um homem é ainda muito pouco se mora num ambiente aquecido e fartou-se de comer, mas precisa morar num ambiente aquecido e ter se fartado de comer se a melhor natureza deve se fazer sentir nele”.

Vejamos, a seguir, como o filósofo articulou respostas para estas questões a partir das demandas de seu tempo.

1.1.4 O ponto de vista de Schiller

Pode mesmo a arte favorecer a moral? E de que arte nós estamos falando? De modo geral, o que está em pauta nas cartas é a relação entre os campos ético e estético (admitida, como veremos, a conexão entre arte e experiência estética) tecida a partir de uma dada concepção de sujeito e de autonomia analisada dentro de uma dinâmica histórica. Schiller articulou essa problemática principalmente a partir dos instrumentos conceituais da filosofia de Kant¹, valendo-se também da sua prática como artista e motivado pela tese-chave de que para resolver o problema

¹ Schiller não oculta a origem kantiana da maior parte dos princípios da sua filosofia: “Embora as ideias que dominam a parte prática do sistema kantiano sejam objeto de controvérsia entre os filósofos, ousou dizer que mereceram sempre o consenso entre os homens. Despidas de sua forma técnica, aparecerão como antigas exigências da razão comum, como fatos do instinto moral, que a sábia natureza impôs ao homem como tutor, até que o conhecimento claro o emancipe.” (2002, p. 20). Importante destacar que, no caso de *Sobre a educação estética do homem*, há também forte influência de Fichte. Por questões de espaço e de delimitação do nosso debate, não resgataremos essa dimensão da filosofia de Schiller. Detalhes sobre o assunto podem ser obtidos nos instrutivos estudos introdutórios a *Poesia Ingênua e Sentimental* e *Sobre a educação estética do homem*, por Marcio Suzuki, bem como a *Cultura estética e liberdade*, por Ricardo Barbosa.

ético-político era necessário “caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (2002, p. 22). Esta é uma afirmação paradigmática, pois nela se encontra o significado da educação estética para o filósofo, pensada não apenas em relação ao foro individual da ação, mas também em conexão com a esfera política. Mas ele também se questiona: “Não seria extemporâneo preocupar-se com as necessidades do mundo estético onde os assuntos do mundo político apresentam um interesse tão imediato?” (2009, p.69). Tal questionamento concentra a dúvida pela legitimidade da conexão entre os assuntos da arte e as esferas da política e da moral.

No contexto histórico de Schiller, a urgência dos assuntos políticos que poderia tornar frívola a análise do fenômeno artístico, frequentemente rebaixado pelos seus detratores como mera diversão, corresponde ao impacto dos eventos da Revolução Francesa, cuja fase do Terror (compreendida entre 1793 e 1794, período imediatamente anterior à publicação de *Sobre a educação estética do homem*), quando milhares de pessoas foram guilhotinadas, havia sacrificado os ideais de liberdade do movimento revolucionário. A defesa dos direitos inalienáveis do homem havia terminado em derramamento de sangue e, sendo assim, a tarefa esclarecedora do século das Luzes tinha resultado em um avanço teórico, mas não em um avanço prático:

Fosse verdadeiro o fato - tivesse ocorrido realmente o caso extraordinário de que a legislação política fora confiada à razão, de que o homem fora respeitado e tratado como um fim em si mesmo, de que a lei fora elevada ao trono e a verdadeira liberdade tornada em fundamento do edifício do Estado, então queria despedir-me eternamente das musas e dedicar toda minha atividade à mais magnífica de todas as obras de arte, à monarquia da razão. Mas é este fato que justamente ousou pôr em dúvida. (SCHILLER, 2009, p. 73)

A partir desta conjuntura histórica podemos estruturar brevemente o argumento de Schiller quanto à necessidade da fundamentação teórica de um projeto de educação estética. Onde os franceses falharam? O erro da Revolução foi supor que todos estavam preparados para ingressar numa ordem política racional, quando até mesmo aqueles que se engajaram nela ainda não haviam abandonado os seus interesses privados, um requisito básico para o exercício público da liberdade. Esse descompasso na esfera pública revelava na verdade, segundo Schiller, um desequilíbrio interno no próprio sujeito. Assim, para a construção de uma sociedade política livre era necessário que todos estivessem preparados para ela

(SCHILLER, 2009, p. 78-79), isto é, o caráter dos cidadãos devia ser primeiramente formado para que eles pudessem entrar em consonância com as regras racionais que regeriam a comunidade política.

Mas num cenário sociopolítico onde impera negativamente o dissenso, como equacionar o conflito entre a lei (tomada aqui como uma exigência racional) e os interesses privados? Para escapar desse problema e do fato de que qualquer alteração nas engrenagens do mecanismo vivo do Estado se dá, para usarmos a imagem de Schiller (2002, p. 24), enquanto giram (pois há sempre o risco do regresso a um estado de barbárie), a tarefa formadora do caráter do cidadão seria necessária a fim de reestruturar o sistema a partir de sua base, sendo “a cultura estética o mais eficaz instrumento de formação de caráter e, ao mesmo tempo, como aquele que deve ser mantido inteiramente independente da situação política, ou seja, mesmo sem a ajuda do Estado” (2009, p. 80). Ora, o Estado não é uma instância meramente abstrata, ele é composto por indivíduos e não poderá ser o meio difusor da cultura estética se estes não estiverem preparados para ela e se não reconhecerem intimamente o valor dela. Deste modo, dispensados os poderes instituídos da responsabilidade pedagógica exclusiva no que tange a essa questão, tendo em vista que não deve haver imposição política de valores e sim o favorecimento de um ambiente de exercício da liberdade que emana do indivíduo para o todo social, o caminho para o aprimoramento moral passa pelo contato particular com a arte.

Como destaca Barbosa (2004, p. 28), essa defesa da cultura estética nada tem de unilateral, pois é motivada historicamente e atribui à arte e ao gosto um papel preponderante na formação do homem, cuja contrapartida seria a regeneração do âmbito político. Mas quais obras de arte fazem sentido dentro do projeto da educação estética e quais são exemplares menores? E de que modo a arte pode ocupar um espaço político de formação do sujeito sem se tornar mero instrumento? O que, afinal, justifica a cultura estética como o mais eficaz instrumento de formação?

Antes que tais perguntas possam ser respondidas, o que será feito quando adentrarmos no importante tópico das relações entre beleza e liberdade, é importante destacar a pedra de toque do pensamento de Schiller sobre a arte. Ele acreditava que as leis da arte, que deveria ser orientada pelo ideal do belo para que não naufragasse no espírito da época ou ficasse presa a um gosto degenerado,

estariam fundadas em leis eternas e imutáveis da natureza humana (2009, p. 82). Se quisermos recuperar o ponto de vista de Schiller, não será possível explicar como a arte pode influenciar a moral e esclarecer o que vem a ser a tarefa conciliadora da esfera estética sem compreendermos o que ele entende por “natureza humana” e por “ideal do belo”. Assim, podemos distinguir dois momentos que se entrelaçam no problema da educação estética: (1) *uma antropologia filosófica* e (2) *uma concepção (esteticamente fundamentada) de arte autônoma*.

Em todas estas instâncias encontraremos um pensador invariavelmente marcado pela defesa da liberdade e, considerando o que foi dito até agora, fica claro que Schiller acredita que a arte efetivamente detém um papel formador. Logo, ela tem uma relação positiva e legítima com a moralidade e, por conseguinte, com a constituição política da sociedade. Desde já, ressaltamos que, a seguir, nossa abordagem buscará enfatizar aspectos da fundamentação daquela relação na medida em que favorecem a passagem para as nossas discussões sobre o trágico e a tragédia nos próximos capítulos, a saber, as relações entre *liberdade moral* e *liberdade estética*.

1.2 Liberdade moral

1.2.1 O homem como cidadão de dois mundos

Dado que Schiller explicitamente se apropriou do vocabulário do sistema transcendental kantiano como ferramenta de trabalho para o desenvolvimento das questões filosóficas que lhe interessavam, talvez devêssemos começar por apontar no próprio Kant o modo como a razão (prática) e a sensibilidade são articuladas no que podemos chamar de uma antropologia filosófica, ou seja, o modo como o filósofo oferece por meio da análise do fenômeno moral uma dada concepção de natureza humana. Mas, se em última instância não serão levantadas objeções à teoria da tragédia de Schiller por meio do questionamento retroativo da fundamentação dos princípios específicos de origem kantiana que ela postula e sim por meio de questionamentos mais gerais, acreditamos ser um caminho mais interessante apresentar aquela antropologia a partir da narrativa “naturalista”, num sentido genérico, exposta pelo próprio Schiller nas cartas ao príncipe de

Augustenborg e em *Sobre a educação estética do homem*, recuperando a filosofia de Kant quando necessário.

O homem, além de um animal fisicamente submetido às leis naturais como qualquer outro e, deste modo, a impulsos que não controla, ao mesmo tempo participa de uma comunidade privilegiada. Ele é também uma *pessoa*. A citação a seguir é longa, mas será útil para que possamos, a título de introdução, tanto compreender a genealogia da constituição do homem enquanto pessoa e a defesa de sua destinação moral, quanto o papel crucial que a beleza desempenha neste processo, além de ser uma oportunidade para apreciarmos as qualidades de Schiller como escritor:

Podemos pois notar três diferentes épocas ou graus, se se quer, que cabem ao homem atravessar antes de ele ser aquilo para o que a natureza e a razão o determinaram. No primeiro nível ele não é nada senão uma força passiva. Ele sente aqui apenas o que a natureza fora dele quer que ele sinta e se determina apenas conforme sente. Ele sente prazer porque uma matéria lhe é dada de fora, e desprazer apenas porque não lhe é dada ou porque lhe foi tomada. Ou bem ele se lança sobre os objetos e quer apoderar-se deles com desejo, ou bem os objetos se lançam hostilmente sobre ele, e ele os repele com horror. Nesta opressiva dependência das condições naturais, o homem vegeta até que, no segundo nível, a contemplação o torna livre. A complacência da contemplação é a primeira relação liberal do homem para com a natureza que o cerca. Se o carecimento agarra imediatamente o seu objeto, a contemplação o afasta na distância. O desejo destrói seu objeto, a contemplação não o toca. As forças da natureza, que antes penetraram de modo opressivo e angustiante nos escravos da sensibilidade, cedem pela contemplação livre, e é aberto um espaço entre o homem e os fenômenos. [...] A complacência da contemplação livre me exercita assim para referir objetos não mais apenas ao meu estado físico e à minha força passiva, e sim imediatamente à minha razão, e para afetar minha faculdade passiva mediadamente através da ativa. [...] Na complacência da contemplação livre inaugurei portanto minha racionalidade sem ter deposto minha sensibilidade. [...] No começo eu não era nada senão um instrumento que o carecimento físico tocava. Como ele agia em mim, eu sentia; como sentia, desejava. Aqui, portanto, causa e efeito eram físicos. Agora, no segundo nível, eu mesmo me mesclo, como um princípio livre e como pessoa, no meu estado. Na verdade, ainda sofro, pois sinto, mas sofro porque agi. Aqui o efeito (sensação) é pois, na verdade, físico, mas não a causa dessa sensação. Não é uma matéria exterior, e sim uma matéria interior, uma ideia da razão, o que afeta minha faculdade de sentir. Mas um nível adiante e eu ajo porque agi, ou seja, quero porque conheci. Elevo conceitos a ideias e ideias a máximas práticas. Aqui, no terceiro nível, deixo a sensibilidade totalmente para trás, e elevei-me à liberdade dos espíritos puros. (SCHILLER, 2009, 114-117)

Essa autoconsciência racional que se descola a partir da disposição estética do ato contemplativo como uma dádiva misteriosa da natureza agindo contra si própria, já que agora o animal privilegiado se perceberá como superior e apartado do jugo absoluto das leis naturais, é um acontecimento positivo crucial na história do homem. Contudo, inaugura negativamente, de acordo com Schiller, a consciência da cisão entre duas tendências constitutivas e opostas nele, cuja origem está para além

da sua vontade assim como do seu conhecimento (2002, p. 99): a unidade do seu *Eu* (seu *impulso formal*) e a multiplicidade do mundo (seu *impulso sensível*),

Segundo Schiller (2002, p. 59), o impulso sensível corresponde à existência física, material e passiva do homem, enquanto o impulso formal afirma a sua pessoa em detrimento de toda alternância de estado físico, submetendo ativamente a receptividade sensível a leis válidas para todo conhecimento e ação. A liberdade prática do homem se daria, então, na oposição das necessidades dos dois impulsos, conflito este que exige ponderação racional para a ação. Deste modo, o homem é a soma da sua *pessoa*, a natureza racional permanente e legisladora que subjaz a toda percepção sensível, e o seu *estado*, tudo aquilo que se modifica e que é percebido seja espacialmente fora dele ou sucessivamente no tempo (como é o caso, respectivamente, da percepção de um objeto exterior ou de sensações agradáveis, por exemplo). Ele tem, portando, dupla cidadania. É um ser sensível e racional e o movimento destas duas dimensões constitui a própria dinâmica da vida: “Quanto mais mundo o homem capta, tanto mais disposições ele desenvolve em si; quanto mais força e profundidade ganha a sua personalidade, tanto mais mundo o homem concebe” (Schiller, 2002, p. 68).

Sem as múltiplas informações que recebe por via dos sentidos, a sua personalidade é incapaz de perceber-se e afirmar-se, ao mesmo tempo em que ela é irreduzível ao dado meramente sensível. Tal relação entre racionalidade e sensibilidade pode, então, tornar-se belicosa, já que a liberdade identificada à natureza racional humana se exprime legitimamente em atos que não estão fundamentados na passividade do desejo e da sensação, caso contrário nós não conseguiríamos compreendê-la fora da lógica das determinações naturais inscritas na nossa constituição física.

Não é nosso objetivo discutir os meandros dessa teoria, tampouco as suas tensões com ao sistema kantiano, mas a genealogia da autoconsciência racional e livre apresentada por Schiller é fundamental para que possamos avaliar o que ele entende por moralidade e onde ele encontra os fundamentos dela, pois que toda análise estética schilleriana passa pelo comércio entre a sensibilidade e a racionalidade. Como já mencionamos anteriormente, essa problemática é herdada de formulações do sistema kantiano. Aqui, recapitularemos resumidamente a abordagem de Kant em relação à ação moral, um ponto de referência importante para que possamos retornar ao cerne da cultura estética.

1.2.2 Kant e a ação moral

Enquanto pessoa, o homem age por autodeterminação através da sua vontade, que é definida por Kant como a capacidade de agir segundo a representação de uma lei. Isto quer dizer que ele tem a capacidade de agir motivado por um princípio racionalmente fundamentado e externo a toda determinação mecânica da natureza. Mas como verificar o caráter livre de uma ação quando nos confrontamos com a imensa gama de motivações possíveis, tais como desejos, emoções, reações instintivas, inclinações etc.? O que distingue a ação motivada pela moralidade, ou seja, autodeterminada e livre, das outras? A resposta de Kant, que se depreende do chamado “imperativo categórico”, é que a ação moral tem de se basear em boas razões para se justificar e não está circunscrita a preferências idiossincráticas do agente, na medida em que tais razões podem ser estendidas a toda a comunidade dos seres racionais com a força de uma lei (KANT, 2005, p. 52). O que vem a ser, resumidamente, tal imperativo?

Segundo Kant, não há como verificar a moralidade de uma ação sem levar em consideração os motivos e princípios do agente (2005, p. 33-34). Uma ação moral não é aquela que produz boas consequências (ação esta que pode, contudo, ter origem em más intenções) ou que se orienta em direção a finalidades tais como a felicidade, mas aquela que está radicalmente de acordo com o dever, com a lei moral, considerando que o sujeito pode praticar boas ações porque isto lhe satisfaz intimamente de modo egoísta. O que está em jogo é o equilíbrio das exigências objetivas de uma comunidade moral e a adequação necessária do sujeito a esta ordem maior da qual ele é membro. Toda motivação unilateral do agente, deve, nesse quadro, ser abandonada em grande parte de suas ações, principalmente aquelas que dizem respeito à relação com o outro e com a comunidade. Para tanto, as máximas que guiam a ação devem passar pelo teste do procedimento do imperativo categórico, cuja primeira versão é a seguinte: “procede apenas segundo aquela máxima em virtude da qual podes querer ao mesmo tempo que ela se torne em lei universal” (KANT, 2005, p. 59).

Um famoso exemplo de Kant (2005, p. 60) nos ajuda a compreender melhor o procedimento: (a) alguém precisa pedir dinheiro emprestado, mas não pretende quitar a dívida; (b) a máxima dessa ação seria algo como “Devo fazer promessas falsas, quando me convém”; (c) essa máxima é hipoteticamente universalizada à lei

“Todos devem fazer promessas falsas, caso lhes convenha”; (d) Confrontada com o mundo possível onde “Todos fazem promessas falsas quando lhes convém”, a lei conduz a um estado de desequilíbrio social que derruba a própria “instituição” da promessa. Se estivermos conscientes de que todas as promessas feitas são falsas, ninguém terá motivo pra acreditar em ninguém. Na esfera pública, isto causaria sérios problemas.

Outro exemplo (que registraremos a fim de resgatá-lo quando adentrarmos no tema da tragédia) é o do suicídio. Kant o rejeita como máxima universalizável (2005, p. 60), pois seria impossível existir um mundo onde todos os seres vivos decidem se matar quando as suas vidas prometem mais dor que prazer. O ato é errado, porque contraria a finalidade da natureza de defesa e conservação da vida. Mas, quando conscientemente decide morrer por uma causa nobre, o suicídio não seria uma prova de que o homem é livre? Deixemos esta questão para depois.

Para que o imperativo se aplique à nossa situação, deve ser adaptado às nossas circunstâncias, tanto numa ordem privada quanto pública. Tal adaptação se faz pelo procedimento resumido acima. O que nos interessa nessa exposição é que o imperativo deve ser aplicado independentemente das consequências para os nossos desejos, interesses particulares e necessidades naturais e, obviamente, não raro se oporá a estas instâncias. Ou seja, ele é um imperativo porque nós experimentamos a lei moral como uma *restrição*. Com efeito, segundo Schiller, “a legislação da natureza pode, pelo impulso, entrar em conflito com a legislação da razão desde os princípios, se o impulso exige para a sua satisfação uma ação que infringe o princípio moral” (2008, p. 46). Assim, agir livremente, isto é, moralmente, se torna frequentemente uma tarefa altamente desprazerosa e é aberto campo aqui, mais uma vez, para a velha disputa entre razão e sensibilidade, tão presente na filosofia desde sempre.

1.2.3 A dignidade humana

A demanda ascética da liberdade em relação aos interesses da sensibilidade é um problema com o qual Schiller se ocupa. Antes de tocarmos nesse ponto crucial, é importante mencionar que Kant apresentou na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* outra formulação para o imperativo categórico: “procede de maneira que trates a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de todos os outros,

sempre ao mesmo tempo como fim, e nunca como puro meio” (KANT, 2005, p. 69). Não é o caso de discutir aqui se as duas formulações se equivalem, mas esta última nos permite deslocar a abordagem da ação moral para a genealogia do sujeito racional traçada por Schiller.

Diferentemente dos animais, que do ponto de vista de Kant apenas cumprem instintivamente as regras naturais inscritas neles, os seres humanos são também agentes livres, com capacidade para tomar as suas próprias decisões, estabelecer seus objetivos e guiar sua conduta racionalmente. E, ao contrário dos objetos inanimados, que só tem algum valor na medida em que são meios para certos fins, os seres humanos têm valor absoluto, isto é, segundo Kant (2005, p. 67/68), dignidade. O homem não é apenas uma força cega, um vetor automático no variado campo natural e social, é também um ser capaz de agir conscientemente a partir de princípios. Uma vez que a lei moral é a lei da razão, os seres morais são encarnações da ideia da liberdade e, portanto, devem ser respeitados incondicionalmente.

Mas a liberdade (e a apologia que se faz dela) prescrita pela própria constituição do homem enquanto pessoa não é tão resplandecente. A imagem desse homem livre que se eleva acima da natureza não é nem um pouco feliz, pois a sua inimiga não é fácil de ser derrotada. Afinal, sua constituição física está imbuída de um conjunto de “programações”, digamos assim, que o impelem instintivamente, tal como os outros animais, a agir em favor da sua sobrevivência e da integridade do seu corpo (além das sutilezas de desejos mais obscuros). Como afirma Schiller, “o estoico mais valoroso sente fome de modo tão agudo e a repele de modo tão vivo como o verme aos seus pés” (2008, p. 45). A expressão fenomênica do domínio desses impulsos sensíveis pela força moral, pela liberdade do espírito, é o que ele chama, do seu ponto de vista, dignidade:

na dignidade, o espírito se porta no corpo como soberano, pois aqui ele tem de afirmar sua auto-suficiência contra o impulso laborioso que, sem ele, passa às ações e gostaria, de bom grado, de subtrair-se do seu jugo. (SCHILLER, 2008, p. 51)

Quando alguém demonstra tranquilidade no sofrimento, por exemplo, revela que um princípio de ordem espiritual está agindo enquanto poder em seu corpo, já que dor e tranquilidade não poderiam ser os efeitos da mesma causa. Algo independente da dor está em ação nesse estado em que o sujeito aparece e,

mesmo que a força moral no homem não seja em si mesma passível de exposição, pois é de natureza supra-sensível (não há correspondente sensível para a ideia da liberdade, que deve reger a ação moral), ela pode ser apresentada mediante signos sensíveis, como é o caso em questão (SCHILLER, 2008, p. 49). Schiller percebeu o paradoxo da moral kantiana. No campo do fenômeno, nunca saberemos se a pessoa que age moralmente realmente concorda, no seu íntimo, com o dever pelo dever, se não está se deixando guiar por um desejo, de modo que o fundamento moral da ação é inefável do ponto de vista fenomênico. Contudo, a dignidade do homem se deixaria mostrar radicalmente na resistência ao sofrimento, “pois apenas no sofrimento se pode revelar a liberdade do ânimo” (2008, p. 51)². Assim, os traços da disputa entre sensibilidade e moralidade que são explorados por Schiller na teoria da tragédia já estão presentes no próprio Kant, segundo Barbosa (2007, p. 41):

A rigor, o traço trágico do pensamento de Kant está em sua ênfase na não-identidade – não-identidade de fenômeno e noumenon, natureza e liberdade, saber e crença, conhecer e pensar, real e ideal, constitutivo e regulativo, não-identidade que se instala no cerne do próprio homem como um cidadão de dois mundos, um ser empírico e transcendental, uma natureza “mista”, como disse Schiller.

Os problemas da filosofia de Kant nos ajudam a compreender as constantes envolvidas na relação entre sensibilidade e racionalidade quando se trata da ação moral, que Schiller também descreve através da teoria dos impulsos sensível e formal. Mas não podemos perder de vista o nosso objetivo, que é apresentar as conexões entre a arte e a moralidade pensadas por Schiller a fim de localizar nesse quadro teórico geral a discussão sobre a função social da tragédia. Já afirmamos que o filósofo tem uma resposta positiva para a legitimidade da influência da arte sobre assuntos morais e políticos, ou seja, para ele a arte efetivamente detém um papel formador e transformador. Caberia à arte, então, apresentar os conflitos entre a lei moral e o desejo, entre os princípios racionais e a sensibilidade, entre as leis da natureza e a consciência individual e, deste modo, condicionar os seus fruidores a uma postura mais suscetível ao agir moral?

Apesar de constituir, com algumas ressalvas, o cerne da tragédia para Schiller, isto nos parece muito mais um imperativo do que a arte deva ser do que propriamente uma solução para o problema da relação entre arte e estética, de um

² Ainda assim, como veremos na abordagem sobre o herói trágico, esta é uma afirmação questionável que enfraquece a teoria de Schiller frente a concepções sobre a natureza do trágico que ele recusa, como é o caso da tragédia grega. Contudo, é notável que o sentimento do sublime, que veremos no próximo capítulo, mescla desprazer (do sofrimento) com prazer (da resistência moral) e, deste modo, retire a liberdade, pelo menos por um instante, da lista das coisas amargas.

lado, e moral e política, de outro. Além do mais, preserva o conflito que coloca o homem em disputa consigo mesmo sem cessar, cuja tentativa de superação define boa parte da produção filosófica de Schiller (2008, p. 52):

O ideal da humanidade perfeita não exige nenhum combate, mas uma coincidência entre o ético e o sensível, logo, ele não combina completamente com a dignidade que, como uma expressão daquele combate entre ambos, torna visíveis os limites particulares do sujeito ou os limites universais da humanidade.³

Não será o peso coercitivo da lei moral que vai construir o ideal de uma comunidade moral, tampouco tal peso poderá submeter a arte a um regime de heteronomia. Pelo contrário, em primeiro lugar, se a lei entra em disputa com a sensibilidade, é preciso então, segundo Schiller, que esta última seja domada, harmonizada com a destinação moral do homem, pois “o inimigo meramente derrotado pode erguer-se de novo, mas o reconciliado é verdadeiramente vencido” (2008, p.39). Em segundo lugar, não está garantido de antemão que todas as obras de arte devam ter algum compromisso prático pré-determinado por uma necessidade exterior. Se a arte é capaz de educar o homem para a liberdade, ela não o faz somente pela abnegação e pelo sofrimento.

Aqui, podemos destacar alguns pontos importantes a partir do que foi exposto acima. A liberdade moral contrapõe-se frequentemente aos interesses da sensibilidade e a arte, devido à materialidade da sua apresentação, está comprometida na maioria das vezes com o sensível. Deste modo, num plano geral, a relação positiva entre arte e moralidade não se dá pela afirmação, na arte, da liberdade moral. A liberdade moral pode ser tema da arte, mas não se impõe necessariamente sobre a sua forma (que é o que faz a arte propriamente arte), ou seja, o tema não a torna necessariamente didática.

Como veremos, a arte que tematiza a liberdade moral será sublime e aquela que reconcilia sensibilidade e moralidade será bela. Porém, antes de finalmente chegarmos ao tema da beleza, é necessário apresentar a análise histórica que é somada aos fundamentos antropológicos da concepção de educação estética de

3 Em “Sobre graça e dignidade” (1793), Schiller procura demonstrar que a moralidade nem sempre está em conflito com a sensibilidade. A expressão fenomênica desse tipo de acordo seria a graça, quando há beleza em ações voluntárias, ou seja, quando estas ações parecem profundamente naturais. Na carta de 18 de fevereiro de 1793 enviada ao seu amigo Körner, esse assunto reaparece e é ilustrado na forma de uma parábola, cuja narrativa apresenta um homem vítima de ladrões numa estrada. Vários viajantes lhe oferecem socorro, ora seguindo unicamente o dever de ajudar, ora seguindo apenas os seus afetos, até que por fim aparece um homem que age moralmente como se fosse por instinto.

Schiller. Veremos que a liberdade moral, apesar de ser constitutiva ao humano tanto quanto a sua natureza física, é uma dimensão altamente problemática. O que está em jogo não é o que o homem é, mas o que ele deve ser e o que deve fazer.

1.2.4 O homem limitado e o diagnóstico da cultura moderna

A partir do pano de fundo filosófico apresentado acima, Schiller analisa a situação empírica do homem que se encontra sob as limitações derivadas não apenas de conflitos internos à sua natureza, mas também determinados por condições exteriores a ele e pelo uso contingente de sua liberdade (2002, p. 87). A proposta schilleriana de uma educação estética - e a própria ideia de educação já pressupõe, de algum modo, tanto um horizonte de desenvolvimento pleno de potencialidades latentes do indivíduo quanto o enfrentamento de deficiências atuais da sua formação - depende também de uma análise detalhada do estado presente da humanidade para que possa justificar seus objetivos e sua orientação para o futuro. Assim, o agravamento da cisão entre natureza e liberdade pode ser compreendido, do ponto de vista de Schiller, como parte de um problema caracteristicamente moderno:

Divorciaram-se Estado e Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento: ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia do seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. Mesmo esta participação parca e fragmentária, porém, que une ainda os membros isolados ao todo, não depende de formas que eles se dão espontaneamente (pois como se poderia confiar à sua liberdade um mecanismo tão artificial e avesso à luz?), mas é-lhes prescrita com severidade escrupulosa num formulário ao qual se mantém preso o livre conhecimento. A letra morta substitui o entendimento vivo, a memória bem treinada é guia mais seguro que gênio e sensibilidade. (SCHILLER, 2002, p. 37)

Segundo Schiller, as condições políticas, econômicas e culturais modernas permitem que as capacidades humanas se desenvolvam parcialmente seja por meio das novas formas alienantes de organização do trabalho, seja por meio da organização dos governos modernos, forçados a lidar com a população a partir de critérios estatísticos e classificatórios que perdem de vista a especificidade dos homens (2002, p. 38 e 39), ou ainda pelo modo como as faculdades da mente tiveram os seus domínios separados empiricamente (2002, p. 37). Isto é, são índices dessa fragmentação, por exemplo, a emergência das ciências especializadas, que

mantém os seus objetos estanques a partir de uma necessidade analítica que lhes diminui a riqueza.

Contudo, há, digamos, um movimento dialético neste processo. Schiller afirma que o antagonismo de forças é “o grande instrumento da cultura” e que “não houve outro meio de desenvolver as múltiplas potencialidades do homem senão opondo-as” (2002, p. 40). Por exemplo, o exercício unilateral e concentrado das capacidades humanas de abstração efetivamente produziu ganhos no campo do conhecimento e da técnica. Mas a eficácia desse processo acabou por sobrevalorizar a produtividade intelectual do homem e desprestigiar a dimensão sensível a ela contraposta (o corpo, o prazer, a arte), de modo que o avanço do conhecimento, no plano social, se fez junto com o regresso do desenvolvimento pleno das capacidades do sujeito, no plano individual:

Foi a cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna. Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tornaram necessária uma separação mais nítida das ciências, assim como, por outro lado, o mecanismo mais intrincado dos Estados tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se com intenções belicosas em campos opostos (...). (SCHILLER, 2002, p. 37).

Esta análise de Schiller antecede e se assemelha àquela que Adorno e Horkheimer empreenderam na *Dialética do Esclarecimento*, publicada em 1947. Segundo eles, em linhas bastante gerais, a história da humanidade é caracterizada, para fins de sobrevivência, por um processo contínuo de dominação da natureza que se expressou, em estágios mais antigos, nos esquemas explicativos da mitologia, que ofereciam uma imagem ordenada do mundo que já era em si mesma o retrato do natural sob controle (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 20). Com o desenvolvimento histórico de uma mentalidade científica e sua conseqüente instrumentação técnica, aquele modelo de racionalidade do mito foi posto de lado e desqualificado em favor de uma postura *esclarecida*. O que prevaleceu nesse processo que marca profundamente a cultura ocidental, contudo, não foi a tendência aparentemente emancipatória da racionalidade humana, mas a sujeição da humanidade a uma segunda natureza opressora: o mundo construído por ela própria (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 42).

Esse é um ponto de convergência interessante entre estes pensadores, pois o mundo político instaurado sobre valores que negligenciam o ideal emancipador do

homem se ergue como uma instância opressora que impede de fato a realização daquele ideal. Mas se Adorno e Horkheimer defendem que há registros negativos do processo do esclarecimento já em Homero, Schiller, ao contrário, retorna à Grécia como uma imagem de vida harmoniosa. Segundo ele (2002, p. 35 e 36), era importante lembrar que a humanidade nem sempre viveu sob as distorções causadas pelo dilaceramento entre razão e sensibilidade, cujo desequilíbrio é o princípio motor dos males do seu tempo, verificáveis tanto em escala individual quanto sociopolítica. Na Grécia, mais precisamente na Atenas do século V aC, aquelas duas instâncias não haviam ainda se divorciado⁴: poesia e especulação, matéria e espírito, fantasia e razão não se mutilavam mutuamente, assim como o Estado se fazia representar plenamente em cada cidadão. Essa Grécia ideal fornece a imagem da infância da humanidade.

Ainda utilizando a metáfora do crescimento, algo se perdeu no trajeto entre aquela infância ideal e a idade adulta. O homem se encontra, segundo Schiller (2002, p. 87), limitado sob as tendências unilaterais dos seus impulsos constitutivos: ora esta limitação se revela num *estado de tensão* (sob a coerção dos conceitos), ora num *estado de distensão* (sob a coerção das sensações). A mesma época que produziu avanços sólidos no campo do conhecimento não conseguiu torná-los próximos àqueles que se encontram exauridos pela luta diária contra as carências físicas e, como consequência, no âmbito social, vemos classes inteiras oscilando entre a barbárie (quando os princípios destroem seus sentimentos) e a selvageria (quando os sentimentos imperam sobre os princípios):

O esclarecimento, do qual as camadas mais altas de nossa época não sem razão se vangloriam, é apenas cultura teórica e, tomado como um todo, mostra uma influência tão pouco enobrecedora sobre as convicções que antes ajuda a fazer da corrupção uma sistema e a torná-la irremediável. Um epicurismo mais refinado e consequente começou a sufocar a energia do caráter e o grilhão das necessidades, sempre mais firme e estrangulador – essa crescente dependência da humanidade do elemento físico -, levou a que gradualmente as máximas da passividade e da obediência doentia valham como a suprema regra de vida; daí a estreiteza no pensar, a falta de força no agir, a lamentável mediocridade no produzir que, para sua vergonha, caracterizam nossa época. (SCHILLER, 2009, p. 76)

A infância é uma fase da vida que permanecerá irre recuperável na marcha do tempo. Mas o que se perdeu na transição dela para a fase adulta pode, contudo, ser

⁴ Embora, segundo Schiller (2002, p. 73), a superação do abismo entre sensibilidade e pensamento se dê apenas no ideal do homem pleno e não de fato.

restaurado no presente. Para Schiller, a arte tem uma função história bastante concreta neste esquema e um complemento à teoria dos impulsos fornece a base para a justificação deste papel central da estética na agenda política. Passemos, então, para o nosso próximo tópico.

1.3 **Liberdade estética**

1.3.1 Querelas do prazer

Liberdade moral, dentro dos paradigmas que tratamos aqui, diz respeito não apenas a toda ação racionalmente fundamentada, da qual só o sujeito em sua intimidade pode dar conta, mas também a uma disposição que constitui o próprio sujeito. Schiller questiona as possibilidades de intercâmbio entre a arte e moralidade, mas de modo algum podemos afirmar, devido à base kantiana de sua filosofia e como se fosse uma consequência óbvia, que ele irrestritamente faz coro com o imperativo categórico, que o teatro enquanto instituição moral, por exemplo, é aquele que nos apresenta situações ideais onde os personagens exemplificam aquele procedimento. Pelo contrário, a arte deve manter-se autônoma e não é serva de nenhum ensinamento ético específico. Todavia, segundo Schiller, ela seria capaz de favorecer a moralidade (no sentido daquela disposição), já que o filósofo não admite que a arte autêntica e pensada no contexto sociopolítico possa estar afastada do compromisso com a liberdade. Porém, ela favoreceria a moralidade justamente quando não nega o prazer que é próprio à sua fruição. Mas não estaria o estado de prazer (e o desejo de permanecer nele) conectado à dimensão sensível do homem e, portanto, em rota de colisão com a liberdade moral?

Essa tese aparentemente contraditória, que se assemelha àquela ideia de que a representação teatral conjuga ensinamento e entretenimento, é formulada nos primeiros parágrafos do artigo “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” (1792). Schiller critica aqueles que pensam estar agindo em defesa da dignidade da arte quando se opõem à crença de que ela visa ao entretenimento e a vinculam ao bem moral como fim último, impondo-lhe “uma vocação que lhe é estranha e de todo inatural” (1991, p. 14). Esse posicionamento teria origem numa confusão de categorias. Ao contrário dos sacrifícios e esforços das atividades exclusivamente intelectuais ou das privações e expiações ligadas à satisfação

irrestrita dos desejos, a arte entretém, proporciona prazer, deleita gratuitamente como um prêmio dado a quem trava um encontro com ela. Mas tal prazer não pode ser confundido com mera diversão, ele é de ordem mais elevada:

Caso seja moral o próprio objetivo, perderá ela [a arte] o que, com exclusividade, a torna poderosa, a sua liberdade, e o que a faz, no geral, tão eficaz, o fascínio do entretenimento. O estado lúdico transforma-se em afazer sério, mas, é precisamente através da atitude lúdica que ela pode realizar este afazer. Só cumprindo o seu efeito estético *máximo* é que ela irá exercer uma benéfica influência sobre a moral; mas só ao praticar a sua inteira liberdade é que pode cumprir o seu supremo efeito. (SCHILLER, 1991, p. 15)

A especificidade deste prazer da arte fica mais clara quando Schiller o afasta do mero agrado físico:

Livre, porém, denomino aquele entretenimento pelo qual se tornam ativas as faculdades espirituais, a razão e a imaginação, e sempre que o sentimento for gerado por uma representação. Isto em oposição ao entretenimento físico ou sensível, pelo qual a alma é subordinada a uma cega necessidade e a reação segue-se imediatamente à sua causa física. O prazer físico é o único a ser excluído do âmbito das belas-artes. A habilidade de despertar o prazer físico nunca poderá ser elevada à arte, ou, tão-só quando as impressões sensíveis são ordenadas, acentuadas ou moderadas segundo um plano artístico, e esse planeamento seja reconhecido pela representação. Mesmo neste caso, porém, somente seria arte o que fosse objeto de um livre entretenimento, ou seja, o bom-gosto na disposição, que deleite o nosso entendimento, mas não os estímulos físicos em si, que só entretêm a nossa sensibilidade. (SCHILLER, 1991, p. 16-17)⁵

Liberdade estética e liberdade moral não são, portanto, a mesma coisa. Porém, a primeira favorece a segunda por elevar-se acima da satisfação imediata dos sentidos, mesmo sem abandonar a matéria. O prazer estético, desse modo, constitui um espaço equilibrado entre a sensibilidade e a racionalidade pura e pode, por este motivo, ser considerado um espaço de trânsito livre que é um pré-requisito para a moralidade. Recapitulando aqui a genealogia apresentada anteriormente, a experiência estética interrompe a passividade receptiva dos sentidos e, por isto,

⁵ A introdução, a partir do século XX, dos sentidos do tato, do olfato e até do paladar na dinâmica das artes, que sempre privilegiaram os sentidos da visão e da audição, ampliou o campo sensorial visado pelas obras de arte e questionou o vínculo entre arte e estética restrito aos tópicos tradicionais retinianos da beleza. Ernesto Neto (1964), artista carioca cuja primeira individual ocorreu em 1988, é um dos representantes brasileiros dessa tendência multi-sensorial e desenvolve desde a segunda metade dos anos 1990 obras que transitam entre a escultura e a instalação. Em *Humanóides* (2001), por exemplo, os espectadores têm seus corpos totalmente envolvidos por esculturas que se assemelham a poltronas. Uma vez dentro da obra, o centro da experiência sensorial do espectador recai completamente sobre o tato e o olfato, deixando para trás a visão da forma escultural incompleta antes que seu corpo se adequasse a ela. Tal obra estabelece a sua dinâmica entre a experiência visual, tátil e olfativa que ela reclama e se situa além de uma estética exclusiva do belo, muito embora ela não limite seu significado aos estímulos sensoriais em si mesmos. Esse exemplo nos mostra que o argumento de Schiller deve ser avaliado com cuidado quando se trata da arte contemporânea, a fim de não expandirmos metodologicamente os critérios estritos da arte bela para todo o campo artístico, sob pena de desqualificar práticas que, na direção contrária, valorizam aspectos conceituais, cognitivos, mecânicos e sensoriais das obras de arte.

torna o homem consciente da liberdade. Esta questão é amplamente desenvolvida nas cartas sobre a educação estética e é fundamental para o entendimento do lugar da arte na dinâmica da cultura do ponto de vista de Schiller.

Desde o início deste capítulo esboçamos o quadro filosófico geral em que a teoria do trágico se apoiará, com o objetivo de desenvolver nossas hipóteses nos próximos capítulos. Nesta direção, já mencionamos que o belo detém um papel-chave no tema da educação estética e finalmente temos condições de explicar essa afirmação. Para tanto, será necessário resumir o que Kant entende por beleza, tópico fundamental para o desenvolvimento da teoria dos impulsos de Schiller.

1.3.2 Kant e o belo autônomo

Logo no §1 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant (2008, p. 47) afirma que o juízo de gosto é estético, pois a representação do objeto é referida exclusivamente ao sujeito e ao sentimento de prazer que ele experimenta. Se eu julgo uma flor bela, pouco importa o fato de pensá-la enquanto órgão reprodutor da planta, o que interessa é a convicção de que fui afetado pela sua forma de um modo que me leva a declarar: “É bela!”. Se eu declaro que o que vejo é uma árvore e alguém discorda, dizendo que é um elefante, basta chamarmos uma terceira pessoa para detectar qual dos dois é míope. Mas tente convencer alguém de que o que ele considera belo na verdade é feio! Neste caso, imputamos aos outros o mesmo ajuizamento, como se a beleza fosse uma propriedade objetiva que todos deveriam enxergar (KANT, 2008, p. 56), embora ela seja fundamentada apenas subjetivamente. A flor não deve ser bela somente para mim, exijo que seja bela também para os outros. Ou seja, apesar de não serem cognitivos, os juízos de gosto têm pretensão de validade universal.

Kant argumenta que tal pretensão tem origem na constatação por parte do sujeito de que nenhuma condição privada determinou o juízo, portanto, este deve valer universalmente. Assim, não encontramos fundamento para a beleza na determinação do conceito do objeto, tampouco no que nos é agradável ou no que é bom (KANT, 2008, p. 50-54 e 56). Se o sabor da cebola agrada a mim e a você não, não há razão para brigas, pois se trata de uma preferência totalmente pessoal. Isto explica, inclusive, porque seria absurdo dizer que o gosto ou o cheiro da cebola são belos. A beleza não está naquilo que nos agrada unicamente na sensação. Já o que

é bom em si ou o que é bom para alguém pode ser legitimado racionalmente e elevado à força de uma lei (como vimos no caso do imperativo categórico) e a beleza não admite esse tipo de determinação, segundo Kant. Caso contrário, poderíamos demonstrar de modo cabal o que faz um objeto ser belo e não se trataria de um juízo estético, mas de um juízo lógico, sem referência necessária ao sentimento de prazer.

Outro aspecto que caracteriza o juízo de gosto é o modo como o ajuizamento livre, sem conceitos determinados e sem vínculo com sensações estritamente agradáveis, se relaciona com a noção de finalidade. Este é um ponto de inflexão importante entre natureza e arte belas. Voltemos ao exemplo da flor. Quando nós a consideramos bela, não interpretamos a sua forma e seus elementos atrativos sob o pano de fundo da sua finalidade. Segundo Kant (2008, p. 65), nós não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão aquilo que observamos e pensar a flor a partir do seu fundamento real, ou seja, de que ela é um órgão reprodutor conforme a certos fins, escapa à beleza. O que isto significa? A natureza se manifesta como que ordenada e adequada para o nosso entendimento e sabemos que a flor deve ter algum propósito (porém indeterminado) quando a julgamos bela, mas enquanto bela flor, isso nos basta. Assim, o sujeito “joga” livremente com a indeterminação do objeto, sua imaginação se liberta e ele sente prazer, ainda que este jogo possua regras pautadas pelo entendimento, já que as ferramentas com as quais joga ainda são as faculdades cognitivas em harmonia (KANT, 2008, p. 62). Caso contrário, haveria desprazer na desproporção entre a representação do objeto e a extensão daquelas faculdades.

Ora, Kant afastou em sua argumentação a ideia de que a beleza é uma propriedade dos objetos belos que, enquanto tal, poderia ser descortinada através de conceitos determinados, bem como a ideia de que o belo poderia ter alguma relação necessária com o bom. Portanto, a beleza é *autônoma*, ela institui a sua própria legislação enquanto forma de ajuizamento e não se deixa reduzir nem à mera sensação, nem à cognição. Mas e a arte? Se a beleza não é uma propriedade objetiva das obras, como os artistas supostamente a fabricam? Se o juízo de gosto, como o próprio nome já diz, é uma forma de ajuizamento, como ele pode submeter objetivamente toda uma classe de objetos à sua tutela? Estas são questões importantes, pois, para Schiller, não é o contato com a natureza que vai reabilitar o

homem, mas o contato com a arte. Sendo assim, a arte precisa ter uma relação direta com a experiência estética do belo.

Para o ajuizamento da *arte bela*, o gosto (enquanto condição subjetiva) é suficiente, pois estamos no terreno da recepção, do sujeito-espectador. Mas, já que a beleza não é uma propriedade (e, sendo assim, as exigências subjetivas do gosto devem ser mantidas), para a produção da *arte bela* é necessário gênio, a faculdade produtiva inata do artista que dá regras à arte (KANT, 2008, p. 153 e 156). Como já mencionamos, a noção de finalidade é um ponto de inflexão entre arte e natureza. Por quê? A natureza, quando considerada bela, parece ser arte, ou seja, parece ter sido feita com alguma intenção que nos é oculta, de modo que essa conformidade a fins é apenas formal, não é objetiva. No caso da arte, porém, há sempre a intenção efetiva de produzir algo. Mas, para ser denominada bela, a arte tem de parecer natureza, ou seja, despertar um prazer imediato independente de conceitos e fins determinados. Se a obra escapar ao simples prazer da reflexão livre, ela recai sob o mecânico e ressalta apenas a sua materialidade, ou então recai sob o mero agrado das sensações.

Todavia, toda arte pressupõe regras nas quais ela é produzida, mas estas regras não podem condicionar o seu ajuizamento enquanto arte bela. Um escultor terá de dominar algum conhecimento técnico para realizar seu trabalho, que varia de acordo com a dificuldade imposta pelo material com que escolhe trabalhar, mas quando estamos diante das imagens esculpidas isto não deve ser relevante. O objeto de arte belo assim é por ter sido encontrada “a exatidão das regras nas quais ele foi possível, mas essas regras não devem aparecer como esforço, como rigidez sob uma regra” (KANT, 2008, p. 152). É aí que entra a tarefa do gênio que fabrica a beleza. Ele é um complicado nó entre natureza e arte, entre formação técnica e talento inato, entre tradição e originalidade, entre o artifício e a naturalidade. Toda dificuldade do pensamento kantiano em lidar com a obra de arte bela (como se depreende da complexa questão do gênio, que não abordaremos aqui) tem uma única fonte: ela deve atender aos mesmos critérios do belo natural, mesmo sendo um produto humano.

No contexto desta estética do belo, conclui-se também que sensações agradáveis são perigosamente poluentes para o livre ajuizamento e funcionam somente como entretenimento sensível, tais como o prazer particular despertado por certa cor, ou por um impulso tátil, ou nossa preferência pelo som de um determinado

instrumento. Segundo Kant (2008, p. 71), a beleza está acima do mero agrado aos sentidos e é despertada exclusivamente pela forma, de modo que numa pintura, por exemplo, o essencial é o desenho. Ou seja, o que apraz é a organização formal percebida. Esta concepção é igualmente defendida por Schiller, como vimos anteriormente.

Mas dentro do próprio pensamento kantiano já se fazem necessárias algumas cisões que ele aponta, mas não leva a cabo numa teoria geral da arte. Uma obra de arte sempre foi uma entidade cultural complexa, de onde é possível também retirar prazer, por exemplo, do reconhecimento do conteúdo representado no caso de uma pintura figurativa⁶. Fora da zona de abrangência da teoria de Kant, a criação artística pode sim oscilar em direção ao mecânico, ao moral, ao cognitivo, mas todas as vezes que escapa para estes outros planos, a arte sairia do espaço onde ela aparece como livre e autônoma, que é o espaço do ajuizamento da beleza⁷.

Em Kant, portanto, a autonomia da obra de arte está intrincada no funcionamento da sua recepção enquanto *arte bela*. Mas podemos pensar a natureza da arte somente a partir de critérios de sua apreciação? Além desta questão, permanece em aberto a que mais nos interessa aqui: como a arte bela pode favorecer a moralidade, se a beleza é caracterizada pela autonomia em relação ao moral?

1.3.3 O belo autônomo, a arte e a moralidade

A arte não teria o poder de nos ensinar nada, na medida em que seu domínio é estético e não tem relação com o moral. Contudo, Kant afirma no §59 da *Crítica da Faculdade do Juízo*:

o belo é o símbolo do moralmente-bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante de sua faculdade do juízo. (2008, p. 197-198)

⁶ Essa é, basicamente, a tese de Aristóteles exposta na Poética 4, 1448b 5-20.

⁷ No caso de um ready-made, por exemplo, o objeto encontrado pronto (uma roda de bicicleta, ou um mictório etc.) exige, evidentemente, ao ser exposto, que busquemos um sentido que está para além da sua utilidade prática. Porém, essa reflexão não se esgota somente nas formas do objeto, mas aponta também para o gesto do artista que propôs aquela obra e suas conexões com a própria dinâmica institucional e histórica da arte. Considerando que este tipo de proposta artística influenciou decisivamente as artes plásticas principalmente a partir da segunda metade do século XX, é preciso que a análise kantiana do fenômeno estético e artístico não seja aplicada dogmaticamente às obras de arte modernas e contemporâneas.

O que vem a ser um “símbolo do moralmente-bom”? Em linhas gerais, um símbolo, segundo Kant, é um tipo de apresentação sensível indireta de um conceito que somente a razão pode pensar e que, portanto, nenhuma intuição sensível pode dar conta (2008, p. 196). Em outras palavras, o símbolo permite indiretamente uma experiência sensível de algo que não é desta natureza. Assim, de algum modo um tanto obscuro, a experiência da beleza aponta para ideias para as quais não há correspondente sensível, embora ainda o faça dentro do suporte da sensibilidade. Mesmo tendo demonstrado a independência do gosto em relação à cognição, Kant ainda destaca, por meio da passagem supracitada, que não haveria nenhuma possibilidade de o estético entrar em conflito com a moralidade. Pelo contrário, o gosto permitiria uma transição não violenta do estímulo sensível para os interesses racionais mais elevados (2008, p. 199). Esta é uma tendência teórica que será mantida por Schiller.

Todavia, alguns objetos com apelo estético contradizem esse princípio. De que modo o belo pode ser símbolo do moralmente-bom quando imagens altamente estetizadas despotencializam conteúdos moralmente condenáveis (imagens sobre a pobreza, sobre a violência etc.)? Contemplá-las esteticamente muitas vezes pode nos levar a abstrair a dimensão ética problemática do seu conteúdo, já que o reino da arte admite, por ela ser um produto humano, a liberdade de ser imoral e certamente continuarão a existir obras deste tipo.

Por esta razão, o belo é, para Schiller, um ideal a ser perseguido pela arte a fim evitar que ela naufrague no espírito do tempo e no gosto degenerado. O ideal do belo é o que preserva a arte do peso que uma determinada conjuntura histórica pode dar a certos conteúdos que ela exprime e é a ponte tênue capaz de interligá-la ao domínio da estética, já que não há garantias de que toda obra de arte corresponda plenamente a todas as exigências que este domínio impõe. Na correspondência mantida com seu amigo Körner no período de janeiro a fevereiro de 1793, Schiller apresenta as linhas mestras da sua teoria do belo, na tentativa de compatibilizar o caráter subjetivo do juízo de gosto com as exigências objetivas da arte, assim como enfatizar as relações entre o belo e a moralidade. Tal teoria seria, no entanto, relativamente posta de lado na correspondência com o príncipe Augustenburg.

O principal objetivo de Schiller em *Kalliasbriefe* é provar que a beleza é uma qualidade objetiva, mas sem regredir às teorias que defendem que ela reside numa relação subjetiva entre sujeito e objeto que não pode ser comunicada (Burke, por exemplo), ou que ela diz respeito à perfeição do objeto e, portanto, é uma forma de conhecimento (embora confuso) de natureza intelectual (Baumgarten, por exemplo). A tese de Kant é um avanço, pois garante a subjetividade da experiência fundamentada num sentimento de prazer, ao mesmo tempo em que apela à comunicabilidade universal. Além disso, pelo seu caráter de jogo livre, não rebaixa a sensibilidade diante de uma ideia racional pré-determinada. Porém, nesse contexto, o belo não pode ser deduzido *a priori*, ele permanece sempre empírico. O juízo de gosto é sempre um acontecimento singular, não podemos saber quando um objeto o condicionará, nem por que razão o condicionou, caso aconteça. O caráter imediato da experiência estética deve ser avaliado com cuidado quando se pretende que ela seja um denominador comum para as obras de arte⁸.

A solução que Schiller apresenta para o problema é, em linhas gerais, a seguinte. Ainda com Kant, ele afirma que não se pode falar de beleza quando, no ajuizamento, o objeto é determinado pela razão, pois esta determinação configura verdadeira heteronomia e o belo é o objeto de um ajuizamento que não se explica por meio de conceitos (2002, p. 67). Então, a liberdade no modo de aparecer do objeto deve ser necessária. Por exemplo: uma garrafa cuja forma é orientada tão somente a partir de um princípio de utilidade, a ponto de negar qualquer atrativo que a desloque do entendimento de que ela é um recipiente feito para acondicionar líquidos, dificilmente será considerada bela, pois dificulta a livre reflexão necessária à experiência da beleza. Mas Schiller tem consciência de que é difícil encontrar por

8 Moris Beardsley nos oferece um interessante experimento para ilustrar os perigos do caráter radicalmente subjetivo da experiência estética tomada como um valor absoluto para a arte: “Se o valor estético implica uma capacidade, então a sua presença provavelmente pode ser suficientemente evidenciada por uma consciência singular. Isso é o que uma obra proporciona, é claro que ela pode proporcionar. E se a minha definição refere-se simplesmente a uma capacidade, as condições em que esta realização ocorre fazem alguma diferença. Agora pegue qualquer objeto que você quer, não importa o quão comum ou feio - um monte de lixo à espera dos garis para recolhimento, por exemplo. Certamente, vamos dizer que o valor estético lhe falta. Mas suponho que a alguém cuja consciência está sob a influência de LSD ou de outras drogas alucinógenas, aquele monte de lixo traz uma gratificação estética requintada. Portanto, o lixo tem a capacidade de fazê-lo, já que há um elevado valor estético naquela situação. Mas talvez haja em todos os objetos visuais um elevado valor estético, e todos mais ou menos no mesmo grau - se é que podemos contar com os relatórios sobre essas experiências. (...) Este exemplo sugere uma alteração da definição dada acima: o valor estético de X é o valor que X tem em virtude de sua capacidade de proporcionar satisfação estética quando a experiência ocorre adequadamente.” (1970, p. 159). Estabelecer as condições adequadas para tal experiência é o esforço de Schiller, embora acreditemos que ele não teve sucesso e este ainda é um problema em aberto.

aí objetos que estejam completamente apartados deste tipo de enquadramento utilitário:

Pois bem, nenhum objeto na natureza e ainda muito menos na arte é, porém, livre de fins e de regras, nenhum é determinado por si mesmo, tão logo pensamos sobre ele. Cada um está aí através de outro, cada um devido a um outro, nenhum tem autonomia. A única coisa existente que determina a si mesma e existe devido a si mesma deve ser procurada fora do fenômeno, no mundo inteligível. A beleza, no entanto, habita apenas o campo dos fenômenos, e não há, pois, esperança de, mediante a mera razão teórica e pela via do pensamento, topar com uma liberdade no mundo sensível. (2002, p. 69)

Da mesma forma, uma campanha humanitária (por mais refinada que seja), por exemplo, que usa imagens altamente retóricas com a finalidade de incentivar as pessoas a realizar algum tipo de doação em dinheiro, é determinada por um propósito moral que afasta aquelas imagens da beleza:

Posto que realizamos um propósito moral com um objeto, então a forma desse objeto será determinada por uma ideia da razão prática, portanto, não por ele mesmo; portanto, sofrerá heteronomia. Daí a conformidade moral a fins de uma obra de arte, ou também de uma espécie de ação, contribuir tão pouco para a beleza da mesma, que aquela tem de ser antes muito ocultada, de modo que a aparência resulte inteiramente livre e sem coerção da natureza da coisa, caso esta, a beleza, não deva ser perdida. (2002, p. 71)

Permanece em questão o modo como a liberdade no aparecer se comporta como uma qualidade objetiva, posto que é preciso atravessar a fronteira entre o juízo e o objeto para que haja algum avanço real na proposta de Schiller a partir das soluções kantianas. O maior entrave é superar a objeção de que a liberdade seria emprestada ao objeto pelo sujeito por meio de uma analogia com um procedimento da razão, ou seja, a beleza enquanto qualidade permanece indemonstrável (SCHILLER, 2002, p. 69). O fenômeno aparece como livre, mas não se trata de liberdade de fato. Schiller acredita que o conceito de *técnica* pode explicitar aquilo que obriga o objeto a ser notado como não sendo determinado do exterior. A técnica é “uma forma que indica uma regra (que se deixa tratar segundo uma regra)” (2002, p. 83-84) e, por esta razão, incita o entendimento a procurar nela um fundamento de determinação que permanece, porém, sempre indeterminado no caso da beleza. Desse modo, a impossibilidade de considerar o fenômeno como determinado do exterior, pela inaplicabilidade de qualquer conceito determinado a ele, leva necessariamente, segundo Schiller, à “representação do *ser-determinado-do-interior* ou da liberdade” (2002, p. 84).

O jogo entre a sensibilidade e o entendimento que produz a compreensão da liberdade no fenômeno (a beleza) é análogo à eticidade (*Sittlichkeit*), que Schiller define como “o acordo de uma ação com a forma da vontade pura” (2002, p. 59). Ou seja, percebemos o fenômeno *como se* ele estivesse de acordo com a forma da vontade ou da liberdade porque, por meio da sua técnica, ele assim nos condiciona. Esta proposta, contudo, permanece problemática em seu núcleo, pois não há nenhuma razão para afastar ainda a possibilidade de juízos discordantes sobre um mesmo objeto. Quais as condições adequadas para que a técnica desperte o processo de percepção da liberdade no fenômeno, já que é plausível que alguém, sob o efeito de algum alucinógeno, considere a garrafa do nosso exemplo um paradigma da beleza? Segundo Beiser (2004, p. 68),

Mesmo que a análise de Schiller da beleza fosse inteiramente convincente, ela ainda não fornece o que se espera de um princípio: a saber, um critério para orientar juízos de gosto particulares. Uma definição de um conceito é uma coisa, um critério para a sua aplicação é outra. Na melhor das hipóteses, a análise de Schiller mostrou que a beleza significa a mesma coisa que liberdade na aparência; mas ainda permanece o problema da aplicabilidade deste princípio, da determinação de quando algo na experiência é uma aparência de liberdade. Se as pessoas discordam sobre o que elas veem como beleza na aparência – ou se qualquer coisa pode ser considerada como liberdade na aparência – não haverá princípio objetivo satisfatório do gosto.

No entanto, positivamente, há a prioridade da arte sobre a natureza nesse debate estético, pois Schiller possui ferramentas conceituais para afirmar que a obra de arte é (ou deve ser) fundamentalmente um exercício de liberdade, já que a natureza é silenciosa em relação aos desígnios de suas formas, enquanto a obra de arte caminha na direção contrária, produzindo comunicativamente novas organizações formais, trazendo objetos inesperados ao mundo. Se a percepção dos fenômenos naturais como livres depende ainda da nossa capacidade de nos surpreender com eles, o que traz de volta a ideia de que o juízo de gosto precisa sempre passar pelo teste empírico, no caso da arte o artista pode, através da manipulação consciente da técnica da obra, buscar afastá-la de qualquer possibilidade de direcionamento prático ou do peso da matéria bruta.

Segundo Schiller, “tão logo o material ou o artista interferem com suas naturezas, o objeto apresentado não mais aparece como determinado por si mesmo, e sim a heteronomia se faz presente” (2002, p. 122). Deste modo, a arte como um exercício de liberdade não se fundamenta nas razões que conduziram o artista a criar uma obra, mas na maneira como a obra se sustenta sob as suas próprias

regras, algo que ficou patente principalmente após o abandono dos paradigmas de representação figurativa na arte a partir do final do século XIX e que dominou a linguagem das artes plásticas desde então, transformando as obras em verdadeiros enigmas⁹.

1.3.4 O belo e o lúdico

Seria plausível esperar que esta teoria do belo fosse inserida dentro daquela análise antropológica e histórica apresentada anteriormente como solução para a pergunta sobre qual é o papel da arte na cultura e se ela pode realmente contribuir positivamente para o cultivo da moralidade. Como vimos acima, o jogo estético é estabelecido a partir de um suporte sensível e nele permanece, já que ele ativa o movimento do entendimento sem esgotar-se aí. O objeto material então aparece como livre e é, segundo Schiller, análogo à eticidade. Há, porém, margem para a interpretação de que haveria nesta formulação uma sobreposição do racional sobre o sensível, já que a liberdade do homem é a medida para a liberdade do objeto. Deste modo, a ideia, tão cara a Schiller, do caráter conciliatório do belo não poderia ser explorada por esta via, mas pode ser desenvolvida por meio do impulso lúdico, que mediará os impulsos formal e sensível sem promover a vantagem de nenhum dos dois. Segundo Hammermeister (2002, p. 54):

Enquanto o homem sob a perspectiva dos impulsos não precisa ser situado no contexto histórico para ser compreendido, o homem que sofre com o estado fragmentado de seu ser trazido pela modernidade é uma criatura radicalmente histórica. A tarefa de Schiller é, então, mediar o aspecto formal e histórico em sua educação estética e encontrar funções no impulso lúdico que são tanto constantes antropológicas quanto agentes históricos.

Os apontamentos de Schiller sobre o lúdico e sobre a beleza em *Sobre a educação estética do homem* não seguem necessariamente a argumentação de *Kalliasbriefe*, onde o autor se concentra na investigação de um princípio objetivo para o belo sem, contudo, discutir os seus resultados num plano antropológico geral.

⁹ Nossa observação pode ser considerada abusiva, pois Schiller estava comprometido com a ideia de que a arte era um tipo de representação, de imitação. Assim, a obra resultaria de uma luta envolvendo três naturezas: “a natureza da coisa a apresentar, a natureza do material da apresentação e a natureza do artista, que deve fazer com que aquelas duas concordem” (2002, p. 112). O supremo equilíbrio deste campo de forças se exprime no estilo, “que nada mais é do que a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes” (2002, p. 114). A obra de arte que inviabiliza a identificação da “coisa” que ela apresenta (quando há alguma) pode ser vista, no entanto, como radicalização do ponto de vista de Schiller sobre a liberdade do fenômeno artístico.

Tal tarefa será levada a cabo justamente nas cartas. Segundo Schiller, o impulso lúdico não devia ser pensado como um impulso constitutivo, tal como os outros dois (o formal e o sensível), da natureza mista do homem. Sua necessidade advém da exigência de se pensar a condição humana para além dos conflitos entre razão e sensibilidade, cuja superação é indicada pela estética do belo, que aponta para a possibilidade de restauração da plenitude daquela natureza diante das consequências negativas do seu desequilíbrio interno dinamizado historicamente. Nesse sentido, o acordo constante entre sensibilidade e racionalidade é um horizonte utópico que corresponde à ideia de perfeição do homem, da qual ele pode se aproximar, mas nunca alcançar (SCHILLER, 2002, p. 73). Porém, esse ideal não se perde no fluxo do tempo justamente pela presença do belo e da arte, que atuam como símbolos que remetem à efetividade daquele acordo:

Caso ele [o homem] fizesse tal experiência [da unidade da sua natureza mista], em que fosse consciente de sua liberdade e sentisse sua existência, em que se percebesse como matéria e se conhecesse como espírito, ele teria uma intuição plena de sua capacidade e o objeto que lhe proporcionasse essa intuição viria a ser um símbolo da sua destinação realizada (visto que é apenas alcançável na totalidade do tempo). (SCHILLER, 2002, p. 74)

Ora, a tese do belo como símbolo do moralmente bom tem alguma ressonância nessa passagem, pois tal experiência apontaria para a ideia do mais desejável equilíbrio das faculdades humanas e, deste modo, para o mais alto ideal moral, pois a verdadeira liberdade se encontra na livre disposição estética do ânimo que não é coagido nem moralmente nem fisicamente, embora estas duas forças sejam mutuamente ativadas (SCHILLER, 2002, p. 169). Evidentemente, esta não é a liberdade prática que, frequentemente, se afirma contra o interesse dos sentidos, mas é pré-condição para que o homem se compreenda como ser livre, quando ele finalmente se torna capaz de colocar o mundo fora de si, contemplá-lo e guardá-lo da paixão (2002, p. 126). Segundo Schiller, a beleza

é objeto para nós, porque a reflexão é condição sob a qual temos uma sensação dela, mas é, ao mesmo tempo, estado de nosso sujeito, pois o sentimento é a condição sob a qual temos uma representação dela. Ela é, portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é simultaneamente, nosso estado e nossa ação. (2002, p. 127)

[o belo] não deve ser mera vida ou mera forma, mas forma viva, isto é, deve ser beleza na medida em que dita ao homem a dupla lei da formalidade e realidade absolutas. Com isso, ele afirma também: o homem deve somente *jogar* com a beleza e somente *com a beleza* deve jogar. Pois, para dizer tudo de uma vez, o homem joga somente quando é homem no sentido pleno da palavra e *somente é homem pleno quando joga*. (2002, p. 80)

A definição do lúdico como um impulso intermediário, cuja proposição (como já mencionamos logo acima) advém de uma necessidade racional para que o conceito de humanidade não recaia sob aquela dicotomia entre o homem tenso e o homem distendido, se confunde com o processo da experiência estética da beleza. O lúdico é a “forma viva”, a síntese estética entre as disposições formais dos objetos e suas relações com as faculdades do pensamento e a presença imediata dos mesmos na sensibilidade. Ou seja, é o impulso que mobiliza o homem para a compreensão de um estado onde nenhuma regra prática se opõe a nenhuma necessidade física, onde o acordo entre pensamento e sensibilidade se dá no prazer de jogar, de brincar. Em suma, é o impulso que lhe restitui a infância por meio do contato com a beleza, principalmente da arte. Sendo assim, a beleza não deve ser apenas experienciada, deve ser produzida também como símbolo do esforço do aperfeiçoamento da humanidade cindida.

1.3.5 Cultura estética e liberdade

Aqui podemos finalmente recuperar alguns pontos básicos do que foi apresentado anteriormente, considerando que o nosso objetivo era explicitar as condições sob as quais é possível pensar o intercâmbio entre os campos ético e estético na filosofia de Schiller, para que possamos contextualizar nos próximos capítulos a posição do sublime, do trágico e da tragédia nesse quadro geral.

Duas passagens de Schiller que citamos são importantes, embora a segunda seja aparentemente banal. A primeira constitui o norte de todo o projeto da educação estética: (1) é pela beleza que se vai à liberdade. A segunda diz respeito ao exemplo retirado de uma de suas peças: (2) não há garantias de que alguém saia do teatro efetivamente preocupado com a segurança das estradas após acompanhar as peripécias do bandido Karl Moor, personagem principal de *Os Bandoleiros*. Estas passagens se entrecruzam quando se trata da arte bela e sintetizam o pensamento de Schiller sobre a relação entre arte e moralidade:

A beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto iluminar a mente. Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade

peçoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser. (SCHILLER, 2002, p. 106)

Do ponto de vista exclusivo do conteúdo pragmático hipoteticamente defendido por um artista através da sua obra, a arte pode de algum modo ser retórica o suficiente para incitar comportamentos específicos, contestar valores moralistas etc. Porém, o sucesso dessa proposta engajada depende da adesão do público e não há nada que o faça abandonar seus próprios princípios em favor daqueles que a obra propaga, pois tal adesão ou recusa não necessariamente representa algum grau de reflexão sobre o assunto e pode ainda estar arraigada em interesses particulares. Sendo assim, a potência reflexiva da arte não está no conteúdo por si mesmo, mas na forma em que este conteúdo é trabalhado e no modo como essa forma possibilita, esteticamente, um espaço privilegiado de liberdade, de livre reflexão¹⁰. A arte não deve manter-se, caso queira ter alguma influência sobre o moral, sob a balança desequilibrada da defesa de princípios, virtudes ou prazeres específicos, pois ainda assim ela seria apenas o *medium* de uma mensagem que nem sempre está comprometida, segundo Schiller, com o mais alto ideal da restauração do equilíbrio da natureza humana e, “nessa balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece no ruidoso mercado do século” (2002, p. 22).

Se o ideal daquela restauração, no campo ético, é apenas um horizonte, não se pode dizer que tal equilíbrio não se realize efetivamente na experiência estética da beleza. Deste modo, a arte bela, ao remeter o homem para o estado lúdico, estaria num degrau acima daquela arte estritamente compromissada com particularidades:

Alta serenidade e liberdade de espírito, combinada à força e energia, é a disposição em que deve deixar-nos a autêntica obra de arte. Se após uma fruição desta espécie achamo-nos dispostos de preferência a alguma maneira de sentir ou agir, mas inaptos e enfatiados para outras, isso deve servir como prova incontestada de que não experimentamos um efeito puramente estético – seja por causa do objeto ou de nossa maneira de sentir ou ainda (como é quase sempre o caso) por causa dos dois.

10 Pensamos aqui em Banksy, artista e ativista inglês de identidade incerta, cujas primeiras intervenções em muros e espaços urbanos realizados em estêncil (ilustração feita com aplicação de tinta através de cortes de papel ou acetato) no Reino Unido ganharam notoriedade, chamando a atenção do mercado de arte. Em 2005, ele realizou intervenções na região da Palestina e Israel, entre elas a imagem, executada toda na cor preta, de uma menina voando com balões em direção ao limite superior de um muro que separa os dois territórios. Certamente, o gesto político que esta imagem também representa não se deixa substituir simplesmente por um enunciado do tipo “Abaixo à intolerância”.

(...) Como na realidade é impossível encontrar um efeito estético puro, a excelência de uma obra de arte pode apenas consistir em sua maior aproximação daquele ideal de pureza estética e, por grande que seja a liberdade alcançada, sempre iremos abandoná-la com uma disposição e uma direção particulares. (SCHILLER, 2002, p. 110)

No entanto, o caráter autônomo do belo e a dimensão ideal da harmonia absoluta da natureza mista do homem não impedem que ele tenha uma função prática no quadro empírico apresentado por Schiller. Como já mencionamos, o privilégio de um impulso sobre o outro gera limitações que ora se revelam num *estado de tensão*, onde o indivíduo se encontra sob a coerção dos conceitos, ora num *estado de distensão*, onde ele se encontra sob a coerção das sensações, que correspondem, respectivamente, a um estado de barbárie e selvageria. Assim, o belo, quando posto diretamente em relação com essa situação empírica, pode ocupar dois espaços distintos, segundo Schiller (2002, p. 83-89)¹¹:

1) Enquanto beleza dissolvente ou relaxante, como o próprio adjetivo indica, ela relaxa e evita que haja sobreposição da faculdade racional sobre a sensibilidade. Ela devolve ao homem tenso e rígido a consciência da componente sensível da sua natureza, embora não o faça por meio de um mergulho estrito no sensível, dado que a auto-atividade que a caracteriza não coaduna com a ideia de recepção meramente passiva dos sentidos.

2) Enquanto beleza tensionante ou energética, ela tensiona e evita que haja sobreposição da sensibilidade sobre a faculdade racional. Ela devolve ao homem distendido e lânguido a consciência da componente moral da sua natureza, pois que, mais uma vez, pela auto-atividade que a caracteriza, ela ultrapassa a mera receptividade dos sentidos e conduz o indivíduo a ideias mais elevadas.

Por esta razão a cultura estética é o mais eficaz meio de formação do caráter, segundo Schiller. Ela restaura a balança da natureza mista do homem e o prepara para a eticidade, na medida em que visa, em todas as suas faces, resguardar a autonomia do indivíduo. O contato com a arte pode ser o despertar necessário da consciência de liberdade que é pré-condição para a ação moral, independentemente de qualquer consequência prática dela derivada. Aqui, o pensamento de Schiller

¹¹Segundo a informação apresentada por Beiser (2004), “a análise de Schiller das formas da beleza e de seus efeitos diferentes é essencialmente a aplicação da teoria médica de John Brown, que foi muito popular na Alemanha no século XVIII, a qual Schiller provavelmente estudou na Escola de Medicina. Segundo Brown, a saúde consiste em encontrar o equilíbrio entre estímulo e relaxamento no sistema nervoso; há dois tipos de doença, a estênica e a astênica, que advém da quebra daquele equilíbrio, devido à baixa ou alta estimulação do sistema nervoso. O pano de fundo médico por detrás da carta XVII mostra que Schiller compreendia a educação estética como uma forma de terapia, como a cura para doenças nervosas”.

sobre a relação entre arte e moralidade pode ser condensado: a máxima potência prática da arte está na sua extrema indeterminabilidade em relação a qualquer ação efetiva que ela venha a condicionar¹².

1.4 Tensões entre o belo e o sublime

1.4.1 A ausência do sublime em *Sobre a educação estética do homem*

Como vimos, o problema da educação estética em Schiller é pautado pela ideia de que é pela beleza que se vai à liberdade, ou seja, é por meio da beleza que o homem se compreende como ser livre, por não sofrer, neste estado estético, nenhuma coação de regras práticas ou de necessidades físicas. Este estado constitui, portanto, um “grau zero” na disputa entre os impulsos formal e sensível.

Porém, do ponto de vista da liberdade moral, o princípio racional se impõe contra os interesses dos sentidos. Nesta direção, a beleza é capaz de educar a sensibilidade, reconciliando-a com a moralidade. Os impulsos sensíveis que reprimem a liberdade racional devem ser rompidos e é isso que, segundo Schiller, a experiência relaxante do belo produz, pois não é o caso, como já ressaltamos anteriormente, de um mergulho cego no sensível. Ao contrário, o belo é caracterizado pela auto-atividade do espírito que age a partir do sensível. Assim, a formação estética está apta a servir de instrumento para a formação ética porque desperta a força auto-ativa do espírito (SCHILLER, 2009, p. 105).

Então, se ao impulso lúdico é atribuído o papel de completar, em nível ideal, o conceito da humanidade, que não deve permanecer cindida sob o conflito dos dois impulsos que lhe constituem e deve estar orientada para a sua máxima potência e perfeição, à beleza é atribuído um papel prático importante. Do ponto de vista exposto por Schiller em *Sobre a educação estética do homem*, principalmente nas cartas XVI e XVII, a beleza relaxa o indivíduo que está sob a rigidez dos princípios racionais e tensiona aquele que está confortável sob o domínio da sensibilidade. No

12 É o que afirma Terry Eagleton, em *A ideologia da estética* (1993, p. 82): “Tudo isto, no entanto, faz da estética, a força que está na base de nossa humanidade moral, soar como nada mais que uma simples aporia. Duas forças antagônicas tenazmente cancelam uma à outra até a nulidade, e este nada consumado seria a nossa pré-capacidade para todo valor. Há, no entanto, várias espécies de nulidade: a simples e vazia negação, ou a vacuidade ricamente potencial que, como suspensão de qualquer limitação específica, estabelece o solo fértil para a ação livre”.

entanto, na primeira versão das cartas ao príncipe de Augustenburg nós não encontramos esta proposta descrita nesses termos.

No anexo à carta de 11 de novembro de 1793, Schiller não expõe a questão em termos de beleza relaxante e beleza tensionante, mas afirma que a formação estética, na medida em que o belo e o *sublime* são os seus instrumentos necessários, é a solução para o duplo carecimento representado pelo embrutecimento e pelo afrouxamento do caráter e só o exato equilíbrio entre aqueles dois modos de sentir pode completar o gosto (2009, p. 105-107). Essa análise não é radicalmente distinta daquela que, em *Sobre a educação estética do homem*, conecta o homem tenso à beleza relaxante e o homem distendido à beleza tensionante. Aqui, o jogo é estabelecido mutuamente entre os efeitos positivos e negativos do belo e do sublime sobre a natureza racional e sensível do homem, de modo que os dois conceitos aparecem como dois polos que se complementam no quadro da formação do homem¹³:

A mera receptividade para o sublime não basta nem de longe para arrancar o homem do estado de selvageria, e tampouco uma direção unilateral do gosto para o belo pode protegê-lo da indolência. A experiência antes ensina que a sublime tensão do ânimo, onde os sentimentos da beleza não a amenizam, favorece uma certa dureza, frequentemente mesmo a rudeza, e que, em contrapartida, a suavização do ânimo com o belo, onde o sublime não opera em sentido contrário, degenera por fim em desnervamento. Pois justamente porque o efeito do sublime é tensionar o ânimo e aumentar sua elasticidade, ocorre demasiado facilmente que também os afetos se fortalecem com o caráter e a natureza sensível participa num ganho de força que deveria valer apenas para a natureza espiritual (...). E porque o efeito do belo é desprender o ânimo, ocorre de modo igualmente fácil que por fim também o caráter se funde com a rude energia dos afetos, e a natureza espiritual participa numa distensão que deveria valer apenas para a natureza sensível (...). (SCHILLER, 2009, p. 106)

Segundo Schiller, a sublime tensão do ânimo nem sempre está circunscrita unicamente à sobreposição da moralidade à sensibilidade no plano da ação, pois ela pode estender seus efeitos tensionantes de forma negativa também para a própria

13 É o que se depreende do poema “Belo e sublime”, publicado por Schiller em 1795 na revista *Die Horen*, que transcrevemos a seguir na tradução de Ricardo Barbosa (2009, p. 109, nota 13): “O belo e o sublime/ São dois os gênios que te conduzem pela vida,/ Feliz de ti se caminham unidos ao teu lado, te auxiliando!/ Com um jogo divertido, um deles te encurta a viagem,/ Nos seus braços, teu destino e teu dever tornam-se mais leves./ Entre gracejos e conversas, ele te acompanha até o abismo, / Onde o mortal, em calafrios, estanca diante do mar eterno./ Aqui te recebe o outro, decidido e sério e calado,/ Te leva com seu braço gigantesco por sobre as profundezas. / Nunca te consagre a um somente. Não confie ao primeiro / Tua dignidade, e nunca ao outro tua felicidade”. O décimo e as primeiras linhas do décimo primeiro parágrafos do artigo “Acerca do Sublime” (1801) também apresentam as mesmas ideias: “Dois são os gênios que a natureza nos deu por companheiros durante a vida. Um, sociável e fagueiro, encurta-nos a cansativa viagem com sua viva ludicidade, tornando-nos leves os grilhões da necessidade e conduzindo-nos, com alegria e jocosidade, até aquele perigoso lugar e que temos de agir como puros espíritos, despindo-nos de todo o corporal, até o reconhecimento da verdade e a prática do dever. Aí nos abandona, porque o seu âmbito é só o mundo sensível, para além do qual não nos podem alçar as suas asas terráqueas. Mas então aproxima-se o outro gênio, sério e silente, e seu braço forte nos faz transpor a vertiginosa profundidade. (...) No primeiro desses gênios reconhecemos o sentimento do belo; no segundo, o sentimento do sublime.” (1991, p. 53-54).

natureza sensível do homem, tornando-o rude. Neste sentido, o contato desejável com o belo é positivamente relaxante. Mas, por outro lado, o desprendimento do ânimo que caracteriza a experiência da beleza pode se estender negativamente para as faculdades espirituais, de modo que o refinamento do gosto pode vir acompanhado de uma fraqueza de caráter. Assim, o contato com o sublime corrige esse descompasso, recobrando positivamente as forças espirituais rebaixadas. Estas relações corretivas que beleza e sublimidade estabelecem entre si com vistas à unidade do gosto não são discordantes com o espírito da argumentação de *Sobre a educação estética do homem* e a beleza tensionante pode claramente ser identificada ao papel que o sublime ocupa aqui. Mas qual a razão da mudança na terminologia utilizada nas duas versões da correspondência?

A ênfase que Schiller dá em *Sobre educação estética do homem* ao ideal da humanidade, ao perfeito balanceamento entre razão e sensibilidade¹⁴, pode indicar uma hipótese. A disposição estética da mente no caso da beleza, que é o prazeroso jogo livre das faculdades do conhecimento, não é a mesma que caracteriza o sentimento do sublime. Este afirma o princípio racional sobre o sensível e só a partir daí, do estiramento máximo da sensibilidade até o seu acordo com as leis da razão, pode encontrar um instante de prazer. Ou seja, o peso moral que o sublime possui, de certo modo, não coaduna com o caráter conciliatório que somente o belo, do ponto de vista conceitual, tem condições de sustentar por si só e que é o horizonte de toda a abordagem de Schiller naquela obra. Apesar disto, a proposta da ação mútua do belo e do sublime, do ponto de vista empírico, não deixa de fazer sentido, já que ainda atende ao ideal da plenitude das capacidades humanas que o gosto reúne.

Não entraremos aqui em discussões exegéticas que não temos condições de levar a cabo em última instância, mas esta questão nos permite introduzir o tema do sublime e destacar mais uma vez o nosso enfoque. Ao tratarmos do trágico e da tragédia, não poderemos perder de vista que a beleza distende e o sublime tensiona e que o espetáculo se dá entre a tensão projetada pela sublimidade que o define, mas numa forma que ainda deve preservar ao máximo a liberdade estética do espectador. São tais sutilezas do discurso de Schiller que nos possibilitarão localizar em sua teoria vetores mais amplos dentro do debate poético e dramático do tema da tragédia.

¹⁴ O conceito do lúdico, por exemplo, não aparece nas cartas ao príncipe Augustenburg.

1.4.2 Lugares do sublime

Não há dúvidas que há um privilégio do belo na abordagem sobre o problema da educação estética em *Sobre a educação estética do homem*. Se desconhecêssemos o fato de que a teoria da tragédia de Schiller é construída a partir do conceito do trágico derivado da experiência estética do sublime, sequer poderíamos defender sem ressalvas que o infinito que é a unidade da natureza humana constitui, pela sua impossibilidade de realização, o horizonte trágico da filosofia de Schiller. A arte, a beleza e a dinâmica histórica da cultura diminuem o peso trágico dessa proposta a ponto de fazê-la desmerecer tal classificação, pois nesse contexto os conflitos do homem não são de modo algum insolúveis.

Porém, é preciso lidar com o fato de que nem toda arte é bela. E não estamos falando da arte que escapa ao ideal do belo e que cai sob o gosto degenerado e, conforme Schiller acredita, desaparece no mercado ruidoso do século. O próprio Schiller faz parte de uma tradição que, durante todo o século XVIII, reconheceu, ao lado do belo, a legitimidade da experiência estética do sublime e a conectou a diversos fenômenos naturais, artísticos e arquitetônicos. Mas como sustentar o apelo moral que, como veremos, define a experiência do sublime, junto ao apelo da autonomia da arte (que se fundamenta nos critérios do belo autônomo)? O filósofo parece ter percebido bem esse problema, já que excluiu qualquer participação nominal do sublime no processo de formação do indivíduo em *Sobre a educação estética do homem*, ao passo que nas cartas ao príncipe Augustenburg ele atribuiu a esta experiência estética o papel da beleza tensionante.

Já começa então a se desenhar a nossa proposta básica: se, no plano geral das relações entre arte e moralidade o privilégio é da beleza, no campo específico das poéticas artísticas particulares, o sublime pode sim ocupar um espaço relevante no projeto de uma educação estética, ao contrário do que aquele plano geral parece indicar. A teoria da tragédia será, então, a confluência entre o aspecto formal que determina o entendimento de que a arte deve se manter, pela sua forma, equidistante de determinações utilitárias, moralizantes etc, para que possa, assim, ocupar o espaço central na autocompreensão do homem como ser livre e a retomada, no tema que define a tragédia enquanto gênero, da problemática do peso

da lei moral sobre a sensibilidade, posta sob o ponto de vista da superioridade da moralidade sobre a natureza.

Esta é uma marca fundamental da teoria da tragédia de Schiller: ao mesmo tempo em que o filósofo será capaz de oferecer respostas filosóficas inovadoras para as velhas questões que animam o debate poético e dramatúrgico sobre a função pedagógica do teatro, ele também acabará por se comprometer com tendências conservadoras (mesmo utilizando o aparato conceitual de Kant). Deste modo, passemos, então, para o próximo capítulo, onde apresentaremos o sublime e trataremos do fenômeno trágico na concepção de Schiller.

2 DO SUBLIME AO TRÁGICO

2.1 Para além do belo

Mas, afinal, o que vem a ser o sublime? O adjetivo “sublime”, ao contrário de “belo”, não é nem um pouco popular no vocabulário estético do senso comum e o leigo que toma conhecimento dele por meio da filosofia já não sabe mais se está diante da descrição de algo que legitimamente ainda lhe diz respeito. James Kirwan, em seu livro *Sublimity: the non-rational and the irrational in the history of Aesthetics* (2005), aponta dois aspectos importantes que dominaram as abordagens filosóficas do sublime, em pauta principalmente a partir do início do século XVIII, sob o impacto do prefácio da tradução francesa de Boileau, em 1674, de *Sobre o Sublime* (provavelmente do século I d.C.), de Longino. Em primeiro lugar, as listas de objetos capazes de despertar o sentimento do sublime apresentavam, salvo raras exceções¹⁵, certa regularidade: montanhas, precipícios, vulcões, mares revoltos, naufrágios, tempestades, ruínas, cavernas, grandes quedas d'água, trovões, a escuridão, o silêncio, a eternidade, grandes cidades e construções, ações heroicas e virtudes excepcionais, grandes habilidades intelectuais (como as de Homero ou Newton, por exemplo, que parecem ser sobre-humanas), a ideia de Deus e o poder incomensurável do divino, a extensão do universo, o firmamento, teoremas científicos (devido ao grau de abstração e generalização que eles apresentam), a formação e a dissolução de todas as coisas (KIRWAN, 2005, p. 02). Em segundo lugar, esse catálogo singular de objetos era vinculado a uma “paixão”, “sentimento”, ou “emoção” cujo vocabulário pretende, sem dúvida, descrever um momento de grande intensidade emocional e sugere, muitas vezes, uma experiência religiosa:

“elevação”, “arrebato”, “entusiasmo”, “exaltação”, “surpresa”, “êxtase”, “pavor entusiástico”, “horror prazeroso”, “surpresa agradável”, “pavor entusiástico”, “pavor indescritível”, “complacência inefável”, “entusiasmo sagrado”, “loucura do êxtase”, “arrebato divino”, “espanto incrível e prazeroso”, ou “emoção do grandioso” (KIRWAN, 2005, p. 03)¹⁶.

15 É curiosa a inclusão de odores fortes como exemplos de sublimidade nas Observações sobre os sentimentos do belo e do sublime, de Edmund Burke.

16 No original: “elevation”, “transport”, “enthusiasm”, “exaltedness”, “astonishment”, “ecstasy”, “enthusiastic terror”, “delightful terror”, “pleasing astonishment”, “enthusiastic awe”, “indescribable awe”, “ineffable complacency”, “sacred enthusiasm”, “madness of rapture”, “divine transport of admiration and amazement”, “thrilling and delightful wonder”, or “the emotion of grandeur”.

Segundo Kirwan, a história de qualquer conceito estético é necessariamente a história da Estética. E o que encontramos nos primeiros inventários do sublime não é a introdução arbitrária de um conceito no vocabulário filosófico nascente daquela disciplina, mas a tentativa por parte dos filósofos de acomodar nos estudos sobre “os prazeres da imaginação” (2005, p. 6) uma experiência claramente diversa da placidez da beleza. Esta tentativa representa, portanto, conforme Cassirer (1997, p. 430), um esforço teórico coerente visando organizar um conglomerado diverso de observações empíricas sobre experiências de prazer e desprazer, de modo que os autores que se dedicaram ao tema do sublime reconheceram a legitimidade estética não apenas da forma, mas também do informe, tanto quanto do ordenado e do desordenado, do mensurável e do incomensurável.

Ora, para além dos jardins franceses, tão geométricos e harmônicos, havia o aspecto selvagem das florestas, como destacou Schiller¹⁷. Para além dos prédios ornamentados europeus, havia as pirâmides do Egito, que impunham respeito ao observador que se aproximava delas. Lembramos também que tradições religiosas judaicas e islâmicas proibiam a representação de certos conteúdos que ultrapassariam as capacidades humanas de compreensão, enquanto as catedrais góticas, na sua magnitude arquitetônica, evocavam a fragilidade do homem frente à força divina. Ou seja, o sublime sempre esteve disponível de algum modo enquanto experiência, muito embora tenha sido incorporado filosoficamente ao cânone da Estética, enquanto conceito, somente na modernidade, a partir da tradução francesa do tratado de retórica de Longino, cujo tema central é a grandeza arrebatadora do discurso.

Assim, a filosofia passa a lidar com a existência embaraçosa de “uma fonte de prazer estético puro que se mantém rigorosamente distinto de uma simples exigência de felicidade, do instinto de fruição e da satisfação de necessidades limitadas” (CASSIRER, 1992, p. 432), ligados ao sentimento do belo. Mas, para além do reconhecimento da sua cidadania ao lado da beleza, como aquele sentimento positivo de arrebatamento e elevação podia ser despertado por objetos que, em geral, também condicionavam experiências emocionais negativas?

17 “Quem não encontrará mais agrado ao demorar-se na engenhosa desordem de uma paisagem natural do que na insípida regularidade de um jardim francês?” (1991, p. 61)

Não se tratava apenas de objetos que causavam admiração, mas também inquietação, medo, terror e pavor, de modo que era necessário identificar a razão pela qual estes últimos ainda assim eram atraentes e não totalmente repelentes. “Terror simples, horror, ou medo não exigiria nenhuma explicação: o sublime era problemático porque também era um prazer” (KIRWAN, 2005, p. 06). Além disso, o estudo desse prazer diferenciado poderia revelar algo de permanente sobre a *natureza humana*, na medida em que ele exprime certa relação específica entre objetos da experiência e as nossas faculdades. Eis aí um detalhe importante, pois é este o ponto que nos permite tanto adentrar na influente abordagem de Kant sobre o sublime, tão decisiva para Schiller.

Nosso objetivo aqui será, então, apresentar o recorte da história desse conceito estético que nos interessa e o faremos, numa primeira etapa, passando brevemente pela sistematização kantiana, que é bastante representativa dos elementos que estão em trânsito neste tema; e, numa segunda etapa, avançando sobre o modo como Schiller se apropriou do pensamento de Kant sobre o sublime para dele retirar o seu conceito do trágico. No curso dessa exposição, proporemos algumas discussões gerais sobre estas abordagens, principalmente em relação à pretensão de universalidade do sentimento do sublime. Afinal, tal como esclarece Glenn Most (2001 p. 182), as questões cruciais para este tema ainda continuam sendo: “Todos os homens sentiram o sublime? Uma emoção complexa como essa é um universal antropológico ou um fruto tardio da evolução histórica?”.

2.2 O sublime em Kant

2.2.1 Diferenças entre o belo e o sublime

Em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, texto pré-crítico publicado em 1764, Kant fez coro com as listas dos filósofos do gosto. Seriam capazes de despertar o sentimento do sublime uma cordilheira nevada alta, uma tempestade furiosa, grandes carvalhos, a eternidade, o inferno de Milton, um grande palácio, a noite, dentre outros exemplos (1993, p. 21). Mas a sua maior colaboração para este debate veio com a *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde o filósofo sistematizou o belo e o sublime como espécies de juízos estéticos.

Para além dos interesses internos do seu sistema, questionar sobre a possibilidade de princípios *a priori* para juízos estéticos (quando uma dada representação é referida ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer que ele experimenta, e não à coisa mesma enquanto objeto de conhecimento), significa para Kant questionar a possibilidade de retirar estes juízos da mera psicologia empírica, “onde do contrário ficariam sepultados, no caso do sublime, sob os sentimentos do deleite e da dor (somente com o epíteto, que nada diz, de um sentimento mais fino)” (KANT, 2008, p. 112). Também significa investigar os fundamentos da nossa pretensão de assentimento universal quando proferimos estes juízos, pois, quando afirmamos que algo é belo, por exemplo, desejamos que todos concordem conosco (como se a beleza fosse uma propriedade intrínseca ao objeto), muito embora tudo que temos a oferecer como fundamento para esta expectativa de unanimidade seja o nosso sentimento de prazer. E se esse sentimento não se assentar sobre bases universalmente válidas, ainda que subjetivas, qualquer censura do gosto é equivocada. É sob este pano de fundo que se encontra o problema filosófico do sublime em Kant.

O filósofo abre a Analítica do Sublime (§23) apresentando os pontos em comum e os pontos divergentes entre as duas experiências estéticas (2008, p. 89-90). Tanto o belo quanto o sublime aprazem por si próprios; não pressupõem juízos lógico-determinantes; não estão ligados nem ao bom nem ao agradável; ambos se referem a conceitos, mas sem determinar quais; o prazer que eles despertam está ligado à faculdade de apresentação; são juízos singulares; se anunciam como universalmente válidos, porém são subjetivamente fundamentados. Mas se o belo diz respeito à forma do objeto, o sublime é despertado pelo disforme. O primeiro está vinculado à representação de uma limitação, o segundo à representação de uma ilimitação. O primeiro aponta para um conceito indeterminado do entendimento, o segundo para um conceito indeterminado da razão. O primeiro é um sentimento de promoção da vida, o segundo, ao contrário, é um sentimento de inibição das forças vitais com subsequente efusão mais forte das mesmas. O belo é lúdico, o sublime é sério. O belo é atrativo, o sublime mistura atração com repulsão. Essas distinções ficarão um pouco mais claras logo adiante.

Mas, segundo Kant (2008, p. 90-91), a principal diferença está na conformidade a fins na forma do objeto belo da natureza. Ou seja, a natureza, quando bela, parece pré-determinada para a nossa faculdade do juízo. Diante de

uma beleza natural, deveríamos exclamar: “Nossa, como o mundo é ordenado!”. Isso não ocorre no caso do sublime. O que produz em nós tal sentimento pode ser contrário a fins para a nossa faculdade do juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e violento para a imaginação. Nesta direção, o caos, a desordem, a devastação, dentre outras manifestações da natureza selvagem, são exemplos privilegiados de fenômenos que suscitam o sentimento do sublime.

Para que possamos avançar nessa discussão, retornemos às listas dos objetos capazes de despertar o sentimento do sublime. O que há em comum entre a perplexidade diante da imensidão do firmamento ou de uma tempestade em alto mar? Como experiências aparentemente tão díspares podem ser unificadas sob o mesmo conceito? Kant pretende resolver estas questões através de uma distinção fundamental entre dois casos de sublimidade.

2.2.2 O sublime matemático

Considerando que o conceito do trágico em Schiller será derivado do caso dinâmico do sublime, que apresentaremos no próximo tópico, enfatizaremos apenas os traços fundamentais do caso matemático, com a finalidade de oferecer um contraponto ao dinâmico.

Para o sublime matemático, Kant (2008, p. 93 e p. 96) oferece duas definições que se equivalem: (1) sublime é o que é absolutamente grande, (2) aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno. Mas como isso é possível? As duas afirmações carecem de um esclarecimento básico, que o próprio filósofo antecipa. Como algo pode ser denominado absolutamente grande, ou seja, acima de toda comparação, se “grande” e “pequeno”, por exemplo, são propriedades relativas, quantificadas comparativamente? Kant explica que, no caso da avaliação de grandeza do objeto sublime, nosso padrão de medida não é objetivo, mas estético, “um padrão de medida que se encontra só subjetivamente à base do juízo reflexivo sobre a grandeza” (2008, p. 94).

O padrão estético não é explicado claramente por Kant. Ele afirma que, por meio deste padrão intuitivo, algo é denotado simplesmente como grande e sua grandeza é preferida “a muitas outras da mesma espécie, sem, contudo, indicar determinadamente esta preferência” (2008, p. 94). Deste modo, o padrão de medida estético não corresponde à lógica de um padrão de medida algébrico. A partir deste

último, qualquer objeto pode ser decomposto até partes infinitamente pequenas, do mesmo modo que algo que julgamos muito grande em comparação com objetos de dimensões menores, tal com a Terra, pode ter suas dimensões relativizadas ao extremo quando posto dentro da escala numérica das galáxias. Não há problema nenhum, portanto, quando a dinâmica da nossa apreensão de dados sensíveis progride naturalmente dentro desses padrões matemáticos, sob as rédeas do entendimento. O problema é quando, diante de determinados objetos, o jogo entre a apreensão destes dados e a subsequente compreensão deles se torna nebuloso.

O exemplo utilizado por Kant para esclarecer esse processo é o das pirâmides do Egito (2008, p. 98), quando vistas de uma distância favorável. Quando captamos a edificação de baixo para cima, as primeiras representações vão se desfazendo à medida que o olho avança, de modo que a compreensão do todo nunca é completa. A dinâmica fracassada entre apreensão e compreensão produz, então, um estado de estupefação e perplexidade, que é resgatado pela nossa capacidade de *pensar* o todo, a completude. Essa tendência do pensamento defendida por Kant fica mais clara quando voltamos ao exemplo das dimensões cósmicas. Nossa imaginação, cuja capacidade transborda frente à profusão de um céu estrelado, não tem condições de formar, a partir da apreensão sensível, uma imagem do infinito. Mas, segundo Kant, aquela visão vertiginosa nos prova, contudo, que somos capazes de pensá-lo e que essa tendência em relação à ideia de uma totalidade é uma lei da razão:

O infinito, porém, é absolutamente (não apenas comparativamente) grande. Comparado com ele, tudo o mais (da mesma espécie de grandezas) é pequeno. Mas o que é mais notável, tão-só poder pensá-lo como um todo denota uma faculdade do ânimo que excede todo padrão de medida. Pois para isso requerer-se-ia uma compreensão que fornecesse como unidade um padrão de medida que tivesse uma suposta relação determinada e numérica com o infinito, o que é impossível. (KANT, 2008, p. 100-101)

Assim, a natureza é sublime nos fenômenos que sugerem infinitude, ou melhor, que movimentam o ânimo de modo a mostrar que somos incapazes de captar o infinito de forma unitária, mas podemos pensá-lo. Aquela confusão sobre o padrão estético de avaliação de algo absolutamente grande é justificada então, por Kant, pela existência das ideias racionais. O que nos afeta poderosamente a ponto de romper com critérios matemáticos de avaliação e que pode ser chamado, por este motivo, de absolutamente grande, não existe na natureza, onde tudo pode ser

relativizado em termos de grandeza em nível do nosso entendimento. Mas, se assim ocorre, se somos afetados por algo que nos leva a um estado de perplexidade devido à sugestão da ideia de infinitude, é porque se encontra à base de nossa faculdade de pensar um substrato supra-sensível (KANT, 2008, p. 103).

Deste modo, a partir de fenômenos que despertam o sublime, Kant novamente faz a defesa de nossa destinação racional. No sentimento do sublime, “a faculdade da imaginação e a razão produzem (...) através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades do ânimo, ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente (...)” (2008, p. 105). Além disso, a ideia de conformidade a fins produzida mesmo a partir de uma situação adversa será muito importante para Schiller e é o que explica a dinâmica de desprazer e prazer que descreve fenomenologicamente a experiência do sublime. Tal dinâmica se justifica a partir da ideia de que a consciência de uma conformidade a fins subjetiva é o que produz prazer.

Segundo Kant, sentimos desprazer porque a faculdade da imaginação tende a um progresso infinito que ela não pode, contudo, sintetizar. Porém, esse desacordo é superado pela concordância daquela tendência com as nossas ideias racionais, já que tal acordo é lei para nós (2008, p. 104). A consciência dessa conformidade a fins superior é o fundamento do prazer que, logo após a inibição das forças vitais por meio do respeito que o objeto parece impor (o que é chamado de “sub-repção”), causa a efusão mais forte das mesmas ao tornar intuível “a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade” (2008, p. 103).

Se, do ponto de vista cognitivo, Kant já defende uma posição de vantagem do racional sobre o natural, ele será ainda mais enfático quando a natureza é tomada também enquanto poder que pode nos destruir fisicamente, mas que possibilita a expressão de nossa resistência moral.

2.2.3 O sublime dinâmico

O dinâmico-sublime (ou sublime dinâmico) articula uma interessante relação homem-natureza que é expandida a partir do sublime matemático. Começemos, então, não pelos conceitos, mas por um exemplo que merece ser citado pela rara leveza, algo que não se espera de um texto kantiano:

não temos que considerar a vista do oceano como o pensamos, enriquecido com toda a espécie de conhecimentos (que porém não estão contidos na intuição imediata), por assim dizer como um vasto reino de criaturas aquáticas, como o grande reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício da terra, ou também como um elemento que na verdade separa entre si partes do mundo, conquanto, porém torne possível a máxima comunidade entre eles: pois isto fornece juízos teleológicos, mas se tem que poder considerar o oceano simplesmente, como o fazem os poetas, segundo o que a vista mostra, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime. (KANT, 2008, p. 117)

Se o oceano pode sugerir a ideia de infinitude quando em repouso (ou até mesmo ser considerado belo), não podemos dizer o mesmo quando ele se apresenta revolto. A natureza, sem o recurso à representação de finalidades objetivas ou juízos de conhecimento (conforme o exemplo citado acima), pode ser esteticamente sublime não apenas quando percebida enquanto *grandeza* (a imensidão do oceano), mas também enquanto *poder* (a força da tempestade em alto mar). Neste segundo caso, a natureza deve se mostrar ameaçadora, porém, tal ameaça que suscita medo (o mar como um abismo que pode tragar tudo) não deve ser efetiva. Apenas imaginamos “como que lhe opondo uma resistência que seria vã caso estivéssemos expostos a um perigo real” (KANT, 2008, p. 107). Contra o mar em fúria nada seríamos, mas em segurança, podemos nos sentir repelidos e atraídos pelo seu espetáculo.

Por definição: “a natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente-sublime” (KANT, 2008, p. 106). Se, no caso do sublime matemático, o mecanismo desta experiência estética funciona a favor da nossa razão diante da falência da imaginação ao sintetizar uma progressão de dados da sensibilidade, no caso do sublime dinâmico está em jogo a nossa auto-estima diante de perigos naturais, tendo em vista a suposição de uma resistência imaginária a estes perigos que seria vã caso fossem reais. O sublime dinâmico é apresentado, então, como uma experiência que depende do despertar, no sujeito, da capacidade moral para resistir ao poder da natureza, tornando-o, ao mesmo tempo, consciente desta capacidade. Daí todo o peso moral que Kant lhe dá e que confere à experiência certo grau de voluntariedade que o sublime matemático não possui, dado que este pode ser descrito como uma resposta automática diante de objetos que sugerem a ideia de infinitude.

Por medo, deveríamos afastar os olhos da tempestade marítima, ao invés de admirá-la. Esta é uma resposta natural em relação à conservação da nossa integridade física e, sendo assim, não corresponde a uma resposta independente em relação ao fenômeno. Mas se estamos em segurança, segundo Kant, nossa força moral nos mede com a grandeza da natureza em toda a sua fúria e se repete o mecanismo do desprazer e do prazer fundamentado na representação da conformidade a fins subjetiva, já explanada quando tratamos do sublime matemático. Permanecer diante do espetáculo violento ou ameaçador da natureza, do ponto de vista da segurança da nossa constituição física, é contrário a fins e causa desprazer. No entanto, dentro deste movimento do ânimo, sentimos prazer quando ideias morais nos tornam conscientes de nossa independência e superioridade em relação ao natural, produzindo uma conformidade a fins mais elevada entre nosso estado e nossa dignidade. Logo, o sublime dinâmico atestaria, mais uma vez, o supra-sensível em nós, por sermos capazes de contemplar o natural representado como potencialmente destrutivo, pois

Encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade, assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente distinta daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força. (...) Esta auto-estima não perde em nada pelo fato de que temos de sentir-nos seguros para poder sentir esta complacência entusiasmante; por conseguinte, o fato de o perigo não ser tomado a sério não implica que (como poderia parecer) tampouco se tomaria a sério a sublimidade de nossa faculdade espiritual. Pois a complacência concerne aqui somente à destinação de nossa faculdade que se descobre em tal caso, do modo como a disposição a esta encontra-se em nossa natureza, enquanto o desenvolvimento e o exercício dessa faculdade são confiados a nós e permanecem obrigação nossa. (KANT, 2008, p. 108)

Esse ponto de vista será repetido à exaustão nos artigos de Schiller sobre o sublime. Porém, não é de modo algum evidente que a contemplação em segurança de algo assustador prove uma faculdade racional superior ao natural. Estamos em segurança e isto basta para que a representação não nos esmague e dela possamos retirar prazer. Esta dificuldade do caso dinâmico do sublime é atestada quando Kant argumenta que tal juízo estético precisa de certa cultura, do desenvolvimento de ideias morais, já que um homem inculto simplesmente ficaria aterrorizado diante da natureza ameaçadora. Retira prazer do que é sensivelmente desagradável pela sua grandiosidade principalmente aquele que tem consciência da

nobreza moral que subjaz como fundamento dessa experiência. É por este motivo que o assentimento universal sobre o sublime dinâmico na natureza não pode ser exigido tão facilmente. No entanto, para Kant, a resposta à pergunta sobre a possibilidade de um fundamento universal para o juízo foi dada: tal é possível na medida em que demonstra nossa destinação humana radicalmente livre e apartada da sensibilidade quando somos confrontados com a representação de objetos naturais potencialmente destruidores:

O juízo sobre o sublime da natureza, embora necessite cultura (mais do que o juízo sobre o belo) nem por isso foi primeiro produzido pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade, mas ele tem seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela que com o são-entendimento se pode ao mesmo tempo imputar a qualquer um e exigir-lhe, a saber na disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é, ao sentimento moral. (KANT, 2008, p. 112)

Temos razões para crer nessa resposta? Não temos nenhum motivo para ainda defender uma suposta superioridade racional do homem sobre a natureza. Se Kant tivesse mostrado que o sublime dinâmico é uma experiência imediata tal como a experiência do belo e até mesmo a do sublime matemático, talvez não fossem relevantes os apontamentos que faremos a seguir. Contudo, a reflexão kantiana deixa espaço para dúvidas importantes justamente por se assentar no terreno movediço do sentimento moral. Uma delas diz respeito à própria pergunta que guia a discussão sobre o sublime. De acordo com Kant, conforme destacamos logo acima, o juízo sobre o sublime da natureza tem seu fundamento na natureza humana. Qual é este fundamento? A disposição do sentimento para ideias morais imputáveis a todos. Mas é possível atribuir a membros de culturas históricas distantes estados emocionais do tipo que nos são relatados por meio dos tratados sobre o sublime?

A pergunta sobre a validade desse sentimento, mesmo que não acatemos a resposta de Kant, exige, porém, que tratemos toda a humanidade como um conjunto de membros de uma mesma espécie. E como membros dela, há algo entrincheirado nos juízos estéticos que nos diz respeito, que é um certo senso humano de pertencimento ao mundo. O caso dinâmico do sublime, um dos lugares onde este senso ganha terreno, revela que o processo de domesticação da natureza externa se confunde com o processo de domesticação da natureza interna, que se desdobra na cultura. Só podemos deixar de considerar a natureza uma ameaça quando estamos conscientes do nosso auto-controle e, por conseguinte, da nossas

possibilidades de ação. A partir dessa constatação, que será claramente exposta por Schiller posteriormente, julgamos ser possível uma abordagem do sublime do ponto de vista da evolução da espécie, que apresentaremos brevemente a seguir.

2.2.4 Fundamentos naturalistas para o sublime dinâmico na natureza

Em *Arte e Instinto* (2010), Dennis Dutton investiga o conceito de arte por meio da teoria da evolução de Darwin. Não há nenhuma referência nominal ao sublime nesta obra, mas acreditamos que a compreensão desta resposta estética a um ambiente natural seja bastante plausível a partir do que ele tem a dizer sobre o que defende ser o fundamento inato do gosto popular por pinturas realistas de paisagem. Com base tanto na simples evidência das imagens paradisíacas de calendário (no caso brasileiro, talvez devêssemos recorrer também às imagens das paisagens usadas como transições entre cenas de novelas, ou aos folhetos evangélicos de propaganda do paraíso) quanto em estatísticas como a do projeto *People's Choice*¹⁸, Dutton não vê mera coincidência na preferência de pessoas de culturas diferentes por um tipo genérico de paisagem com a presença de árvores, espaços abertos, água, figuras humanas e animais domesticáveis.

Para o filósofo, que busca alicerces para a sua argumentação principalmente nas pesquisas pautadas pelo evolucionismo, aquela preferência por paisagens harmônicas, favoráveis à exploração e à orientação humana em seu terreno, ou seja, legítimos *habitats*, não são construções sociais impostas ao gosto, e sim uma herança inscrita na nossa natureza no Plistocênico, período de cerca de um milhão e meio de anos durante os quais os seres humanos se tornaram o que são (DUTTON, 2010, p. 36 e 44). Mas o que o prazer que retiramos da contemplação de uma paisagem tem a nos dizer sobre a nossa própria natureza? De que modo uma resposta emocional a uma paisagem natural revela algo sobre a nossa história evolutiva?

18 Em 1993, dois artistas da antiga União Soviética, Vitaly Komar e Alexander Melamid, supervisionaram uma pesquisa realizada em dez países que questionava sobre qual imagem os entrevistados gostariam de ver retratada num quadro. O *America's most wanted*, o quadro que sintetiza o resultado da pesquisa nos Estados Unidos, combinava personalidades históricas com crianças e animais selvagens numa paisagem com plantas e água. Para Dutton, o surpreendente é que pessoas de regiões muito diferentes do mundo apresentaram preferências similares.

Segundo Dutton¹⁹, a nossa mente pode ser compreendida como “uma rede superpovoada de rotinas inatas” (2010, p.46), resultado dos processos evolutivos que garantiram a nossa sobrevivência, que tornam difíceis a análise isolada de algumas respostas emocionais, já que “os nossos gostos e interesses estéticos não formam um sistema dedutivo racional, antes se assemelham a uma concatenação casual de adaptações, extensões de adaptações e vestígios de atrações e de preferências”. No entanto, é possível compreender que algumas emoções tiveram papel preponderante na história evolutiva, como o caso do *medo* ilustra. Qual a função do medo numa situação de perigo, seja no asfalto, seja numa floresta?

O medo tenderá a desviar a atenção e a tornar a percepção mais sensível (o remexer dos arbustos é ouvido com mais clareza), mudando escalas de motivação e objetivos (perde-se o apetite), alterando o contexto de ação de uma situação de segurança para uma situação de perigo. (...) O medo afeta por completo a resposta e a atitude de uma pessoa, aguçando a percepção até o limite e dando início a decisões tanto racionais como automáticas. (DUTTON, 2010, p.47)

Já se delineia nesta passagem o que pretendemos esboçar aqui, ao tentar fazer a ponte para o sentimento do sublime nesta perspectiva evolucionista. Mas antes, precisamos concluir a ligação entre sobrevivência e reações emocionais às paisagens. Ora, de acordo com o material apresentado por Dutton, a predisposição emocional positiva para uma paisagem com vegetação e com potencial para conter água, ou seja, uma paisagem não hostil à vida, terá sido decisiva enquanto reação não-linguística em períodos remotos da evolução. Os *Homo Sapiens* que, por exemplo, não apresentaram uma certa aversão por cobras provavelmente não sobreviveram e, de algum modo, se estes bichos ainda causam arrepios em nós, estes são vestígios dos nossos remotíssimos antepassados, do mesmo modo como o prazer que experimentamos ao contemplar uma paisagem que nos sugere bem-estar é um resíduo da história da espécie, pois foram nesses espaços que o homem encontrou o abrigo ideal.

Ora, aí encontramos os fundamentos de um sublime dinâmico na natureza: diante de objetos naturais que nos repelem, dado a sua hostilidade à vida, e nos causam inicialmente medo numa resposta emocional que remete à nossa história evolutiva, os convertemos logo em seguida em “paisagem” por não reconhecer neles

19 Apoiando-se em pesquisas sobre os mecanismos da emoção realizadas por John Tooby e Leda Cosmides no artigo “The past explains the present” (1990). O artigo está disponível em <http://www.psych.ucsb.edu/research/cep/papers/pastpresent1990.pdf>

mais nenhuma ameaça, muito embora eles ainda mereçam o nosso respeito. Afinal, estamos em segurança e não temos que nos defender de fato. E ali ficamos, como que rememorando esse passado distante povoado por perigos, saboreando aqueles instantes em que o mundo - a nossa casa - se apresenta como espetáculo grandioso. Por isto a paisagem sublime não é mais aquela acolhedora que Dutton valoriza no caso do belo, mas, por exemplo, aquela dos quadros do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), onde há sempre um homem diante da natureza misteriosa.

Por fim, queremos apenas ressaltar que a dominação técnica da natureza que marca a nossa época talvez justifique o enfraquecimento do sublime natural no vocabulário estético corrente. Talvez as grandes paisagens naturais ameaçadoras não sejam mais fontes exclusivas para esta experiência, que agora também pode ser despertada por paisagens urbanas, isto é, pelo mundo que o próprio homem construiu e que se ergue agora como ameaça. Como afirma Most, o sublime resiste enquanto nostalgia de uma grandeza que se contempla da janela de um avião à noite ou em segurança no sofá de casa, quando catástrofes e desastres são transmitidos pela TV (2001, p.196). Deixemos, contudo, esta discussão de lado, pois ela não vai ao encontro do pensamento de Schiller sobre o sublime, que se desloca do natural para o artístico.

2.2.5 O problema moral e o sublime dinâmico

A análise de Kant tende a valorizar o aspecto moral do sublime dinâmico acima de qualquer possível reabilitação do natural nesse contexto, de modo que a abordagem naturalista que nos permitiu legitimar por outras vias tal experiência estética acaba por se tornar, antes de tudo, um argumento contra a superioridade do racional sobre o natural. Ela destaca que a segurança física do sujeito é o suporte fundamental da experiência. Considerando que, como veremos, Schiller também enfatizará constantemente aquela superioridade, acreditamos não terem sido supérfluos os dados que trouxemos para este debate. Todavia, ainda é necessário que o sublime dinâmico seja problematizado em seu núcleo rígido, que é o sentimento moral.

A pergunta é: Kant pode mesmo demonstrar que nós podemos assegurar infalivelmente quando nossa razão está dominando a sensibilidade? A experiência

estética do sublime dinâmico é tomada como um testemunho dessa superioridade. Se nós a vivenciamos, então intuímos necessariamente a existência em nós de ideias morais, do sentimento moral que é imputável a todos. O sublime dinâmico retoma, então, o tema da ação moral que mencionamos no primeiro capítulo (através da breve explanação sobre o imperativo categórico) e, com ele, todos os seus problemas. Como vimos, a ação só pode ser considerada moral se estiver de acordo com o dever, com a lei moral, ou seja, deve ir contra desejos, interesses particulares e necessidades naturais se assim for o caso. Porém, do ponto de vista fenomênico, nunca saberemos se a pessoa que age moralmente realmente concorda, em seu íntimo, com o dever pelo dever, se não está se deixando levar por um desejo:

Acontece por vezes na verdade que, apesar do mais agudo exame da consciência, não possamos encontrar nada fora o motivo moral do dever, que pudesse ser suficientemente forte para nos impelir a tal ou tal boa ação ou a tal grande sacrifício. Mas daqui não se pode concluir com segurança que não tenha sido um impulso secreto do amor-próprio, oculto sob a simples capa daquela ideia, a verdadeira causa determinante da vontade. Gostamos de lisonjear-nos então com um móbil mais nobre que falsamente nos arrogamos, mas em realidade mesmo pelo exame mais esforçado, nunca podemos penetrar completamente até os móveis secretos dos nossos atos (...). (KANT, 2005, p. 40)²⁰

Do ponto de vista social, isso não é motivo para que a proposta kantiana seja completamente desconstruída, afinal, é na escala pública que o imperativo categórico faz sentido, na medida em que torna necessária a ponderação racional como fundamento de qualquer ação, principalmente aquelas com efeitos diretos sobre outras pessoas. Porém, do ponto de vista do foro íntimo da ação, não podemos estar completamente certos de que somente o princípio racional é o nosso guia. Resgatando aqui uma provocação naturalista, nós não sabemos ao certo se, no nível das inúmeras rotinas inatas que povoam a nossa mente, um interesse mais frágil da sensibilidade está dando lugar para um mais forte, quando pensamos estar inteiramente de acordo com uma ideia racional.

Deste modo, esta crítica se estende para o sublime dinâmico, justamente pela ênfase moral que Kant dá a esta experiência estética. No caso da sistematização do sublime matemático, cujo mérito nós não avaliamos aqui, é positivo que Kant admita que o aparato cognitivo humano tenha que lidar, muitas vezes, com o disforme, com o sem sentido, e oferecer soluções para essas incongruências entre as suas possibilidades de compreensão e o mundo. No entanto, essa perplexidade que se

²⁰ Móbil é o “princípio subjetivo do desejar”, enquanto o motivo é definido por Kant como o “princípio objetivo do querer” (2005, p. 67)

produz de forma imediata diante de determinados fenômenos não é preservada no modo como Kant descreve o sublime dinâmico. O fato de ser necessária certa cultura para que possamos nos medir enquanto força em relação à natureza ameaçadora, quando estamos em segurança, retira dessa experiência o caráter de uma resposta automática a determinados fenômenos que a legitimariam enquanto experiência que diz respeito a toda espécie humana²¹. À convite do objeto que se apresenta à nossa sensibilidade, nós estabelecemos um jogo com ele, mas nada nos garante que o que está em pauta nesse embate imaginário de forças não seja apenas uma ilusão de grandeza moral:

O sublime não é, evidentemente, principalmente algo que nós façamos. Embora na abordagem de Kant o sujeito deve ser ativo, e ativo de uma maneira bem específica, para criar o sublime naquilo que é potencialmente destruidor, este sublime é muito mais experienciado como algo que acontece conosco. (É avassalador, esmagador, um golpe único ou um arrebatamento prazeroso). Percebemos o sublime em objetos apenas por certa sub-repção, isto é, atribuindo a sublimidade ao mundo exterior. Não escolhemos conscientemente se perceberemos um objeto como sublime, mas, pelo contrário, nós experienciamos uma certeza – “Isto é sublime!”. De fato, é esta espontaneidade o que teria feito o sublime tão útil para Kant como evidência da capacidade natural da mente de superar os interesses sensíveis e assim perseguir a lei moral. Mas nós somos tão capazes de um engano espontâneo quando de um *insight* espontâneo. (KIRWAN, 2005, p. 64-65)

Esse impasse será inteiramente absorvido nos escritos de Schiller sobre o sublime e será o centro de toda a sua concepção do trágico. Mas, enquanto Kant afirma (2008, p. 98-99) que o juízo estético puro (ou seja, sem referência a qualquer juízo teleológico) deve ser encontrado na natureza bruta e não em produtos da arte onde um fim humano determina a forma e a grandeza, tampouco em coisas da natureza que já comportam fins determinados (o exemplo do filósofo são os animais com determinação natural conhecida), Schiller caminha em direção contrária. Ele buscará justamente localizar os lugares do sublime na arte, depois de concentrar grande parte de sua discussão sobre o assunto na disputa entre razão e sensibilidade no homem. Avancemos, então, para o próximo tópico.

21 Uma determinada cultura que não afirma a superioridade do moral sobre o natural no modo como se relaciona com determinados fenômenos da natureza pode ser julgada como moralmente deficitária? Não acreditamos que o ponto de vista kantiano forneça argumentos para tanto.

2.3 O sublime em Schiller

2.3.1 Considerações preliminares

Schiller abordou o tema do sublime em vários textos publicados entre 1792 e 1793 e também no início dos anos de 1800. Para fins didáticos e para evitar uma possível dispersão de informações, não priorizaremos a ordem cronológica dos textos, mas apresentaremos as contribuições do filósofo para o tema de modo simétrico às distinções propostas por Kant apresentadas anteriormente. Assim, acreditamos que o debate será exposto com maior fluidez e clareza, além de nos possibilitar compreender o desdobramento da concepção schilleriana do trágico a partir da categoria do sublime.

Sendo assim, os artigos “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” (1792) e “Acerca da arte trágica” (1792), apesar de trazerem no centro de sua argumentação os conceitos do sublime, do comovente e do trágico, só serão discutidos no próximo capítulo, quando entraremos nas discussões sobre a tragédia enquanto gênero poético. Do mesmo modo, o importante artigo “Sobre graça e dignidade” (1793), onde o sublime é preponderante para a noção de dignidade (já apresentada brevemente no primeiro capítulo), será inserido dentro do fluxo do nosso encadeamento de ideias.

Começaremos, portanto, pelos textos em que Schiller se dedica exclusivamente ao tema do sublime, a saber, os artigos “Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, “Acerca do sublime” e “Acerca do Patético”²². Esse último, por sua vez, será retomado posteriormente devido às reflexões importantes apresentadas nele sobre os fundamentos de nosso prazer no

22 Vladimir Vieira (2011) nos apresenta de maneira sintética a história dos textos que são exclusivamente dedicados ao tema do sublime: “Ao lado de “Sobre graça e dignidade”, o terceiro número da Neue Thalia continha um segundo artigo de Schiller, “Do Sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas”, o qual seria concluído apenas no número seguinte. Quando, nove anos mais tarde, o pensador reuniu seus textos teóricos sobre estética em uma edição independente – o terceiro volume dos Escritos menores em prosa, projeto de que se ocupava desde 1792 – apenas uma seção do “Do sublime” original foi aproveitada, sob o título “Sobre o patético”. A coletânea continha, contudo, um novo artigo, denominado “Sobre o sublime”, que muitos sugerem ser uma reformulação ou aprimoramento do material restante. Na tradição crítica formada em torno da obra de Schiller, distinguem-se, desse modo, três textos: “Vom Erhabenen”, que corresponde às primeiras 42 páginas do trabalho que constava no terceiro número da Neue Thalia; “Sobre o patético”, as 55 páginas restantes, publicadas nos Escritos menores em prosa; e “Sobre o sublime”, o artigo inédito que constava nesse livro. O primeiro e o último são os dois textos que o autor decidiu indicar ostensivamente como pertinentes ao debate sobre o sublime (...)”.

plano ficcional da tragédia, que complementam aquelas que são apresentadas em “Acerca da razão...”.

2.3.2 Sublime matemático, sublime teórico

Como o título já indica, em “Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, Schiller segue de perto os nexos das experiências do sublime matemático e dinâmico sistematizados por Kant. Porém, neste texto que supera a sua fonte primária em clareza, ele propõe variações terminológicas e aprofundamentos conceituais (estes principalmente em relação ao sublime dinâmico). Uma das variações mais salutares é a substituição dos termos “matemático” e “dinâmico” por “teórico” e “prático”, sob a justificativa de que os primeiros não indicavam que a esfera do sublime poderia ser esgotada naquela divisão (SCHILLER, 2011, p. 13-14). Com efeito, os novos termos são mais eficazes ao destacar o núcleo essencial da exposição kantiana em cada caso do sublime.

Assim como Kant, Schiller (2011, p. 12) denomina sublime “um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente as suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações, portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, i.e., por meio de ideias”. A partir dessa definição, ele tece vários esquemas a fim de esclarecer os mecanismos pelos quais esta experiência estética se dá. Em primeiro lugar, ele destaca que, tanto no caso teórico quanto prático, é necessário que nossa dependência em relação ao natural seja evidenciada por meio do conflito entre as nossas carências físicas e nossos impulsos, o qual é resolvido no nível da faculdade razão, gerando o sentimento do sublime.

De maneira diversa do que propôs em *Sobre a educação estética do homem*, Schiller (2011, p. 12-13) apresenta dois impulsos básicos que descrevem nossa dependência *em relação à natureza*: o impulso de representação ou de conhecimento, por meio do qual adquirimos representações, exprimimos nossa existência e somos atuantes; e o impulso de autoconservação, que assegura a nossa existência física e é expresso por sentimentos. E de que modo esses impulsos podem entrar em conflito com a fonte sensível que os alimenta, gerando a contradição necessária que movimenta o ânimo inicialmente no sentimento do

sublime? Segundo Schiller, isto ocorre de duas maneiras: (1) quando faltam as condições naturais para a aquisição de conhecimentos ou (2) quando a própria natureza contradiz as condições pelas quais nossa existência física é possível.

No primeiro caso, que configura o sublime teórico, sucumbimos na tentativa de representar um objeto que condiciona “a representação de infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura” (SCHILLER, 2011, p. 15). O exemplo aqui é o mesmo de Kant, um oceano em calmaria. Esse conflito leva a uma reação da faculdade da razão, cujo papel na tarefa do conhecimento é, enquanto fonte de independência, ultrapassar as condições naturais limitadas e pensar mais do que podemos conhecer. Podemos, então, pensar mais do que o sentido apreende. Deste modo, segundo Schiller (2011, p. 15), o sublime teórico contradiz o impulso de representação, ou seja, contesta, por meio de um caso empírico particular, as nossas capacidades de representação. Esta ligação do sentimento do sublime teórico ao fracasso da nossa faculdade de representação num caso particular da experiência é considerada por Schiller a razão pela qual o sublime prático é uma experiência mais vigorosa, já que põe em cheque, do ponto de vista estético, toda a existência física do homem, sem a qual ele não pode sequer arrogar-se como sujeito de conhecimento. A seguir, apresentaremos a explanação bastante elucidativa do sublime prático feita por Schiller.

2.3.3 Sublime dinâmico, sublime prático

Pela extensão das observações feitas por Schiller sobre o sublime prático no artigo “Do sublime”, não seria totalmente equivocado afirmar que o seu principal propósito é o desenvolvimento ulterior da ideia de Kant sobre o sublime dinâmico. Este é o grande mérito filosófico do texto, que aborda com lucidez vários tópicos que são obscuros na letra de Kant e propiciam mal-entendidos.

Retomando as condições nas quais o sublime prático é gerado, Schiller esclarece o modo como nosso impulso de autoconservação se comporta diante da natureza enquanto força que pode dispor da nossa existência, ou seja, da natureza exterior opondo-se claramente à nossa constituição física, cujas regras são, contudo, naturais. De que forma isto se dá? Segundo Schiller, qualquer alteração do nosso

bem-estar físico, que é a expressão do nosso equilíbrio com a natureza exterior, nos alerta sobre os riscos que corremos enquanto seres físicos (2011, p. 14):

Para que não percamos de vista essa relação da natureza, tão indispensável à nossa existência, nossa vida encontra no impulso de autoconservação um guarda atento, enquanto esse impulso, por sua vez, encontra na dor alguém que o adverte. Assim, tão logo nosso estado físico sofra uma alteração que ameace determiná-lo no sentido oposto, a dor relembra o perigo, e o impulso da autoconservação é por ela intimado a resistir.

Evidentemente, se somos expostos a algum fenômeno que sugere um risco para a nossa integridade física, há a possibilidade de: (1) se estamos em segurança, apenas temê-lo (o temor é um sentimento que surge quando o perigo é de tal graduação que tornaria qualquer resistência do sujeito inútil); ou (2) caso ele seja efetivo, sofreremos em nossa sensibilidade a violência e lutaremos contra ela, por meio da nossa resistência moral (já que não é possível vencer fisicamente o objeto do sofrimento). Se Kant sustentará apenas o primeiro caso, em que o perigo é temido por alguém que está fisicamente em segurança, Schiller ampliará essa abordagem também para o caso do sofrimento real. Vejamos, primeiramente, como ele lida com o primeiro caso.

Se no sublime teórico um fenômeno natural torna obtusas as condições para aquisição de conhecimento, levando a razão a ultrapassar essas condições naturais e pensar além da apreensão sensível, no sublime prático, como já mencionamos anteriormente, a própria natureza contradiz as condições pelas quais podemos levar nossa existência adiante (SCHILLER, 2011, p. 13). Nesse caso, o papel da faculdade da razão é ultrapassar essas condições naturais e se impor contra o nosso apetite, ou seja, contra as nossas reações involuntárias geradas pelo impulso de autoconservação na defesa do nosso corpo. Assim, o sublime prático, quando há a representação de “um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer” (2011, p. 15), recebe esse nome precisamente por envolver uma situação onde o que está em jogo é uma determinação para agir, a partir de uma restrição que atinge nossa existência como um todo, a nossa vida. No caso teórico, há apenas a perplexidade cognitiva diante de um “objeto infinito” que perde em intensidade, segundo Schiller, para o sentimento do sublime prático gerado por um “objeto temível”.

Já havíamos apontado que a experiência do sublime dinâmico em Kant, que sustenta a superioridade da racionalidade sobre a natureza, era problemática

justamente por fundar-se numa projeção imaginativa da resistência do sujeito diante de um fenômeno potencialmente destruidor. Tal projeção dependia, no entanto, da segurança física do sujeito que, ao medir-se em grandeza com o objeto temível que poderia, virtualmente, nessa experiência-limite, aniquilar a sua existência, toma consciência do seu *status* de agente livre, independente da causalidade natural. Schiller não contesta essa proposta, pelo contrário, ele a esquematiza mais claramente e a reafirma.

A questão é: se o sublime depende necessariamente da segurança física do fruidor, como o sentimento pode, em seu resultado final, afirmar a superioridade do racional sobre o sensível? Esta não seria, então, apenas uma ilusão de grandeza moral? Para Schiller, não se trata de forma alguma de uma ilusão e ele pretende justificar aquela superioridade por meio de uma exposição pormenorizada das relações entre segurança física, imaginação e temor. Se nos depararmos com um objeto que põe em cheque a nossa existência e nos sentimos capazes de lutar contra ele de fato, em nível de força e habilidade física (tal como quando alguém entra em luta corporal contra um animal e o abate), não haverá temor. O objeto não impõe respeito, tampouco nos ameaça completamente. E aquilo que é representado como um risco real, mas não tememos, não é potente para despertar o sublime. Simplesmente perdemos nosso interesse estético pelo objeto e não haverá, nesse caso, contradição entre as nossas forças de autoconservação e nosso impulso para agir. Por outro lado, quando o objeto é de fato temível e rechaça qualquer possibilidade de resistência física, tem de estar afastado qualquer risco real de violência e sofrimento para que haja espaço para uma atitude estética nesse contexto:

Por mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destruído. (...) Logo, o poder de sobrepujarmos está somente na imaginação, mas a representação bem vivaz é análoga à sensação efetiva. (SCHILLER, 2011, p. 21)

Schiller busca se esquivar da objeção à intensidade emocional do sublime prático que a necessidade da segurança física condiciona, isto é, que a experiência, sendo apenas um jogo imaginativo, não é análoga à seriedade que um sofrimento real proporciona. Ele é enfático ao afirmar que tem de haver seriedade na sensação que desperta o sublime, tem de haver a representação de um sofrimento efetivo de

início, sem a qual não faz sentido a sua superação moral como fundamento de toda a sublimidade. Assim, a segurança física, mesmo sendo indispensável, não pode ser tomada como fonte de tranquilização da nossa sensibilidade, pois ela garante apenas a possibilidade da experiência estética, a possibilidade de liberação da fantasia. O sentimento de nossa segurança não pode ser tomado como fim confortável para onde retorna o abalo inicial diante do temível (como seria o caso num sentimento de alívio), pelo contrário, esse sentimento deve ser esquecido na agitação do ânimo que, de acordo com a concepção defendida por Schiller e Kant, só pode se agarrar à nossa capacidade de autodeterminação mesmo quando ela vai de encontro aos nossos impulsos de autoconservação.

Segundo Schiller, o sublime prático “dissocia nossa própria existência física de nossa personalidade” (2011, p. 21). É necessário então que, na experiência radical do sublime prático, nós possamos representar uma vitória moral sobre uma ameaça física e, sobretudo, sobre a natureza em nós, que é domada pela razão que se qualifica, deste modo, como algo diverso, independente, livre. A dificuldade que ainda permanece é como saber se um interesse da autoconservação mais sofisticado e que está acima da mera reação involuntária inscrita na nossa constituição física (inconsciente, portanto) não está sendo confundido com a resistência moral tão defendida por Schiller. Quando se trata do sublime prático em *fenômenos naturais*, a aposta profunda no fundamento moral do prazer soa extravagante e parece ir além do que esta categoria é capaz de abarcar.

Desta forma, se essa discussão se encerrasse aqui, não poderíamos afirmar que Schiller elevou a teoria kantiana para outro patamar. Contudo, o filósofo dá um passo adiante fundamental ao afirmar que o conceito de segurança não poderia ficar limitado à discussão sobre a segurança física do sujeito fruidor, pois há uma classe enorme de objetos para os quais ela nada vale. Ele questiona: “No que poderíamos fundar nossa segurança contra o destino, contra o poder onipresente da divindade, contra doenças dolorosas, contra perdas desoladoras, contra a morte?” (SCHILLER, 2011, p. 22). Não há outra segurança possível senão aquela que se contrapõe à segurança física (que é totalmente visível e verificável): a segurança moral, que não pode ser encontrada em todos os sujeitos, mas deve ser postulada a toda espécie. Essa distinção é o mote para a grande contribuição de Schiller para o debate sobre o sublime, a divisão do sublime prático em “contemplativo” e “patético”.

2.3.4 Sublime prático contemplativo e sublime prático patético

Segundo Schiller (2011, 28-29), há três elementos em trânsito na experiência do sublime prático: (a) a representação de um poder físico objetivo; (b) a representação de nossa impotência subjetiva; e (c) a representação de nossa supremacia moral subjetiva. Porém, o modo como atingimos cada uma dessas representações é contingente e condiciona uma nova subdivisão dentro da categoria, que deriva de duas combinações entre os elementos. Em primeiro lugar, quando o objeto do sofrimento está dado na intuição como um poder, mas não enquanto sofrimento efetivo sob o qual padeça a nossa sensibilidade, o sujeito gera em si a representação da dor e a relaciona com a sua pessoa moral, que é fonte de resistência para a ameaça potencial à pessoa física. Neste caso, temos o sublime prático contemplativo, que se dá nos fenômenos naturais. Em segundo lugar, quando o próprio sofrimento é representado para o homem em seu aspecto terrível, não há nenhuma outra opção ao sujeito a não ser gerar o sublime a partir desta representação. Neste caso, temos o sublime prático patético.

Quando aborda o sublime contemplativo, Schiller novamente se aproxima de um tom naturalista, que é mais plausível em relação aos espetáculos grandiosos e ameaçadores da natureza do que os excessos ligados à defesa da moralidade, apresentando novamente as condições sobre as quais a experiência se assenta (entre elas a segurança física), ao mesmo passo em que lista exemplos de objetos que suscitam tal sentimento (o tempo silencioso em sua ação impiedosa, a necessidade, a ideia do dever que às vezes hostiliza nossa natureza sensível). Segundo ele (2011, p. 30), no caso contemplativo, os objetos não violentam o ânimo a ponto de retirar o sujeito de uma posição de contemplação tranquila e dele depende a motivação para a permanência dentro deste estado. Aqui, pelo peso que a voluntariedade do sujeito tem na experiência, repete-se aquela advertência que Kant já havia feito. Não se pode garantir que todos vão retirar prazer deste estado, já que por falta de cultura moral muitos podem se esquivar do caráter desprazeroso das representações que se contrapõem aos nossos impulsos de autoconservação e que são a mola propulsora do sublime. Isto é, no entanto, um resíduo da própria história do homem enquanto animal:

Para o homem no estado da infância, quando a imaginação atua de modo menos restrito, tudo o que é incomum é terrível. Em cada fenômeno inesperado da natureza ele crê avistar um inimigo equipado contra a sua existência, e o impulso de conservação está imediatamente ocupado em confrontar-se com o ataque. O impulso de conservação é neste período o seu soberano ilimitado, e uma vez que este impulso é medroso e covarde, seu domínio é um reino de terror e temor. A superstição, que se forma nessa época, é desse modo negra e temível, e também os costumes carregam esse caráter tenebroso e inamistoso. Encontra-se o homem antes armado do que vestido, e a espada é a primeira coisa que ele pega quando encontra um estranho. (...) Este temor de tudo o que é extraordinário de fato se perde no estado da cultura, mas não totalmente a ponto de não restar dele um vestígio na contemplação *estética* da natureza, quando o homem se entrega voluntariamente ao jogo da fantasia. (SCHILLER, 2011, p. 31-32)

É aceitável que, legitimamente, o sublime prático contemplativo dependa do reconhecimento da capacidade para agir por parte do homem que o experiencia, do vislumbre de que qualquer ação pode - inclusive por motivos mais elevados - se contrapor a tendências ligadas a nossa autoconservação. Mas devemos admitir como um ponto fora de questão que daí se conclui que o homem carrega em si um elemento que o torna superior ao natural? Pois esta é a conclusão que Schiller, seguindo Kant, invariavelmente sempre chega. Segundo ele, o fundamento do sublime não é somente o reconhecimento de uma capacidade para agir, mas a própria destinação moral que é imputável a todos os seres humanos e que é um traço distintivo da espécie. Logo, a falta de receptividade para o sublime não pode ser considerada uma contingência natural, mas imputada ao sujeito como uma imperfeição (SCHILLER, 2011, p. 35). Essas exigências morais se tornam mais evidentes no caso do sublime prático patético.

Neste caso, segundo Schiller, um objeto não apenas mostra, mas “exprime efetivamente a sua violência de modo hostil - a imaginação não é mais livre para relacioná-lo ou não ao impulso de conservação, ela é obrigada a fazê-lo” (2011, p. 35). Ora, como já foi descartado anteriormente, o sofrimento efetivo suspende toda liberdade do espírito, de modo que só haverá uma experiência estética do sublime se este sofrimento não for uma violência contra o nosso corpo, mas contra outrem:

Não podemos sofrer nós mesmos, mas de modo solidário. Mas o sofrimento solidário já não pode mais ser tido como estético, pois o envolvimento é real. O sofrimento só pode se tornar estético quando é mera ilusão ou criação poética ou - caso tivesse ocorrido na realidade - quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade da imaginação. (SCHILLER, 2011, p. 36)

Assim, sob as condições acima, o sublime patético, isto é, que desperta afetos, é definido como “a representação do sofrimento alheio ligada ao afeto e à

consciência de nossa liberdade moral interna” (SCHILLER, 2011, p. 36). Estão em trânsito nessa categoria alguns detalhes que a distinguem da abordagem de Kant sobre o sublime dinâmico na natureza. Nela, temos a transferência de um sofrimento solidário para um plano estético que não mais depende de qualquer amparo da segurança física do sujeito que se compadece. Aqui, o suporte fundamental da experiência passa a ser a solidariedade, compreendida como uma afecção involuntária determinada pela lei natural²³ (SCHILLER, 2011, p. 36). De acordo com esse ponto de vista, nós necessariamente reagimos diante do sofrimento alheio e nos compadecemos com ele, e, além disso, tememos que aquela mesma má sorte possa nos atingir de igual forma. O objeto temível, neste caso, detém um grau de abstração e de inexorabilidade que aponta para uma única fonte de resistência: a segurança moral.

Deste modo, segundo Schiller, “o sofrimento eleva o nosso ânimo e se torna sublime de modo patético não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa habilidade (...), mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à causalidade desse sofrimento” (2011, p. 37). A representação do sofrimento deve ser de tal ordem que a única saída para a supressão do desconforto no ânimo é a consciência da faculdade moral em nós. Mas, como já foi dito, não deve ser o caso de um sofrimento real que nos impulsiona a agir efetivamente em solidariedade àquele que sofre, se fosse assim não haveria experiência estética. Por conseguinte, no plano do sublime patético, o que efetivamente acontece no fenômeno causador do sofrimento não é o que está em questão, mas sim o que deveria e poderia acontecer quando o submetemos ao juízo da nossa moralidade enquanto potência, enquanto capacidade para agir moralmente:

(...) É um traço de caráter da humanidade digno de respeito que ela, ao menos em juízos estéticos, se reconheça em nome do que é bom, mesmo que tivesse de falar contra si própria, e que ela ao mesmo honre na sensação a ideia pura da razão, ainda que nem sempre possua força suficiente para agir efetivamente de acordo com ela. (SCHILLER, 2011, p. 38)

Novamente encontramos dificuldades quanto à pretensão de universalidade do sublime patético devido aos seus fundamentos morais. Não há nenhuma garantia que alguém diante de uma reação compassiva à representação do sofrimento de um

²³ Reverbera aqui aquela ideia de que o sentimento moral é imputável a todos e, se ele não está presente, isto revela uma imperfeição.

semelhante não queira, em seguida, abandoná-la a fim de restaurar um estado de ânimo de bem-estar. Neste ponto, Schiller tem razão em afirmar que essa fraqueza do sujeito atende a princípios egoístas e trai não apenas a humanidade no outro, mas em si próprio. Mas pode mesmo tal experiência estética ser oferecida como testemunho necessário do homem como ser moral tal como Schiller o descreve? Esta é, sem dúvida, uma das questões em aberto da filosofia de Schiller, mas é justamente a radicalização dessa tese problemática no sublime patético que possibilita a Schiller fazer a ponte entre sublimidade e arte.

A força patética do sofrimento humano só pode ser experimentada esteticamente na arte, pois está essencialmente ligada ao plano ficcional das artes plásticas, da poesia e do teatro. Porém, antes de desenvolvermos esta importante inflexão da natureza em direção à arte dentro da abordagem de Schiller sobre o sublime, é necessário ainda permanecer um pouco mais nos fundamentos antropológicos e morais dessa experiência, já que este tema é revolido pelo filósofo em quase todos os textos que estamos abordando neste trabalho.

2.3.5 O sofrimento de Jó como exemplo do sublime patético

Em “Acerca do patético”, Schiller expande a argumentação sobre o lugar do sublime patético na arte, apresentando vários exemplos de sua aplicação, além de reafirmar as regras que condicionam essa experiência estética. Novamente ele defende que o homem é, antes de mais nada, uma inteligência que independe da natureza (1991, p. 113) e, a fim de sustentar essa afirmação, oferece mais uma vez a imagem do homem como cidadão de dois mundos. Enquanto animal, ele é regido pelas leis da natureza por meio de instintos, ou seja, há uma série de processos em andamento em seu corpo que não são controlados por sua vontade. Mas enquanto um ser que possui vontade, ele é regido pelas leis da razão, ou seja, pelo dever. Aqui, o homem não pode ser considerado apenas um animal, mas também uma pessoa e deve ser respeitado pela sua autonomia (1991, 122-123).

Essa capacidade de autodeterminação, também chamada por Schiller de “força supra-sensível” (seguindo de perto a argumentação de “Do sublime”), fica explicitada quando da representação de um sofrimento que condiciona uma reação moral. Porém, como já havia sublinhado em outros artigos, reagir ao sofrimento não

significa simplesmente fugir dele. A expressão sensível do sofrimento e a tentativa de aplacá-lo por meios de nossas capacidades sensíveis estão vinculadas aos nossos instintos e não deixam antever a força moral. Segundo Schiller, o homem pode se defender contra um objeto que o faz sofrer, mas contra o sofrimento em si mesmo não há outra arma senão a razão (1991, p. 122). Assim, a dignidade do homem se torna visível quando o sofrimento das partes que ele não controla entra em conflito com aquelas que estão subtraídas do domínio cego da dor, mas não a suprimem:

Quanto mais decisivo e intenso se exterioriza o afeto no âmbito da animalidade, sem contudo poder afirmar o mesmo poder no âmbito da humanidade, tanto mais se percebe esta última, tanto mais triunfantemente se revela a autonomia moral do homem, tanto mais patética é a representação e tanto mais sublime o *pathos*. (SCHILLER, 1991, p. 124)

Segundo Schiller (1991, p. 132), essa autonomia moral pode ser revelada de duas maneiras distintas: (1) quando o homem ético não acolhe a lei do homem físico, ou seja, quando a dor não suprime a sua liberdade; ou (2) quando o homem sofre fisicamente em consequência da sua submissão à lei moral, ou seja, quando o sofrimento vem em consequência de uma ação moral. No primeiro caso, temos o sublime patético de contenção e, no segundo, o sublime patético de ação. Essa subdivisão será útil principalmente como instrumento de avaliação de obras de arte trágicas. Mas ela nos permitirá, aqui, fazer a ponte para outro texto importante de Schiller, “Acerca do Sublime”. Nele, Schiller nos apresenta um exemplo paradigmático de sublime patético de contenção:

Suponhamos que um ser humano tenha todas as virtudes que, unidas, produzem o belo caráter. Que encontre prazer na prática da justiça, da caridade, da moderação, da perseverança e da fidelidade. (...). A quem não encantarà essa bela consonância dos impulsos naturais com os preceitos da razão, e quem poderia abster-se de estimar tal pessoa? No entanto, apesar de toda inclinação que por ele temos, podemos estar certos de que ele seja realmente um homem virtuoso e de que exista de fato virtude? (...) Deixemos, porém, que esse mesmo indivíduo venha a cair numa grande desgraça. Que se lhe roube os bens; que se lhe destrua o bom nome; que doenças o atirem a um leito de dor; que a morte ceife a todos que estima e que todos em quem confia o abandonem na necessidade. Que se procure então e se exija do infeliz a prática das mesmas virtudes de que o encontravam tão prestativo quando ainda ditoso. Caso, neste transe, venha-se a encontrá-lo o mesmo de antes; não lhe arrefecendo a pobreza a sua caridade; nem a ingratidão, a sua obsequiosidade; a dor, a sua serenidade e a desgraça própria, o seu interesse pela felicidade alheia; notando-se-lhe as transformações causadas pelas circunstâncias nas suas feições, mas não no seu comportamento; na matéria, mas não na forma do seu agir: tal fato não mais encontraria nenhuma explicação suficiente à base do conceito de natureza (segundo o qual é absolutamente necessário que o presente, considerado como efeito, decorra de algo passado, considerado como sua causa), porque nada pode ser mais contraditório que a permanência de um mesmo efeito,

quando a causa se transformou em algo oposto. (...) Ter-se-á de desalojar da ordem física universal o motivo do comportamento, transferindo-o a uma ordem totalmente outra, a qual, embora a razão a possa alcançar com suas ideias, o entendimento não poderá compreender com seus conceitos. Esta descoberta da faculdade moral absoluta, que não está ligada a nenhuma condição da natureza, dá à profunda emoção, que nos empolga ao defrontarmos com tal pessoa, o encanto de todo indescritível e peculiar, encanto que nenhum prazer dos sentidos, por mais nobre que seja, consegue disputar ao sublime. (SCHILLER, 1991, p. 57-58)

Embora não cite referências, é claro que Schiller está falando de Jó, a personagem bíblica do Antigo Testamento que tem a sua fé testada por Deus. Do ponto de vista moral, Jó é a personificação da dignidade, tal como Schiller a compreende em “Sobre graça e dignidade” (1997, p. 56). Ou seja, ao mostrar-se tranquilo no sofrimento, ele exemplifica a subordinação do sensível ao ético. Mas, quando tomado do ponto de vista estético, ele se torna um objeto emblemático capaz de despertar o sentimento do sublime patético.

Emblemático porque, segundo Schiller em “Acerca do sublime”, não há nada mais indigno do homem que sofrer violência (1991, p. 49). Ela nega aquilo que caracteriza propriamente a sua humanidade: a sua vontade. E se houver algo que conteste absolutamente a sua capacidade de se autodeterminar, todo este privilégio que o homem parece possuir frente aos outros animais dentro do campo de forças da natureza parece ser vão. Ora, existe algo que efetivamente contesta a sua liberdade. Os homens podem medir-se enquanto força com todas as coisas físicas, prova disso são os avanços técnicos que paulatinamente os ajudaram a sobreviver e a se espalhar sobre o planeta, a despeito de todos os obstáculos da natureza. No entanto, não há nada que ele possa fazer contra a morte, a maior de todas as violências. Querendo ou não, os homens morrem.

Interessante notar que aqui é restituída a importância da nossa constituição natural enquanto animais devido à inexorabilidade da morte, dentro das abordagens de Schiller sobre os conflitos entre sensibilidade e racionalidade que, invariavelmente, através dos mecanismos do sublime, reafirmam a superioridade da razão. Em “Acerca do patético” Schiller também já havia afirmado que a natureza não deve ser rejeitada porque o homem é, antes de mais nada, um ser físico (1991, p. 117), porém não tinha chegado ao limite dessa proposta tal como faz em “Acerca do sublime”. Não há, contudo, nenhuma inversão de valores no que se segue na argumentação. Se no primeiro artigo Schiller havia afirmado que é dever do homem não se deixar conduzir unicamente por sua natureza física, mesmo que seja inegável

a sua importância, no segundo artigo ele lança mão de uma nova estratégia de defesa da razão.

Se a natureza, através da experiência-limite da morte, nega a liberdade do homem, a cultura deve então libertá-lo e ajudá-lo a preencher completamente o que ele é como conceito, isto é, um ser dotado de vontade, um ser que quer (SCHILLER, 1991, p. 50). Mas como a cultura pode exercer este papel? Há dois caminhos: realisticamente, ou seja, por meio da dominação técnica da natureza e das garantias de segurança física que resultam desse processo; ou idealisticamente, quando o homem se torna capaz de destruir o conceito de violência por meio da submissão voluntária à adversidade. Neste último caso, aquilo que não puder ser submetido tecnicamente à vontade do homem deve ser suportado, isto é, deve entrar ativamente em consonância com ela.

É o que faz Jó, por exemplo, não se deixando abater pelo sofrimento máximo que a doença lhe infringe, após todas as perdas afetivas e materiais. Se não aceitarmos o peso da resistência moral que Schiller invariavelmente defende como prova máxima da dignidade humana na experiência do sublime patético, podemos, no mínimo, reavaliar a situação de Jó da seguinte maneira: diante de uma situação extrema de sofrimento, há outra opção além de nos entregar ou resistir a ele? Há coisas na vida que escolhemos ou *acreditamos* escolher e há outras que, sem sombra de dúvidas, simplesmente nos são submetidas, como é o caso da doença. Qualquer escolha, mesmo que imoral dentro dos paradigmas kantianos ou schillerianos, tal qual o suicídio como forma de cessar o sofrimento físico, denota que, se temos a consciência de que estamos a ponderar, é porque não estamos sob o jugo absoluto daquilo que nos causa dor. Se isto legitima a razão como superior à nossa natureza física, é uma conclusão que já colocamos em dúvida anteriormente. Porém, o que Schiller põe em questão principalmente no cerne do problema do sublime patético não é apenas a nossa condição de seres capazes de ponderar e de escolher, mesmo que iludidos sobre a nossa total liberdade, mas a percepção, a tomada de consciência, por meio de uma experiência estética, daquela condição.

Aqui se anuncia, por fim, a tarefa formadora que o estético possui. Se, como vimos, não se pode esperar que todos resistam moralmente ao sofrimento, a força moral deve ser adestrada via cultura por meio do contato com experiências que levem à tomada de consciência da moralidade enquanto disposição. Segundo Schiller, o sublime é uma ferramenta concedida pela própria natureza para nos

ensinar que somos mais que apenas seres sensíveis e escravos subjugados ao poder das sensações (1991, p. 56) e o contato com ele, junto com o belo, é extremamente positivo, mesmo que as deficiências morais dos sujeitos impeçam a uniformidade na recepção estética dos objetos.

2.3.6 O lugar do sublime na educação estética

Encerramos o capítulo anterior apresentando as tensões entre o belo e o sublime nos textos de Schiller sobre educação estética. Podemos agora, depois do longo percurso em que abordamos o sublime, retornar ao questionamento sobre o lugar dele naquele projeto. Mesmo que os fundamentos morais do sentimento do sublime prático, tais como Schiller os descreve, sejam excessivos no caso contemplativo e, por esta razão, questionáveis, ficou claro que o papel da moralidade na experiência do sublime patético (como nos mostrou o exemplo de Jó) é inegável. Assim, esta experiência deve ser incluída, devido ao seu caráter tensionante que confronta as tendências de determinações da nossa vontade pela sensibilidade violentada, no programa da educação estética:

Dado que, queiramos ou não, o nosso destino, apesar de toda limitação sensível, é o de nos regermos segundo o livro das leis dos puros espíritos, terá o sublime de ser acrescentado ao belo, a fim de tornar a educação estética um todo perfeito e estender a sensibilidade do coração humano de acordo com a total amplitude do nosso destino, mesmo para além do mundo dos sentidos. (...) Só quando o sublime se conjuga com o belo e a nossa receptividade relativamente a ambos teve igual formação é que somos perfeitos cidadãos da natureza, sem, por isso, sermos seus escravos e sem perdermos os nossos direitos de cidadãos no mundo inteligível. (SCHILLER, 1991, p. 69)

Já foi demonstrado que o sublime patético só tem espaço na arte. Logo, Schiller tem condições de conduzir toda esta discussão para o nível das poéticas artísticas particulares e, sobretudo, para o nível da tragédia enquanto gênero. Como veremos no próximo capítulo, a experiência do sublime patético entrará em plena consonância com o debate que se fazia sobre a tragédia no século XVIII a partir de categorias canônicas aristotélicas. Porém, como anunciamos no início deste capítulo, nosso objetivo era, numa primeira etapa, abordar a sistematização kantiana do sublime e, numa segunda etapa, avançar sobre o modo como Schiller se apropriou do pensamento de Kant sobre o sublime para dele retirar o seu conceito

do trágico. Acreditariamos ter alcançado o que foi proposto, se não estivesse ausente ainda um único detalhe: e o trágico?

2.4 O conceito do trágico

Considerando tudo o que foi exposto até o momento, para que possamos explicitar o conceito do trágico de Schiller não será necessário mais delongas. Se o sofrimento humano só pode ser objeto de fruição estética quando inserido num plano ficcional, ou seja, quando submetido a um planeamento artístico, e a representação do sofrimento deve ser de tal ordem que leve o sujeito fruidor a superá-la por meio do recurso à sua resistência moral, Schiller afirma em “Do sublime” (2011, 38) que não há outras leis fundamentais para a arte trágica senão:

- (a) a apresentação da natureza que sofre.
- (b) a apresentação da autonomia moral no sofrimento.

Em “Acerca do patético” (1991, p. 115), a mesma exigência é feita ao artista trágico: dele exige-se o patético, isto é, que apresente todo o “fardo do sofrimento para que não resulte problemático [para o espectador] se a resistência ao sofrimento é uma ação da alma ou uma carência”. Logo, o trágico não é outra coisa senão o objeto patético que possibilita a representação estética da liberdade no sofrimento. No próximo capítulo, veremos como toda essa reflexão teórica sobre a natureza do trágico a partir da estética do sublime responde a questões ligadas ao debate poético e dramático sobre a natureza da tragédia e sua dimensão pedagógica.

3 A POÉTICA DO SUBLIME

3.1 Por que gostamos de assuntos trágicos?

“Mulher mata os dois filhos para se vingar do marido” poderia ser a sinopse estampada no cartaz de *Medéia*, de Eurípedes, caso houvesse este tipo de publicidade em torno dos concursos de tragédias na Grécia, embora se assemelhe mais a uma manchete contemporânea de jornal²⁴. Para além do gênero literário, mas também por causa dele, a palavra *tragédia* entrou para o nosso vocabulário como sinônimo de acontecimento triste, catastrófico e funesto, conforme atesta a definição do dicionário. Mas nem todo acontecimento deste tipo foi digno do tratamento dos grandes poetas dramáticos gregos, tampouco a exposição gratuita do derramamento de sangue era o elemento central de suas obras, evento que geralmente acontecia longe do olhar do público e era apenas narrado por uma testemunha ou por um mensageiro.

Dentre tantos temas dolorosos e desagradáveis, alguns foram privilegiados e estruturados numa forma narrativa específica. O poeta recolhia o seu material nos mitos mais terríveis disponíveis, o reorganizava e o devolvia ao público, que renovava seu interesse por aquelas velhas histórias já registradas em Homero. Ou seja, de certa maneira, os textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes que chegaram até nós, a despeito da excelência e grandeza artística que não se deixam reduzir unicamente ao interesse que os detalhes sórdidos e violentos das narrativas dos mitos poderiam despertar, também ecoam certa atração pelo horror. E de onde vem essa atração?

Para além desse impulso inicial de curiosidade, o estado de emoção parece ser desejável por si mesmo e tem algo que deleita independentemente das conseqüências positivas ou negativas que podem recair sobre nós. Às vezes, as

24 A arte gráfica da capa da edição de 1976 de *Gota d'água*, a adaptação musical da *Medéia* de Eurípedes concebida por Paulo Pontes e Chico Buarque, que foi aos palcos pela primeira vez em 1975, explora esta ideia. A imagem da capa traz uma foto das personagens Joana (a *Medéia* carioca) e Jasão mortos sobreposta a um jornal com a seguinte manchete: “Uma tragédia carioca: assassinou os dois filhos e se matou. Vingança macabra – Abandonada pelo amante Jasão, o famoso autor do grande sucesso ‘A gota d’água’ – Quando ficou famoso preferiu a filha do rico bicheiro – Ciúme foi a causa do treloucado gesto”. A transposição do enredo de uma tragédia clássica para um nível tão prosaico mostra que algumas obras mantêm-se vivas não apenas pela sua forma poética, mas por ainda serem capazes de despertar a curiosidade sobre o conteúdo de suas narrativas.

emoções desagradáveis ocupam este espaço com mais eloquência que as agradáveis, conforme Schiller (1991, p. 83-84) aponta em “Acerca da arte trágica”:

É fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror. Todos se comprimem, cheios de expectativa, 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.

Mas se a curiosidade natural e o desejo de experimentar uma emoção forte nos fazem querer assistir à história de uma mãe que mata os próprios filhos para se vingar do companheiro, também deve haver uma razão pela qual não ficamos totalmente horrorizados e não rejeitamos terminantemente a, digamos assim, estetização deste tipo de atrocidade que apela contra princípios morais básicos. Muito pelo contrário, esta experiência nos excita. Mas tratar o tema como fonte de puro divertimento ainda parece imoral, de modo que o prazer que retiramos daí deve resultar de um campo de forças mais complexo, que de alguma maneira envolve não apenas o conteúdo da história, mas também o seu estatuto ficcional, o modo como ele é apresentado e como aguçá a nossa consciência moral ou a dissolve.

Ora, aqui as esferas do prazer, do desprazer e da arte já começam a se misturar e desde já precisamos demarcar alguns territórios antes que possamos novamente retornar à pergunta sobre a razão por que nos interessam assuntos trágicos, com destaque para aqueles inseridos no plano ficcional da tragédia. É esse o ponto que nos possibilitará alcançar o objetivo principal deste capítulo: conectar a teoria de Schiller sobre o sublime patético à sua aplicação no terreno da dramaturgia, em diálogo constante com a tradição de comentários da *Poética* de Aristóteles. Vejamos, a seguir, as bases dessa tradição de comentários e como ela diz respeito às preocupações teórico-práticas de Schiller.

3.2 A teoria da tragédia de Aristóteles

3.2.1 Primeiros passos

Todas estas questões que estamos esboçando foram abordadas num texto filosófico fundamental, a cujas estruturas básicas retornaremos freqüentemente daqui para frente: a *Poética*, de Aristóteles. Quando o filósofo grego se dedicou à

investigação sobre a arte poética, que chegaria à posteridade na forma do conjunto de apontamentos para aula que compõem o famoso texto, ele tinha diante de si obras dramáticas e épicas que há muito tempo já haviam definido seus próprios contornos e, no caso específico da tragédia, como veremos, não é propriamente a pergunta sobre por que razão assuntos desagradáveis interessam tanto às pessoas que articula os primeiros passos da sua análise.

O filósofo dá um passo adiante, pois quando ele escreve a *Poética* provavelmente entre 334 e 330 a.C., as tragédias já pertenciam a um universo institucionalizado e se encontravam em estágio histórico avançado de desenvolvimento da sua linguagem²⁵. O questionamento do elo primitivo entre aquelas obras e a demanda do público por emoções fortes surge já no seio do debate sobre como as tragédias, por meio dos seus próprios instrumentos e temas, convertem aquelas emoções negativas em prazer no espaço do teatro. Do ponto de vista de Aristóteles, aquelas representações eram essencialmente aprazíveis não apenas pela transformação de seu conteúdo doloroso por meio da controversa *catharsis* (*katharsis*), mas sim pelo fato elementar de serem imitações. A chave para compreender a tragédia estaria no prazer proporcionado pela *mimesis*.

3.2.2 Prazer e *mimesis*

Desde já, ressaltamos que não entraremos em discussões pormenorizadas sobre conceitos aristotélicos, pois nosso interesse recai principalmente sobre a estrutura da teoria e sobre as perguntas que ela, do seu modo, procura responder. Acompanhemos, então, algumas linhas de força da *Poética* na definição da tragédia.

O objeto da *Poética* é explicitado por Aristóteles nas primeiras linhas do tratado: será investigada a partir de princípios básicos a arte poética em si, suas espécies, seus efeitos, natureza e número de suas partes, além de como devem ser estruturados os enredos numa composição bela (ARISTÓTELES, *Poética* 1, 1447a 10). Logo em seguida, ele afirma que a epopéia, a tragédia, a poesia ditirâmbica e a

25 De acordo com Romilly (1997, 10-11), a primeira representação trágica das Dionisíacas em Atenas ocorreu em 534 a.C., mas a primeira peça conservada é *Os Persas*, de Ésquilo, datada de 472. A vida dos três grandes poetas dramáticos tem partes em comum: Esquilo nasceu em 525, Sófocles em 495 e Eurípedes entre 485 e 480. Após 404 não temos mais nenhuma peça conservada, apenas fragmentos e nomes são citados. Conhecemos cerca de trinta tragédias completas de um conjunto de mais de um milhar, ou seja, tudo o que temos hoje compreende um período de “colheita de obras-primas” que durou cerca de 80 anos. Já em 405 Aristófanes criticava a decadência dos concursos tragédia na comédia *As rãs*.

maior parte da música de flauta e cítara são imitações, *mimesis* (1447a 10-15). Esta noção é a pedra fundamental de toda a abordagem aristotélica da tragédia, pois permite ao filósofo adentrar no terreno do prazer na recepção de uma obra dramática.

Indagar sobre os princípios básicos da poesia, antes mesmo de mapear as diferenças entre os gêneros poéticos, é também verificar o lugar da *mimesis* na dinâmica da vida humana. Com efeito, como afirma Aristóteles no Capítulo 4 da *Poética*, numa das passagens mais férteis da obra (1448b 5-20), haveria duas causas naturais para a poesia: (1) o homem é um animal mimético; imitar é congênito aos seres humanos desde a infância e é através desse mecanismo que ele adquire seus primeiros conhecimentos; (2) todos os homens sentem prazer nas imitações.

Ou seja, os fundamentos da poesia e, por conseqüência, da tragédia, estão de pleno acordo com a nossa natureza e é em conformidade com ela que respondemos prazerosamente, por exemplo, ao apelo de imagens que representam perfeitamente animais repugnantes ou cadáveres, já que ninguém acredita que está diante do objeto real. Está em jogo aqui a consciência de que aquelas imagens são ficcionais e, por referirem a algo no mundo por meio da semelhança, o reconhecimento dessa relação pode ser entendido como um ato cognitivo que nos agrada para além do fato de que os objetos em si mesmos, caso os encontremos efetivamente por aí, sejam desagradáveis ao olhar. E, na hipótese de não sermos capazes de identificar o objeto representado como algo que nos é familiar, ainda é possível apreciar as qualidades da execução da obra mimética: sua cor, traço, ou qualquer outro motivo pertinente.

Se há uma “teoria estética” em Aristóteles com fôlego para dialogar com a modernidade, com certeza está na passagem econômica do Capítulo 4 da *Poética* acima mencionada, muito embora ela não possua acabamento sistemático evidente e tenha sido alvo constante de exegeses. De acordo com Stephen Halliwell (1992, p. 243), importante intérprete e tradutor de Aristóteles, os dois níveis de prazer – (1) o que deriva do reconhecimento (cognitivo, em oposição a Kant, por exemplo) da relação de semelhança da obra mimética com o mundo e (2) o que deriva do reconhecimento da habilidade artística do realizador da obra – não são momentos separados, muito pelo contrário. Nas formas mais completas e ricas da experiência

com a arte estes níveis se misturam, como no caso da tragédia, onde esta trama complexa é exemplificada.

Se a história de Medéia pode ser atraente, como já havíamos sugerido, Aristóteles tem razão quando aponta que o reconhecimento do caráter ficcional da obra mimética e o prazer que dele retiramos é o que nos faz ultrapassar reações comuns a aspectos equivalentes da realidade que a obra incorpora, tal como provocaria dor profunda um caso hipotético de assassinato de um ente querido em circunstâncias parecidas com a da peça de Eurípedes. Junto daquele prazer, temos também o que resulta da habilidade dos poetas, que muitas vezes trabalharam sobre o mesmo material mítico, mas compondo obras distintas. É o caso de *As Coéforas*, de Ésquilo, da *Electra* de Sófocles e da *Electra* de Eurípedes, ambas as peças centradas no drama da filha de Agamenon após o assassinato do pai pela mãe Clitemnestra, e da mãe pelo irmão Orestes. Fica claro que o interesse pela tragédia não se fixava somente em *o que* era contado, mas também em *como* era contado, e o valor das obras “vinha do fato de o ator tornar pública uma emoção, uma explicação, um significado que não tinham sido veiculados antes dele” (ROMILLY, 1997, p. 22).

No entanto, reconhecer o caráter ficcional de uma tragédia não cria uma blindagem afetiva que impede que sejamos envolvidos em emoções que não são de faz-de-conta. Muito pelo contrário, por tratar de tema necessariamente doloroso, a tragédia convoca respostas emocionais intensas que estão intimamente ligadas à realidade. Nossas vivências particulares são participativamente ativas no processo de fruição da obra; afinal, o seu conteúdo é humano. Definir a tragédia não é, portanto, somente apontar as suas características formais, mas também apontar o modo como estas características demarcam uma região temática que está intimamente conectada com os sentimentos que ela comunica e desperta no público. Ainda voltaremos a este tema, atualmente denominado “paradoxo da tragédia”, tendo em vista que não se trata de um debate filosófico obsoleto e as respostas de Aristóteles não são, de modo algum, definitivas.

Porém, lançados de modo geral os fundamentos básicos do prazer na obra mimética, já podemos avançar para o campo da representação dramática e suas especificidades, para que possamos obter uma visão geral da influente teoria da tragédia de Aristóteles.

3.2.3 Definindo a tragédia

O que se espera de uma teoria da tragédia? Uma teoria desse tipo deveria definir as relações específicas entre conteúdo e forma naquele gênero literário que o diferenciem dos outros (a epopéia, por exemplo), além de explicar as obras existentes, auxiliar o artista na composição de novas obras dentro daqueles princípios e também nos ajudar a julgar casos ambíguos que venham a surgir. Mas, dada a natureza específica de seu conteúdo dramático, aquela dimensão do desprazer e do prazer na recepção da tragédia pelo público mencionada anteriormente está intimamente ligada à discussão sobre o que define o gênero literário.

A teoria-mãe de Aristóteles, se assim podemos chamá-la devido à sua enorme influência na história da dramaturgia e da filosofia da arte, foi a primeira a determinar esses paradigmas e resultou tão frutífera quanto problemática. Vejamos como ela é organizada para, em seguida, explorar alguns aspectos de sua recepção histórica que são importantes para nós.

A tragédia é uma das artes poéticas. Portanto, para Aristóteles, é mimética e fundamentada na natureza humana. São várias as formas poéticas e artísticas alicerçadas sobre este mesmo princípio, de modo que elas se diferem pelo *meio* em que realizam a imitação, pelo *objeto* imitado e pelo *modo* como o imitam. Assim, segundo Aristóteles, por meio do ritmo (metro), da harmonia (melodia) e das palavras, a tragédia imita homens em ação diferenciados pelo caráter. Seu objeto é a imitação dos homens melhores do que realmente são. Mas se a epopéia homérica também imita o mesmo objeto e com meios similares, o modo é distinto. A epopéia narra, já a tragédia mostra, traz à cena os personagens em atuação.

Não é apenas a competência para versificar que faz o poeta dramático, mas um conjunto de elementos capazes de diferenciar a sua obra dos outros gêneros. Aristóteles cita um exemplo interessante (Poética 3, 1448a 25-30). Sófocles, ao imitar homens virtuosos se iguala a Homero, como já mencionamos, mas se afasta dele ao imitá-los através de discurso direto, sem a interferência de um narrador. Por isto, se aproxima de Aristófanes, autor de comédias, que também se vale do mesmo

procedimento, mas que pinta os homens piores do que são, já que a comédia trata, segundo Aristóteles, do ridículo (um defeito ou deformação que não causa dor). Mas a dimensão temática da tragédia, a partir do que foi dito, ainda pode ser refinada, já que não saímos completamente do terreno formal do gênero. Assim, chegamos à célebre definição que abre o Capítulo 6 (1449b 25-30):

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões²⁶.

Sintetizando as informações disponíveis no tratado, poderíamos esclarecê-la da seguinte maneira: a tragédia é a imitação de uma ação elevada (dado o caráter nobre dos homens representados) e completa (com princípio, meio e fim), dotada de extensão (a duração mais ampla e clara possível, mas sem se estender desnecessariamente e sem prejudicar a compreensão da ordenação dos acontecimentos), numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes (as variações do metro e do canto), que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (sentimento despertado por alguém que é infeliz sem merecer) e do temor (quando aquele é semelhante a nós), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões.

O termo *katharsis*, traduzido no trecho citado por “purificação”, surge inesperado, sem ter sido mencionado anteriormente na *Poética*. Muito já se discutiu sobre o seu sentido, sobre que tipo de purificação se refere precisamente no contexto da tragédia, mas que, segundo Fernando Rey Puente, não parece desempenhar nenhum papel fundamental no restante da obra de Aristóteles, a não ser no seu uso biológico (no sentido de purgação de resíduos excessivos do corpo), o que justificaria a ausência de uma definição clara²⁷. O que nos interessa aqui é que a descrição formal da tragédia enquanto gênero só se completa com o acréscimo do efeito que ela produz, o horizonte que a estrutura.

26 Utilizamos a tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

27 PUENTE, 2002, p. 13: “[...] estamos nos movendo em meio a um cipal exegético multi-secular onde facilmente podemos perder a orientação e não mais sabermos dizer, afinal, qual é a verdadeira importância de toda essa infundável discussão para o autor em questão, ou seja, para Aristóteles. Desde já, portanto, quero sinalizar para o fato de que a importância desse tema em Aristóteles me parece pequena, tanto em relação ao texto da *Poética*, quanto, em uma perspectiva mais ampla, em relação ao *Corpus aristotelicum*. Em relação à *Poética*, *katharsis* me parece um termo de menor importância face a outros conceitos centrais da obra [...]. Mas então, alguém poderia justificadamente perguntar: por que tanta confusão em torno de uma só palavra?”

É este horizonte que leva Aristóteles a concluir que a alma da tragédia é o *enredo*, o encadeamento das ações, meio que proporciona o ajuste entre a sua forma e sua finalidade²⁸. Esta conclusão será o núcleo de algumas discussões importantes sobre a tragédia posteriores a Aristóteles e que estão presentes em todas as investidas de Schiller sobre o assunto.

3.2.4 Enredo e finalidade da tragédia

Para que o poeta desperte o prazer inerente ao temor e à compaixão, que é próprio da tragédia (ARISTÓTELES, Poética 10, 1462b 10-15), é necessário que ele realize o seu objetivo por meio da organização dos acontecimentos e não apenas pela pintura das personagens individuais ou pela força do pensamento expresso nos versos, já que a representação é centrada em homens em ação e é nesse contexto que o caráter de uma personagem se torna visível, através das suas escolhas diante do conflito no qual ela está inserida. Deste modo, o enredo é a alma da tragédia, a estrutura organizadora de uma ação cuja finalidade é o efeito que produz.

Falamos do prazer inerente ao temor e à compaixão, nos aproximando novamente do tema que privilegiamos desde o início deste capítulo. Porém, como é possível falar de prazer numa circunstância trágica definida por estes dois sentimentos que configuram uma resposta emocional negativa? Aqui já podemos resgatar o que foi exposto sobre o prazer, de acordo com Aristóteles, que retiramos de uma obra mimética. Sem fazermos recurso ao significado da *katharsis*, podemos dizer que o sucesso da representação trágica depende do reconhecimento, por debaixo do véu da ficção, do conteúdo da representação como semelhante à vida. Mas, como afirma Halliwell, sentir temor e compaixão ao mesmo tempo em que desfrutamos da experiência da arte, porque estamos conscientes de que não há nenhuma criança sendo realmente morta pelas mãos da mãe no palco em *Medéia*, não significa que uma atitude compreensiva atue como apaziguadora de uma reação emocional ou que exista uma alternância rígida entre as duas esferas. Pelo contrário, uma tragédia requer uma recepção complexa onde “nós apenas

28 Segundo Umberto Eco (2003, p. 224), “o efeito catártico é uma espécie de coroação da obra trágica, e isto não se manifesta na tragédia enquanto discurso escrito ou recitado, mas antes enquanto discurso recebido”.

experimentamos as emoções, que podem de fato ser, de algum modo, dolorosas, porque reconhecemos nas ações e sofrimentos representados possibilidades humanas que as convocam” (1992, p. 253).

Tal reconhecimento, segundo Aristóteles, como já mostramos, é naturalmente prazeroso e depende também, no caso da tragédia, da caracterização do herói e da ação. O tipo ideal do herói trágico aristotélico é aquele que não se distingue nem pela virtude nem pela justiça, tampouco cai em desgraça por perversidade ou maldade. Ele cai devido a um erro grave (*hamartia*²⁹), mas sem merecer (ARISTÓTELES, Poética 13, 1453a 10-15). Por isto ele é capaz de despertar sentimentos compassivos e de temeridade, afinal, mesmo sendo um recorte idealizado da realidade (um caráter nobre), ele não é perfeito o suficiente para tornar inviável a identificação do público com o seu drama. Se o herói não detém essas qualidades e não está inserido numa ação que resvala da fortuna para a desgraça, ele não condiciona o temor e a compaixão e, por conseguinte, não temos uma tragédia. O espectador não sentirá que a desdita do herói também lhe diz respeito intimamente e poderá ser envolvido numa gama de emoções que não caracterizam o gênero.

Por outro lado, se no auge da catástrofe não nos comovemos e somente nos detemos nos procedimentos técnicos do poeta, então a experiência essencial e completa do drama nos escapou. A definição da tragédia identifica uma conexão necessária entre suas características formais e a recepção que elas condicionam. Sem tal conexão, a tragédia não é o que é. A argumentação de Aristóteles depende, nesta direção, da universalidade das reações emocionais do público (e uma dimensão moral por detrás delas) que as torna passíveis de serem manipuladas pelo poeta. O que quero dizer é que Aristóteles, ao indicar quais seriam os melhores enredos (Poética 13, 1453a 35-40), afasta imediatamente aqueles que não são capazes de atender à exigência de despertar necessariamente temor e compaixão, ou seja, aqueles que mostram os bons passando da felicidade para a infelicidade (o que condicionaria sentimento de revolta no público), ou os maus passando da felicidade para infelicidade (o que condicionaria sentimento de simpatia e

29 De acordo com Carlson (1997, p. 17), as várias interpretações da *hamartia* podem, no geral, ser divididas em dois grupos: aquelas que enfatizam o aspecto moral da falha e aquelas que insistem no aspecto intelectual, fazendo da *hamartia* um erro de julgamento ou uma suposição equivocada. Por exemplo, as ações de Édipo podem ser frutos tanto da ignorância quanto de algum grau de imoralidade.

satisfação), por exemplo. Nesse sentido, qualquer reação fora do esquema planejado pelo poeta talvez fosse considerada como desviante. Imaginem alguém que, no silêncio de uma plateia comovida, morresse de rir ao ouvir a notícia de que Édipo furou os próprios olhos!

O riso quebraria qualquer pretensão à máxima potência do temor e da compaixão. Mas no caso do espectador desviante, onde está o problema? Numa deficiência pessoal em perceber o que está em jogo ou numa deficiência da arte do poeta e do espetáculo? Esse exemplo nos leva a questionar se o poeta pode mesmo contar com um catálogo de emoções humanas essenciais passíveis de ser suscitadas unanimemente. O predomínio das narrativas sobre crimes contranaturais escandalosos na tragédia grega (parricídio, matricídio, incesto), depõe a favor de que haveria sim valores atemporais sobre os quais a tragédia poderia se apoiar. Mas, com o passar dos anos, o que era comovente num texto pode ser recebido de outro modo, se levarmos em consideração certa margem de influência histórica na composição e recepção do drama³⁰. A ênfase no efeito da tragédia é justamente o que nos faz reconhecer que o autor (mesmo que ele alimente essa crença) não detém controle total sobre a recepção da obra que cria. Não encontraremos respostas para todas essas perguntas na *Poética*, mas

a tragédia não apenas nos confirma uma compreensão pré-existente do mundo: ela nos fornece oportunidades imaginativas de testar, refinar, estender e talvez questionar as idéias e valores sobre as quais aquela compreensão repousa. Admitidamente, Aristóteles não se pôs a perseguir todos os modos pelos quais a tragédia pode realizar essa demanda, e nós devemos aceitar que ele não atribuiu ao paradoxo trágico um papel tão central no gênero como algumas teorias modernas o fazem. Mas há, contudo, algumas sugestões claras na *Poética* de uma consciência desta dimensão da experiência trágica. (HALLIWELL, 1992, p. 253)

3.3 Da tragédia ao trágico

3.3.1 Gênero literário x Condição humana

É a caracterização do efeito da tragédia o ponto mais questionável da *Poética*, dado que repousa sobre uma compreensão pré-existente do mundo que

³⁰ Se Édipo Rei, de Sófocles, ainda é uma obra potente e viva, sendo montada constantemente, não se pode dizer o mesmo de Édipo em Colono, do mesmo autor. Esta última é uma obra hermética que só interessa mesmo aos amantes e pesquisadores da cultura grega.

pode legitimamente ser posta de lado em favor de outra. Ao avançarmos para além do pouco que Aristóteles sugeriu, chegamos a uma zona temática que ganhou fôlego muitos séculos depois, quando o debate sobre a natureza do trágico se desvinculou do debate sobre a natureza do gênero da tragédia. Com efeito, para que a tragédia cumpra sua finalidade de acordo com a definição aristotélica, deve despertar o temor e a compaixão, ou seja, tal finalidade está intrincada num ponto que liga o enredo e o herói à ideia da *hamartia*, o erro fatal, a falha trágica determinante (vejam o exemplo de Édipo, que mata o pai sem saber que o fazia, desencadeando uma rede extensa de acontecimentos horríveis) que condiciona os sentimentos compassivos no público justamente por ser o que humaniza o herói e o torna semelhante a qualquer um. Ora, mesmo que não esteja explícito na *Poética*, é possível que se encontre aí uma visão de mundo compartilhada que a tragédia exige e apela à experiência e à identificação do público. Herói trágico e espectador estão unidos pela constatação da ausência de controle absoluto sobre as consequências de seus atos e podemos chamar de trágico esse enredo da vida que o palco mostra.

Se, por um lado, os temas explorados pela tragédia suscitariam um *pathos* irresistível, por outro eles estão abertos à interpretação e ao questionamento do seu significado. Ao lado do talento do poeta enquanto construtor de enredos está a visão de mundo que ele veicula. Ora, parece que o núcleo da pergunta sobre o que é a tragédia em essência deveria passar por este ponto: é a natureza da ação representada que define o gênero? Afinal, as formas da tragédia variaram na história e não seriam um ponto de partida confiável. O teatro moderno, por exemplo, desconhece a função que o coro e a música exerciam numa tragédia grega. Neste contexto, a resposta de Aristóteles foi eficiente ao buscar apreender o traço unificador das tragédias disponíveis em seu tempo, contudo, a divulgação da *Poética* na Europa, a partir Renascimento, como apontaremos brevemente a seguir, fez dela uma instância prescritiva para os dramaturgos que nela se apoiaram, num esforço contínuo de interpretá-la e não de superá-la. Além do mais, o surgimento e aceitação progressiva de gêneros híbridos (dramas burgueses, tragicomédias) minaram progressivamente a importância da pergunta sobre a natureza da tragédia, fortalecendo outra: o que é o trágico? Mas até chegarmos a este estágio, montanhas de comentários foram escritos sobre as “leis” da *Poética*.

3.3.2 Dramaturgos-filósofos e a recepção da *Poética* de Aristóteles

Além de um texto analítico, especulativo e bastante elíptico sobre a tragédia, a *Poética* se converteu também numa instância prescritiva, um ponto de partida teórico-prático para dramaturgos que se dedicaram ao gênero. Somando-se ao interesse que despertou nos artistas, o tratado aristotélico, que, após ter sido ignorado na Europa medieval, se tornou uma alternativa às poéticas latinas como a de Horácio ao ser editado e impresso entre o final do século XV e início do XVI (SANTORO, 2010, p. 46), também foi comentado exaustivamente por teóricos e críticos sob a luz de posicionamentos prévios (como o de que o teatro deveria ter uma função didático-moral na formação do público), o que acabou por elevar algumas passagens do texto a cânones da composição dramática e por produzir uma quantidade exorbitante de interpretações:

Cooper e Gudeman, na sua *A Bibliography of Aristotle* (New Haven, 1928), apontam, desde o século XVI até 1928, nada menos que 1271 posições assumidas pelos comentadores e teóricos ante os problemas oferecidos pela poética aristotélica, sendo que 150 em torno da catarse. (SPINA, 1995, p.58)

Se o texto em si já possuía trechos lacunares, não é de se espantar que os pontos de vista difundidos - polarizados, no caso do teatro, entre comentários eruditos e preocupações de ordem prática quanto à instituição teatral e suas técnicas, além de orientados por regras de decoro do público letrado - tenham sido tão pouco unívocos, principalmente na Itália, foco irradiador da recepção moderna da *Poética*, e na França, cuja dramaturgia classicista defendia a fidelidade às regras de composição. Neste contexto, a palavra “poética” ganhou contornos de “tábua de regras”, soando estranha hoje para aqueles que compreendem a criação artística como exercício de liberdade, muito embora, principalmente no caso da criação dramática, uma poética (independentemente de compromissos com tradições) se impõe como uma questão de realização, de como o artista realiza a obra que pretende dentro de uma linguagem artística.

Para os intérpretes e seguidores da *Poética*, não apenas essa estrutura elementar foi compreendida como necessária, mas todo o escopo do que Aristóteles entendia como próprio da tragédia, apoiados nos apontamentos do filósofo sobre o que se deveria visar e o que se deveria evitar na composição dos enredos para que fosse cumprida a função da tragédia (*Poética* 13, 1452b 25-30). A partir deste grande

imbróglio, obras dramáticas foram sendo escritas e julgadas. Mas qual a razão de tamanho prestígio teórico deste gênero literário? Por que razão tantos homens orbitaram em torno de variações sobre o mesmo tema aristotélico?

As possíveis respostas são muitas e vão desde questões pragmáticas, como o fato de que a tragédia teria por objeto homens nobres (e no teatro aristocrático inferiu-se facilmente que estes homens nobres são reis e rainhas), ao esforço de se purificar o texto grego das interpretações equivocadas que se transformaram em máximas da composição, atendendo a interesses também programáticos de instituições teatrais enrijecidas por aquelas máximas. Não é necessário que exponhamos aqui todos os vetores dessa dinâmica histórica da teoria teatral, mas é importante destacar que o que está em jogo é o modo como os artistas, críticos e teóricos relacionaram os elementos mutuamente dependentes que estão envolvidos no processo criativo: o poeta, a obra e o público.

Centrados principalmente na estrutura interna das obras, sem levar em consideração o público receptor oscilante, que deveria se adequar a elas, a maioria dos poetas criava a partir de características formais do drama derivadas de supostas leis invariáveis do teatro³¹, da crença de que a antiguidade clássica as havia descoberto e que era de acordo com elas que eles tinham espaço para exercer a sua liberdade criadora. Segundo Cassirer (1997, p. 145), na estética clássica, “a obra de arte era tratada como uma obra da natureza e tinha de ser concebida por meios análogos”, de modo que a definição estanque dos gêneros literários, por exemplo, devia ser capaz de classificá-los tal como uma definição lógica faria em relação às espécies naturais. Assim, “a doutrina da invariabilidade dos gêneros e das regras estritamente objetivas, impondo-se a cada um dentre eles, nasceu desse esforço para se chegar a tal definição” (p. 145).

Mas como alcançar uma definição concisa da tragédia, a fim de diferenciá-la enquanto gênero, num cenário onde já existem dramas sérios, tragicomédias etc.? Bastaria classificar essas manifestações como inferiores ao gênero superior da tragédia? Mas, afinal, tragédias são apenas dramas que acabam mal? Palco para reis? São simplesmente comoventes? Quando se leva em consideração para a

31 Lembramos aqui do exemplo da famosa regra das três unidades, derivada da necessidade de verossimilhança no palco: de ação (todo drama deve se concentrar numa ação concisa e unitária, sem desvios que em nada contribuam para o encadeamento dos eventos), de lugar (toda a ação deve estar restrita a um mesmo espaço geográfico, sem deslocamentos impossíveis no tempo também restrito da peça) e de tempo (toda a ação deveria ocorrer num lapso de tempo de um dia). Aristóteles só defendia a unidade de ação.

definição não apenas as características formais ou temáticas da tragédia, mas também o efeito que lhe é próprio, a balança começa a ficar instável devido a certo relativismo condicionado por aquela improvável unanimidade na recepção emocional de uma obra pelo público. Platéias mudam, logo, a recepção do drama pode mudar. E por que, nessa conjuntura, a *Poética* (e sua exigência de temor e compaixão) não poderia ser completamente rejeitada em favor de novos pontos de vista?

Não foi o que aconteceu. Como afirma Szondi (2002, p. 23), “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra”. O grande problema disso é que o que o filósofo grego tinha a dizer sobre a recepção da tragédia (incluído aí o tema da catarse) fez da sua teoria alvo do maior número de exegeses e interpretações da história da filosofia da arte. E durante alguns séculos, a teoria teatral pareceu oscilar entre comentários práticos sobre o teatro ou posicionamentos teóricos em relação à tradição aristotélica, seja a favor dela, seja contra. E pouco a pouco, a partir deste debate pedante ao nosso olhar distante no tempo, ganhou contornos mais claros o conceito do trágico, que parece ter estado latente dentro do debate sobre o conceito da tragédia.

3.3.3 Novos/velhos caminhos

Quando Schiller se dedicou à teoria da tragédia em textos escritos já no final do século XVIII, o que poderia ser acrescentado à imensa zona de influência da *Poética* de Aristóteles ou o que poderia ser rejeitado? Que resposta poderia ser dada sobre a natureza da tragédia sem o apoio daquela obra? Schiller só leu a *Poética* depois de já ter escrito todos os seus textos sobre teoria da tragédia, conforme registra a correspondência com Goethe em 05 de maio de 1797 (1993, p. 114-116), quem havia lhe enviado um exemplar e indicado a leitura. Mas isto não quer dizer que ele não tenha tomado contato com a tradição via Lessing, importante tradutor e comentador alemão do texto de Aristóteles.

No artigo “Acerca da arte trágica” (1792), Schiller segue de perto uma observação feita por Lessing numa das cartas que compõem a *Dramaturgia de Hamburgo*, escritas entre 1767 e 1768, quando o autor assumiu a administração do teatro daquela cidade. Nota-se naqueles textos que, além das críticas ferrenhas ao teatro francês, indicando diretrizes contrárias para o teatro nacional alemão, Lessing

se concentra no conceito da tragédia, admitindo a liberdade de criação que se sustentaria sob os princípios básicos da *Poética* depurados por uma interpretação que julga ser a mais correta:

É incontestável que Aristóteles não pretendia, em geral, dar uma definição rigorosamente lógica da tragédia. Pois, sem se limitar às propriedades essenciais desta, introduziu diversas meramente contingentes, porque o uso de então as requeria. Entretanto, estas deduzidas, e reduzidas as outras características umas às outras, resta uma explicação perfeitamente exata: a de que a tragédia é, em suma, um poema que excita compaixão. De conformidade com a sua classe, é imitação de uma ação, digna da mesma forma como a epopeia e a comédia; mas, de conformidade com o seu gênero, é imitação de uma ação digna de compaixão. Destes dois conceitos, é possível derivar inteiramente todas as suas regras e mesmo a sua forma dramática pode ser daí determinada. (LESSING, 1991, p. 66)

Como veremos, é evidente que os textos de Schiller sobre a tragédia e sobre o trágico estão conectados à questão da composição dramática e, deste modo, irremediavelmente transpassados por noções poético-práticas, mas a investigação daquele prazer na comoção que ele menciona não será mais ancorada na tão falada catarse aristotélica ou, como ressaltamos anteriormente, na apropriação explícita do conceito de *mimesis*. Schiller não será estritamente um continuador dos temas de Aristóteles, pois, agora, no centro do drama estará o conceito do trágico, que, se ainda diz respeito em algum nível à compaixão, será alicerçado filosoficamente no conceito do sublime patético. E é a partir deste conceito que, de pleno acordo com o que foi dito por Lessing, a forma dramática pode ser determinada. No entanto, Schiller acatará vários dos pressupostos aristotélicos, de modo que acaba por oferecer velhas respostas para os problemas ligados à tragédia por meio dos novos instrumentos conceituais da teoria do sublime que ele desenvolve a partir de Kant.

3.3.4 O prazer da tragédia

Finalmente, regressamos ao tema da experiência paradoxalmente gratificante da tragédia, que é uma porta de entrada para a teoria de Schiller. O interesse do filósofo não era unificar as tragédias antigas e modernas sob um novo conceito do trágico, mas possibilitar que tragédias modernas pudessem ser lidas e escritas sob um novo ponto de vista. Deste modo, os primeiros passos de Schiller não serão os mesmos de Aristóteles, que se dedica à análise das tragédias já estabelecidas no seu tempo e delas retira um conceito. Schiller iniciará a sua investigação a partir da justificação da representação do sofrimento humano na arte e dos mecanismos da

experiência estética do sublime patético que lhe correspondem, questionando de que modo a dramaturgia pode atender a estes princípios estéticos em consonância com um projeto de renovação do gênero da tragédia. Ora, por que nos interessam assuntos trágicos? Por que retiramos prazer do contato com essas experiências dolorosas? Qual o fundamento desse prazer, principalmente na arte, já que vamos por livre e espontânea vontade ao teatro, ou seja, desejamos essa vivência? Isto não significa, mais uma vez, que o conteúdo da resposta de Schiller seja inovador.

Santo Agostinho, citado por Carlson (1997, p. 27), já considerava essa fascinação pela desgraça alheia um sinal de corrupção moral. Afinal, “por que será que o homem deseja entristecer-se vendo coisas dolorosas e trágicas que ele próprio não padece de modo algum?” (lembrando aqui o privilégio de temas envolvendo grandes heróis e crimes pouco comuns na tragédia antiga). Já para Castelvetro (CARLSON, 1997, p. 46), importante teórico italiano que publicou em 1570 um comentário influente sobre a *Poética*, o fundamento para aquele prazer advinha justamente de certo senso moral, pois “quando nos sentimos condoídos pelos sofrimentos alheios, reconhecemos que nós próprios somos bons, já que as coisas injustas nos desagradam”, o que faz da experiência de presenciar o infortúnio de alguém no espaço do teatro bastante educativa.

A questão de saber por que a tragédia, com seu assunto doloroso, deveria suscitar prazer no espectador ganhou importância à medida que os críticos do século XVIII concentraram suas abordagens no efeito do drama. A resposta mais comum para o fundamento daquele prazer era esboçada a partir do conteúdo ético da tragédia: o cultivo do senso moral, o prazer de ver o erro castigado, ou na simples constatação de que estamos no teatro e isto basta, recuperando alguns passos da teoria aristotélica do prazer na *mimesis* (CARLSON, 1997, p. 123). No entanto, algumas daquelas teorias moralizantes tinham que lidar com exemplos incômodos como a Fedra de Racine, tomada pela loucura ao se apaixonar pelo enteado Hipólito e, portanto, pouco responsável pelo seu próprio estado, ou a Medéia de Eurípedes, obstinada e lúcida ao matar os filhos, mas que escapa sem punição ao final. E no caso das teorias que defendem que o prazer na tragédia depende do seu caráter fictício, como lidar com a observação incômoda de Burke (1993) quando questiona: “se os homens só gostam da tragédia fictícia, por que se aglomeram em torno de execuções públicas, mesmo de preferência aos mais perfeitos dramas?”.

Quando Schiller (1991, p. 83), nos primeiros parágrafos de “Acerca da Arte Trágica”, fala da nossa atração por emoções desagradáveis, onde “o prazer no afeto está em relação justamente oposta ao seu conteúdo”, e cita, além do fascínio que uma tempestade marítima que afundasse uma frota inteira, vista da praia, despertaria em nós, também o interesse daqueles que costumam avidamente acompanhar um criminoso “ao cenário de seus tormentos”, temos a impressão que o prazer da tragédia de algum modo será relacionado com interesses naturais ou mesquinhos por assuntos desagradáveis. No entanto, o desenvolvimento deste tema em outro artigo, “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” (1792) afasta essa impressão, pois, ao abordar os assuntos trágicos, que apresentaremos a seguir, a trilha de Schiller se afasta da baixeza, da imoralidade, da imensa zona problemática e nebulosa das paixões humanas para fixar o conceito do trágico em uma região definida e superior que se afasta daquele nosso interesse primitivo por experiências emocionais intensas.

Assim, a tradição aristotélica sobre a tragédia irá confluír, nos trabalhos de Schiller, com outra que atravessou todo o século a partir do prefácio e tradução de Boileau do tratado *Do Sublime*, de Longino, e a indicação do percurso a ser seguido já estava no texto pré-crítico de Kant sobre os sentimentos do belo e do sublime:

Em minha opinião, a tragédia distingue-se da comédia principalmente nisto, que na primeira o sentimento é suscitado pelo sublime, na segunda, pelo belo. Naquela mostram-se o magnânimo sacrifício pelo destino alheio, a audaz resolução diante do perigo e a irrestrita lealdade. Ali o amor é melancólico, terno e muito respeitoso; a desventura de outrem move no íntimo do espectador sentimentos condolentes, e faz seu coração magnânimo bater pela sorte alheia. Será docemente comovido, sentindo a dignidade de sua própria natureza. (KANT, 1993, p. 26)

A seguir, veremos como Schiller oferece lugar para um pensamento sobre a tragédia a partir da estética do sublime.

3.4 Schiller e o tema do prazer na arte trágica

3.4.1 O paradoxo da tragédia

Este debate sobre as razões do prazer e do desprazer na tragédia pode parecer, inicialmente, limitado àquele gênero literário. Porém, ele ainda hoje é estudado sob a rubrica de “paradoxo da tragédia”, que é uma variação do problema

amplamente discutido denominado “paradoxo da ficção”. Vejamos, primeiramente, em linhas gerais, o que vem a ser o paradoxo da ficção para, em seguida, apresentar o paradoxo da tragédia e localizar a posição filosófica de Schiller dentro desta perspectiva.

O paradoxo da ficção consiste no fato de que as pessoas comumente apresentam respostas emocionais genuínas a cenários e personagens que estão sendo explicitamente representados como fictícios, imaginários. Por que choramos pela morte de Romeu e Julieta, mesmo sabendo que estamos diante de atores interpretando os famosos personagens num palco? A *Poética*, devido aos apontamentos de Aristóteles sobre as razões do prazer na *mimesis*, é uma das referências primárias deste debate. Mas, como pretendemos mostrar, Schiller também pode ser visto como um interlocutor bastante lúcido, ao oferecer, por meio do sublime, uma resposta plausível sobre as bases do nosso envolvimento emocional com personagens fictícios no caso da tragédia. Antes de apresentarmos a tese de Schiller, vejamos como o paradoxo da tragédia é derivado do paradoxo da ficção:

Tradicionalmente, o questionamento sobre por que as pessoas procuram experiências de arte dolorosas foi apresentada como o “paradoxo da tragédia”, e recentemente Noël Carroll desmembrou um problema relacionado chamado de “paradoxo do horror”. Tanto o paradoxo da tragédia quanto o paradoxo do horror surgem tão logo nós perguntamos: Por que as pessoas procuram ou desejam ver filmes de horror ou assistir a tragédias? Mais especificamente, nós podemos perguntar: Por que as pessoas querem ser assustadas por um filme ou sentir compaixão por um personagem quando elas rejeitam situações na vida real que despertam as mesmas emoções? Uma solução adequada para cada problema provavelmente exigirá considerações de gênero específicas. Contudo, os paradoxos da tragédia e do horror não são simplesmente questões sobre por que razão as pessoas desejam ver obras nesses gêneros: a questão não é em si um paradoxo. Tal como eles são tipicamente estabelecidos, os dois paradoxos questionam como é possível para as plateias sentir prazer enquanto assistem a um filme de horror ou a uma tragédia. (SMUTS, 2007, p. 59)

Ou seja, enquanto no paradoxo da ficção o questionamento recai sobre a razão pelas quais nós teríamos experiências emocionais legítimas (ou não) em resposta a entidades que nós explicitamente representamos como fictícias, no paradoxo da tragédia um novo fator é somado a este questionamento: como podemos sentir prazer diante da representação de coisas e situações que na realidade nos repugnam? Pois, sem dúvida, mesmo que atendam a uma demanda por entretenimento e por emoções fortes, “é inquestionável que os mesmos

elementos de aflição que nos agradam numa tragédia, se estivessem diante de nós na realidade, produziriam um desgosto indistigável” (HUME, 2004, p. 357).

Há quem defenda que, no contexto da fruição de obras de arte, respostas negativas são convertidas em algo positivo e prazeroso por meio de mecanismos psicológicos ou que este tipo de experiência é profundamente recompensadora e rica, de modo que o momento inicial de desconforto é superado com prazer. É o que se depreende da nossa exposição da teoria da tragédia de Aristóteles com o apoio dos comentários de Halliwell (em especial no item 2.4), que se assemelha ao ponto de vista de Hume, por exemplo. Segundo ele, o sofrimento é convertido em prazer no espaço do teatro porque não abandonamos em nenhum momento a consciência, mesmo que profunda, da natureza ficcional daquela representação e, além disso, a eloquência poética com a qual é revestido o conteúdo doloroso nos arrebatava e nos agrada acima de qualquer outra coisa. Nesse processo, a imaginação detém o papel central:

O prazer provocado por poetas, oradores e músicos, ao despertarem em nós o desgosto, a tristeza, a indignação e a compaixão, não é tão extraordinário e paradoxal como pode parecer à primeira vista. A força da imaginação, a energia da expressão, o poder dos números, os encantos da imitação, tudo isso constitui, naturalmente e por si só, um deleite para o espírito. (...) É certo que a paixão [despertada] pode ser, talvez, naturalmente dolorosa, quando excitada pela simples presença de um objeto real. Mas, quando ela é despertada pelas belas-artes, é de tal modo suavizada, atenuada e enfraquecida que acaba por proporcionar a mais elevada forma de entretenimento. (HUME, 2004, p. 363)

Não podemos perder de vista que a pergunta básica do paradoxo da tragédia não é a razão pela qual as pessoas se interessam e desejam ter contato com o sofrimento no plano ficcional, mas por que, uma vez em curso a experiência do sofrimento, a resposta emocional dolorosa do espectador é convertida em prazer ou pode ser vista como algo recompensador e desejável. Apesar de, como já ressaltamos, Schiller introduzir o problema em “Sobre a arte trágica” a partir de exemplos que sugerem uma confusão entre os dois questionamentos expostos acima, ou insinuar a mesma direção no título do artigo “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, suas respostas estão em plena consonância com a formulação do problema e dialogam com o argumento de fundo aristotélico.

3.4.2 As respostas de Schiller para o paradoxo da tragédia

Em “Acerca do patético” (1991, p. 141) Schiller afirma que “nosso agrado com respeito a caracteres ideais nada perde com a lembrança de que eles são ficções poéticas, pois é na verdade poética e não na verdade histórica que se funda todo efeito estético” e a verdade poética não consiste em algo que realmente aconteceu, e sim em que algo poderia acontecer³². Logo, nosso prazer decorre do reconhecimento de certos critérios de verossimilhança, de certa organização interna nessas ficções poéticas, ao mesmo tempo em que nossa imaginação está relativamente liberada da efetividade do real. Este tema é explorado em “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, quando, após a exposição de sua tese sobre as relações entre o livre prazer na arte e o cultivo da moralidade (abordada no primeiro capítulo), Schiller entra finalmente no tema do sublime.

Segundo o filósofo (1991, p. 17), todas as representações nas quais nós podemos experimentar algum tipo de concordância e organização final são fontes de prazer livre e, deste modo, são matéria-prima para a arte, a saber: o bem, o verdadeiro, o perfeito, o belo, o comovente e o sublime. O verdadeiro, o perfeito e o belo, por se relacionarem exclusivamente com as faculdades da imaginação e do entendimento, formariam o domínio das belas-artes, enquanto o bem, o comovente e o sublime, por se relacionarem exclusivamente como as faculdades da imaginação e da razão, formariam o domínio do que Schiller chama de artes comoventes (1991, p. 18). Ele não aborda, porém, o domínio das belas-artes neste artigo, concentrando-se apenas nas artes comoventes.

Ora, o bem, o comovente e o sublime podem ser considerados fontes de prazer capazes de ser exploradas nas artes comoventes porque, segundo Schiller, podemos experimentar neles concordância e organização final. O que isto quer dizer? No caso do bem, sentimos prazer ao reconhecermos a adequação de uma ação à lei moral. Por si só, contudo, o bem não é capaz de sustentar a dimensão estética de uma obra de arte, ao contrário do comovente e do sublime. Neste artigo, o sublime é definido como o sentimento da nossa impotência e limitação ao apreender um objeto, enquanto o comovente diz respeito ao sentimento misto do

³² Schiller se aproxima da famosa tese de Aristóteles na Poética IX. Para o filósofo grego, a poesia estaria mais próxima da filosofia do que da história, pois trata do universal e não do particular, do que poderia acontecer e não do que aconteceu de fato.

sofrimento e do prazer no sofrimento, desde que estejamos devidamente distanciados da dor (1991, p. 19). Ou seja, o comovente, a despeito da terminologia distinta, corresponde ao sublime patético abordado no segundo capítulo, enquanto o que Schiller chama de sublime aqui corresponde ao caso teórico.

Sendo assim, nós nos comovemos, na posição de espectadores, com o sofrimento representado na arte porque, segundo Schiller, “parece haver uma inadequação na organização da natureza, quando vem a sofrer o homem que não está destinado a sofrer, inadequação esta que nos faz padecer” (1991, p. 20). No entanto, esse padecimento inicial é superado quando reconhecemos que ele é adequado, em última instância, à nossa natureza racional. É o reconhecimento da moralidade, portanto, enquanto disposição constitutiva do homem, que promove a gratificação que uma experiência desprazerosa aparentemente poderia negar. Novamente, este pensamento é sustentado a partir da ideia de que “a inteira força moral manifesta-se apenas na ocasião em que se a revela em liça com todas as demais forças naturais e quando, em face dela, todas perdem seu poder sobre o coração humano” (1991, p. 21). O terreno ideal para este tipo de experiência é, portanto, a tragédia.

Schiller apresenta, então, uma série de exemplos ilustrativos, a fim de mostrar que, na tragédia, a “harmonia no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que, no mundo natural, nos podem entristecer todas as contradições” (1991, p. 23): personagens que, por livre escolha, se dispõem a sofrer fisicamente por causas mais nobres; o Coriolano, de Shakespeare, que se precipita em direção ao inimigo e à ruína em defesa do dever de esposo, de filho e de cidadão de Roma; o arrependimento de um criminoso incorruptível; a infração de um dever moral em favor de outro mais elevado e geral. O problema dessa explicação via “sentimento de teleologia moral” (SCHILLER, 1991, p. 28) é que ela não é capaz de dialogar, estritamente, com todas as manifestações do sofrimento na tragédia, principalmente a grega. No *Hipólito* de Eurípedes, por exemplo, a castidade do filho de Teseu, fiel à deusa Artemis, irrita Afrodite que, por vingança, faz com que Fedra, sua madrasta, por ele se apaixone perdidamente. Após ser repelida pelo enteado, Fedra se mata e deixa uma mensagem caluniosa para Teseu, acusando Hipólito de tê-la molestado. O pai, possesso, acaba por causar a morte do próprio filho e quando descobre toda a verdade, só lhe resta o arrependimento. Impor uma visão que unifique todos esses acontecimentos sob o filtro da moralidade seria, no mínimo, violento ao ponto de

vista do mito, pois o que vemos do início ao fim é uma torrente de paixões a envolver as personagens centrais. Schiller parece ter percebido este problema, de modo que procura ir além dos critérios estritos da comoção na tragédia definida por ele:

A adequação a fins, quer ela não tenha relação alguma com a moral, quer ela contradiga a mesma, proporciona-nos entretenimento sob qualquer circunstância. Enquanto não nos vem à lembrança nenhum fim moral que possa ser contrariado, desfrutaremos puramente desse prazer. Tal como nos encantamos no que há de semelhante ao entendimento no instinto dos animais, na indústria das abelhas e coisas assim, sem relacionar essa funcionalidade natural a uma vontade racional, menos ainda a um fim moral, assim também, por si mesmo, nos proporciona prazer o plano bem entrosado de toda empresa humana, sempre que não procurarmos aí nada mais que a relação dos meios para com o fim. Lembrando-nos, porém, de relacionar esse fim e seus meios a um princípio moral, e descobrindo então uma contradição com o último – numa palavra: tendo em mente que se trata de uma ação de um ser moral, manifestar-se-á uma profunda indignação em lugar daquele inicial entretenimento, e não haverá plano algum do entendimento, por mais bem elaborado que seja, capaz de nos reconciliar com a representação de uma violação de fins morais. (SCHILLER, 1991, p. 28/29)

No entanto, ainda assim o desagrado causado pela passividade das personagens de *Hipólito* poderia, dentro do ponto de vista de Schiller, ser superado pelo prazer que o espectador sente ao reconhecer-se como sujeito autônomo, consciência esta que vem à tona justamente ao repreender aquelas personagens enquanto vetores cegos das paixões. Em resumo: Schiller defende que, de modo geral, a percepção de uma organização final é fonte de prazer na ficção, porém o núcleo do prazer que retiramos de obras dramáticas que trazem o homem à cena é o nosso sentimento moral. Neste quadro, até mesmo a vingança de Medéia ganha sentido nobre:

A vingança, por exemplo, é, fora de qualquer dúvida, um afeto pouco nobre e mesmo vil. Não obstante, torna-se estética tão logo custe um doloroso sacrifício a quem pratique. Medéia, ao assassinar os seus filhos, tem por alvo, neste ato, o coração de Jasão, mas, ao mesmo tempo, dirige um golpe doloroso contra o próprio coração, tornando-se a sua vingança esteticamente sublime tão logo vemos nela a mãe carinhosa. (SCHILLER, 1991, p. 144)

Nos casos onde o sofrimento é tema da obra, tal como na tragédia, só seremos capazes de retirar prazer dessa experiência se tal sofrimento oferecer a chance de contemplarmos a liberdade. Já foi abordado no capítulo anterior que este tipo de resposta enfrenta uma série de dificuldades quando a analisamos sob a perspectiva de sua pretensão de universalidade, pois nem todos os espectadores estão preparados para este tipo de reação. Porém, em “Acerca do patético”, Schiller

novamente defende tal fundamento para o prazer despertado pela desdita do herói trágico e acrescenta um detalhe interessante a esta discussão:

O que partilhamos como ele [o herói] é apenas a potencialidade de cumprirmos semelhantemente um dever. Percebendo na sua capacidade também a nossa, sentimos elevar-se a nossa força espiritual. Assim, é apenas a possibilidade imaginada de um querer absolutamente livre graças à qual o real exercício dessa vontade agrada o nosso senso estético. (SCHILLER, 1991, p. 141)

Ou seja, àqueles que não se aprazem com o trágico, isto é, que não experimentam o sublime patético por fraqueza moral, também é atribuído fraqueza imaginativa. Pois, se, como vimos, não se trata da representação do sofrimento humano real, mas sim do sofrimento inserido num plano ficcional que é pré-condição para o distanciamento estético necessário à experiência do sublime patético, a imaginação do espectador pode ser conduzida pelo poeta e medir-se em grandeza com o herói, mesmo que nada garanta que a ação poética possa influenciá-lo efetivamente a agir moralmente, caso enfrentasse uma situação parecida no plano da vida. Aqui, Schiller concede papel fundamental à imaginação no processo de autoconhecimento do homem enquanto sujeito moral, ao envolvê-lo na situação limite contemplada no palco trágico.

A resposta de Schiller para o problema do paradoxo da tragédia é, contudo, limitada por questões metodológicas assumidas pelo próprio filósofo. A sua explicação para os mecanismos do prazer e do desprazer depende do seu próprio conceito do trágico e, como este conceito não é capaz de alinhar todas as tragédias de todos os tempos sob a sua definição, a explicação não será plena para todos os fenômenos que ela deveria filosoficamente abarcar. Muitas representações do sofrimento passivo na arte realizadas por pintores religiosos, que incluem cenas horríveis de martírios, torturas e crucificações, tal como destaca Hume (2004, p. 365), seriam então incluídas apenas sob a rubrica do desagradável, pois não há (ao contrário da escultura grega que representa *Laocoonte*, veementemente elogiada por Schiller) nenhum traço de resistência moral que as caracterize como sublimes.

Mas, se há realmente prazer e não apenas o mero desagrado despertado inicialmente pela contemplação destas obras, então: (1) retornamos ao argumento de Aristóteles sobre o prazer no reconhecimento da semelhança entre o objeto representado e a sua contraparte real, além do prazer na execução artística da representação; ou (2) a conversão da repulsa diante do desagradável em prazer, do

ponto de vista de Schiller, é tida como fraqueza moral, pois, quando uma violação a fins morais é representada (o sofrimento humano meramente passivo, por exemplo), um sentimento de indignação superaria o prazer despertado pelos aspectos meramente formais da obra. E, nesse embate, a resposta mais genuína, segundo o filósofo, seria aquela que corresponde ao nosso sentimento de teleologia moral.

3.4.3 Tragédia: arte livre?

Sendo assim, qual seria então o status da tragédia em comparação com a arte bela, que favorece a liberdade justamente pelo jogo livre entre imaginação e entendimento e que não coage o sujeito em relação a nenhum conceito ou ação determinados? Certamente, esse tipo de jogo não cabe no contexto do trágico, dado que o sublime patético se caracteriza justamente por uma reação compassiva diante do sofrimento humano e, mesmo que a imaginação seja liberada pela ficcionalidade da representação, pelo distanciamento estético que é necessário à experiência, ela não é livre para jogar indeterminadamente com a razão prática aqui. Pelo contrário, ela deve, como citamos anteriormente, erguer o sujeito à consciência de um querer absolutamente livre, que se sobrepõe a qualquer um dos nossos impulsos de conservação. Ou seja, o voo da imaginação, neste caso, não percorre espaços indeterminados. Embora não tenha feito referências nominais ao sublime em *Sobre a educação estética do homem*, como mencionamos no capítulo anterior, Schiller não ignorou naquela obra o fato de que a tragédia aparentemente conflita com o projeto de arte autônoma que ele defende:

O conteúdo mais sério tem de ser tratado de modo a conservar-nos a capacidade de trocá-lo imediatamente pelo jogo mais leve. As artes do afeto, como a tragédia, não são objeção: pois, em primeiro lugar, não são artes de todo livres, já que estão a serviço de um fim particular, o patético; e além do mais, nenhum verdadeiro conhecedor negará serem tanto mais perfeitas as obras, mesmo nessa classe, quanto mais pouparem, ainda que sob a máxima tempestade do afeto, a liberdade da mente. (SCHILLER, 2002, p. 112)

A liberdade da mente pode ser poupada por meio da arte do dramaturgo, por meios das escolhas que afetam o modo como um tema será poeticamente apresentado e organizado dentro de um enredo que proporcione os efeitos por ele tensionados. Assim, nos aproximamos finalmente do nosso próximo tópico, onde

abordaremos as implicações práticas da teoria da tragédia de Schiller. Antes disso, porém, é importante destacar alguns pontos.

Se, conforme a teoria aristotélica, a tragédia é rica e complexa porque envolve todos os aspectos do prazer na *mimesis* (tanto a execução artística quando a identificação entre público e drama), em Schiller todas as questões ligadas à experiência da tragédia foram unificadas a partir de sua análise fundamental do sublime patético. Esta categoria estética responde ao paradoxo da tragédia (ou seja, explica o prazer obtido pelo público ao contemplar o sofrimento), à natureza do trágico (ou seja, a região temática que define o gênero da tragédia a partir de alicerces na natureza humana) e, deste modo, possibilita que o gênero da tragédia, ou melhor, que essa nova tragédia moderna possa ter suas leis inteiramente depuradas e exploradas pelo que chamamos de “poética do sublime”.

O que queremos caracterizar com essa expressão? Já destacamos que a teoria da tragédia de Schiller não unifica as tragédias de todos os tempos sob o mesmo conceito, do mesmo modo que não garante a uniformidade na recepção das obras devido à suas bases no sentimento moral imputável a todos. Logo, a teoria de Schiller, além de justificar concretamente o lugar do sublime no projeto de uma educação estética, nos oferece subsídios para uma estética do sublime aplicada à arte e fornece uma nova chave *interpretativa* para obras novas e antigas.

3.5 A poética do sublime

3.5.1 O sublime na arte

No capítulo anterior citamos exemplos naturais que poderiam despertar o sentimento do sublime teórico ou prático contemplativo, tais como o céu estrelado ou um oceano em tempestade, bem como exemplos arquitetônicos, tais como uma pirâmide egípcia ou uma catedral gótica. No entanto, quando mencionamos que alguns quadros de Caspar Friedrich representam paisagens misteriosas e ameaçadoras que comunicam uma relação homem-natureza implicada no sentimento do sublime, nós não sublinhamos um detalhe: há uma diferença básica entre representar um tema relacionado à sublimidade e a representação ter efetivamente como objetivo despertar o sentimento do sublime no espectador.

Parece ser uma tarefa complicada para os artistas que utilizaram o suporte da pintura, por exemplo, emular a potência de fenômenos naturais capazes de despertar o sublime prático contemplativo. Neste caso, a natureza parece oferecer material muito mais potente. Estar diante de uma tempestade é, com certeza, mais assustador que vê-la retratada num quadro, pois este não põe de modo algum o nosso sentimento de autoconservação em movimento. Contudo, neste caso, a literatura oferece ferramentas narrativas mais eficientes. Descrições vivazes são capazes de conduzir a imaginação dentro dos paradigmas estabelecidos pelo escritor e podem conduzir a um momento de intensidade emocional verdadeiramente sublime.

O que queremos destacar aqui é que a relação entre a recepção e a forma da obra é fluida e nem sempre coincidente e, desta maneira, o diálogo entre a subjetividade do sentimento do sublime e as características objetivas da obra de arte se faz dentro do contexto das possibilidades particulares de cada linguagem artística, de modo que o privilégio que Schiller concede à tragédia como *habitat* do sublime patético é justificável dentro de uma escala que a habilita como forma artística que atinge a expressão ficcional máxima do sofrimento humano diante dos olhos do espectador. Isto não quer dizer, porém, que a tragédia seja a única linguagem capaz de dar conta do conflito entre a sensibilidade e a moralidade, ou seja, capaz de apresentar sensivelmente o supra-sensível. De que modo isto é possível? Um exemplo recorrente na teoria da arte na Alemanha no século XVIII, presente em escritos de Lessing, Goethe e de Winckelmann, é o do conjunto escultórico grego do século II a.C. que representa Laocoonte, personagem da guerra de Tróia que é devorado por serpentes, e a descrição do mesmo episódio por Virgílio na *Eneida*. Schiller se apropria dele a fim de demonstrar o princípio de que “quanto mais decisivo e intenso se exterioriza o afeto no *âmbito da animalidade*, sem, contudo, poder afirmar o mesmo poder no *âmbito da humanidade*, (...) tanto mais triunfantemente se revela a autonomia moral do homem, tanto mais patética é a representação e tanto mais sublime o ‘pathos’” (1991, p. 124):

O grupo de Laocoonte e seus filhos é mais ou menos uma medida para o que a arte plástica dos antigos era capaz de produzir no terreno do patético. “Laocoonte”, diz-nos Winckelmann na sua *História da Arte*, “é uma natureza no ápice da dor, talhada segundo a figura de um homem que tenta concentrar contra essa consciente energia de espírito. Fazendo o seu sofrimento com que os músculos intumescam e se contraíam, surge na frente ressaltada o espírito armado de fortaleza e o peito se alevanta devido ao ofegante alento e à retensão do explodir dos sentimentos, a fim

de conter e fechar em si a expressão da dor. (...) Sua própria dor, porém, parece atemorizá-lo menos que a tortura de seus filhos, cujas faces se voltam para o pai, gritando por socorro; pois o coração paterno se revela no olhar dolorido, e a compaixão parece pairar sobre ele como um turvo aroma. Seu rosto é de quem se lastima, mas não de quem grita; seus olhos estão voltados para socorro mais alto. (...) Sob a fronte, a luta entre a dor e a resistência, concentrada como num ponto, é talhada como grande verdade; pois enquanto a dor impele para o alto as sobrancelhas, a relutância contra ela pressiona para baixo a parte superior dos olhos, e de encontro às pálpebras, de forma que estas ficam quase cobertas pela carnosidade transbordante. A natureza, que o artista não podia embelezar, procurou mostrá-la mais desenvolvida, esforçada e poderosa. Aí onde é posta a maior dor, mostra-se também a maior beleza". (SCHILLER, 1991, p. 126)

A própria descrição de Winckelmann citada, por si só, tem qualidades literárias que tornam inevitáveis as conexões que Schiller faz entre a escultura e as suas reflexões sobre o sublime patético na arte³³. Laocoonte é representado resistindo à dor, ou seja, no ápice da violência que seu corpo sofre e que desperta reações involuntárias (músculos contraídos, por exemplo), ele apresenta, paralelamente, signos sensíveis da sua resistência moral (ele não grita). Se a narrativa bíblica apresenta Jó como uma personalidade sublime, que personifica a dignidade humana tal como Schiller a compreende, a estátua de Laocoonte, mesmo que na representação ele não esteja absolutamente tranquilo no sofrimento dada a causa radical da sua dor, também é exemplar, pois permite o elo entre recepção patética e objeto patético³⁴. Isto é, a escultura realizaria a ponte entre o sublime enquanto tema e enquanto experiência. Segundo Schiller (1991, p. 129), no caso em questão o nosso temor não tem fundamento apenas subjetivo, mas um fundamento objetivo no objeto. Não se trata de medir imaginativamente a nossa força moral com a do objeto ou referir o sofrimento que ele sofre à nossa existência, já que o próprio Laocoonte cristaliza em sua aparência essas duas instâncias: sofrimento e resistência. Logo, admitida essa possibilidade de objetivação artística do sublime patético que, do ponto de vista da existência, compreende o fenômeno trágico para Schiller, tal categoria estética poderá, então, assumir papel regulador para a arte trágica.

33 Em "Sobre o patético", Schiller também oferece uma interpretação do poema de Virgílio sobre o enfoque do sublime patético. Não a abordaremos aqui, pois além de extensa e redundante dentro dos nossos objetivos, ela, em sua base primária, é aplicável ao conjunto escultórico grego.

34 Ressalvada aqui, como já destacamos, a improvável universalidade dessa recepção.

3.5.2 Sobre a arte trágica (moderna)

Em “Acerca da arte trágica”, artigo que complementa as ideias de “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, toda a reflexão schilleriana sobre o sublime patético converge para o problema da determinação da forma da tragédia enquanto gênero. Tendo em vista a centralidade que o sentimento moral também ocupa neste artigo, enquanto horizonte de todo prazer e desprazer na representação do sofrimento humano em cena (e julgamos já ter tratado suficientemente do assunto neste trabalho), bem como os vários exemplos teatrais que Schiller utiliza para ilustrar suas teses, optamos aqui por traçar, por fim, apenas duas linhas de pensamento fundamentais do texto.

Em primeiro lugar, de acordo com o exposto em “Do sublime” (2011, p. 38), não há outras leis para a arte trágica senão a apresentação da natureza que sofre e a apresentação da autonomia moral do sujeito que padece no sofrimento e, deste modo, tal como Schiller observa em “Acerca do patético” (1991, p. 114), é tarefa do artista trágico manter a fidelidade aos mecanismos do patético, “para que não resulte problemático [para o espectador] se a resistência ao sofrimento [representada] é uma ação da alma ou uma carência”. Disso resulta a definição da tragédia expressa em “Acerca da arte trágica”: “A tragédia será uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (uma ação completa), mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão” (1991, p. 104). Esta definição é completamente redundante quando comparada formalmente com a tradicional definição aristotélica ou com a interpretação de Lessing, contudo, o que diferencia o ponto de vista de Schiller é o seu modo de descrever os meios pelos quais a compaixão pode ser despertada e, conhecidos esses meios, o modo como o poeta dramático pode então construir a obra de arte trágica.

Segundo Schiller, toda compaixão pressupõe representações de sofrimento que a despertam em graus variados que dependem da intensidade, verdade, totalidade e duração das mesmas. Schiller explica essa gradação em consonância com os critérios do sublime patético. Em resumo, no que tange à intensidade das representações, os sofrimentos que testemunhamos seriam mais potentes do que os que nos são apenas narrados ou descritos, pois “com frequência a exposição

narrativa nos transporta do estado afetivo das personagens atuantes para o do narrador, o que interrompe a ilusão tão necessária à compaixão” (SCHILLER, 1991, p. 98). Encontra-se justificado aqui, portanto, o privilégio que Schiller concede ao palco quando se trata do trágico.

Em relação à verdade das representações, para que possamos nos compadecer com o drama, é necessário que seja percebida ou pressuposta por nós uma semelhança com o sujeito padecente, sem a qual a compaixão é impossível (1991, p. 99)³⁵. Schiller é enfático ao afirmar que só o sofrimento de seres sensíveis-morais, semelhantes a nós, pode despertar nossa compaixão (1991, p. 108), reafirmando o trágico como expressão da condição humana em situações adversas. Esta simetria entre espectador e herói trágico é o núcleo do patético, já que o herói não é um sujeito moral intangível, mas aquele que, por meio da resistência ao sofrimento, leva o espectador a reconhecer a disposição moral que ele carrega em si próprio e que é fonte de todo o prazer estético. Como mencionamos no primeiro capítulo, nunca saberemos se a pessoa que age moralmente realmente concorda, no seu íntimo, com o dever pelo dever, de modo que o fundamento moral da ação é infável do ponto de vista fenomênico. Porém, o herói trágico, ao renunciar à vida ou resistir ao sofrimento extremo, parece não oferecer dúvidas sobre a convicção de sua liberdade.

Nesta direção, o trabalho do ator é fundamental, pois dele se exige, segundo Schiller, tanto verdade de apresentação quanto beleza de apresentação (2008, p. 25-26). Isto é, enquanto artista, ele não pode se esquivar de, por meio da técnica, dar vida à personagem, oferecendo ao público a interpretação convincente de uma personalidade que, muitas vezes, opõe-se à sua. Por outro lado, se a sua performance se restringe a atingir tal credibilidade por meio da técnica ou soa afetada, deixamos de reconhecer nele a humanidade que deveria emanar naturalmente da *pessoa* que subjaz ao *artista*. No caso da tragédia, uma performance de tal tipo comprometeria o núcleo da recepção do patético por tornar pouco convincente o conflito do herói.

Em complemento à intensidade e a veracidade das representações, exige-se também, segundo Schiller (1991, p. 101), que elas sejam completas. Isto é, a ação

35 Para Schiller (1991, p. 100), tais relações de reconhecimento entre espectador e herói trágico dependem também do grau de universalidade das circunstâncias que envolvem o último. Por exemplo, a representação da morte voluntária de Sócrates seria amplamente inteligível, pois diz respeito a natureza de todas as pessoas, enquanto a morte de Catão, que suicidou-se para não sobreviver à decadência de Roma, faria sentido para o romano e despertaria interesse relativo fora daquele contexto.

deve ser estruturada de modo que nenhum elo no encadeamento dos acontecimentos esteja frouxo a ponto de comprometer a verossimilhança da situação trágica e, por conseguinte, enfraquecer o envolvimento e a identificação do espectador. Por fim, as representações devem agir sobre ele de modo duradouro, ou seja, devem provocar afetos de tal ordem que ele não se desvie delas e perca o envolvimento psicológico necessário à fruição patética.

Este tipo de sumário sobre a arte trágica contido no artigo é a razão pela qual críticos como Szondi ainda mantiveram Schiller com um pé fora do pensamento abstrato sobre o trágico e o vinculam à tradição pragmática de pensadores ligados à poética da tragédia. Como vimos anteriormente, esta tradição entra em consonância, nos escritos de Schiller, com uma abordagem bastante refinada do sentimento do sublime, de modo que a tragédia enquanto gênero encontra-se no fim de uma linha lógica de pensamento que tem como base a disposição moral que seria intrínseca ao homem. No entanto, é justamente essa base moral, cujas objeções exploramos no capítulo anterior, que enfraquece a teoria da tragédia de Schiller ao mesmo tempo em que a constitui, pois que o sentimento moral, mesmo imputado a todos, não garante a universalidade na recepção compassiva de uma representação trágica por si só, já que ele precisa também ser cultivado. Sendo assim, a visão de mundo que o trágico schilleriano expressa permanece intrinsecamente problemática e permeável à comparação com outras concepções, inclusive às que derivam da tragédia grega, a contragosto do que desejava o próprio filósofo. É o que se depreende das críticas que ele faz ao teatro grego e que identificamos aqui como um segundo vetor importante dentro de “Acerca da arte trágica” (1991, p. 95):

Ao nosso prazer na harmonia moral associa-se então a confortadora representação da mais perfeita organização finalista do 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 procure em leis gerais uma justificação para este caso excepcional e dissolva na grande harmonia o isolado acorde falso. A arte grega nunca se alçou a essa cristalina altura de trágica emoção, porque nem a religião do povo nem mesmo a filosofia grega os alumiou com tamanha antecipação. Quanto à arte contemporânea, que goza da 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. Se nós, hodiernos, temos realmente de renunciar para sempre a refazer a arte grega, visto que o gênio filosófico da época e toda a moderna cultura não são favoráveis à poesia, tais momentos atuam menos desvantajosamente sobre a arte trágica que repousa mais na moral. A nossa cultura talvez recompense somente a arte trágica, pelo roubo que comete em prejuízo da arte em geral.

Esta orientação iluminista da análise de Schiller sobre a tragédia e sobre o trágico, ou sobre a arte contemporânea (do seu tempo), é justamente o que a vincula, enquanto pensamento, a um projeto filosófico estritamente moderno que, por ter permanecido inconcluso para nós que estamos afastados dele por mais de dois séculos, torna muito mais plausíveis as características “trágicas” das obras antigas que Schiller julga absurdas sob o ponto de vista da razoabilidade (1991, p. 94): a sujeição cega ao destino que humilha a liberdade do homem, a fatalidade, a total indeterminabilidade das consequências de nossas ações no fluxo do tempo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos anteriormente, a tragédia fundamentada nos princípios do sublime patético é, para Schiller, o exemplo privilegiado do teatro considerado como “instituição moral”. No entanto, na direção oposta àquela em que tal expressão sinaliza, Schiller não confere a ela um significado moralizante, atribuindo à arte uma finalidade extrínseca.

A despeito do papel fundamental que Aristóteles desempenha na teoria da tragédia de Schiller, não podemos deixar de mencionar que foi Platão quem fixou, na *República*, os parâmetros desta discussão sobre a função pedagógica da tragédia. Arte e moral estão perigosamente interligadas para Platão. A primeira deve estar submetida ao rígido controle da segunda e o gesto do filósofo de expulsar da cidade justa poetas, dramaturgos, atores e músicos inadequados à austeridade da tarefa educadora deixou como herança para o debate filosófico sobre o tema a cisão entre o rigor do conhecimento e a gratuidade da experiência prazerosa da palavra poética. Vide Aristóteles, que, ao defender na *Poética* que o reconhecimento do objeto imitado na obra é fonte de prazer e até mesmo de conhecimento em menor grau, ofereceu uma resposta à provocação platônica.

Este vínculo entre arte e moralidade permanece nos textos de Schiller sobre a arte trágica, porém ele proporá uma solução diferente, valorizando positivamente o aspecto lúdico da arte. Se Platão escreve poeticamente em defesa de sua filosofia, pode-se dizer que Schiller se dedica à teoria em defesa da atividade artística. A posição de Schiller neste debate, tal como a expusemos ao longo dos três capítulos, é bastante interessante, ao mediar princípios aristotélicos e elementos da filosofia de Kant. Se o caráter elíptico do texto da *Poética* permitiu múltiplas interpretações sobre os fundamentos da função pedagógica da tragédia segundo Aristóteles, este não é o caso dos textos de Schiller sobre o assunto. Como vimos, não há lugar para a tragédia schilleriana fora do terreno da moralidade.

Poderíamos questionar mais uma vez que tipo de autonomia pode ser atribuída ao teatro por Schiller, quando o compromisso do autor com a disposição moral revelada pelo objeto patético representado no drama e exigida ao público como condição para a fruição parece indicar o contrário. No entanto, para Schiller, a arte só atinge fins morais quando ativada toda a sua liberdade estética, ou seja, ele não defende que a arte deva ser submetida à legislação de princípios morais, mas,

por meio de suas próprias regras (o jogo estético), a arte cultiva a moralidade enquanto disposição.

Por fim, o vínculo da tragédia com o sublime patético, que é caracterizado por uma reação compassiva diante do sofrimento humano representado no plano da ficção, não pode ser tomado como prova da total submissão do teatro a uma função moralizante. O dramaturgo está comprometido em explorar um determinado aspecto da natureza humana que ele compreende como intrínseco ao gênero trágico e que pode, por revelar uma certa dimensão da vida, ser continuamente problematizado. Além disso, por mais que admitamos que a apologia da liberdade feita por Schiller em sua teoria da tragédia mais uma vez rebaixe a sensibilidade diante da moralidade, e que, sendo assim, os escritos sobre o sublime acabam por trair o espírito conciliador que permeia as reflexões sobre o belo e sobre o lúdico, o que se exige em cada tragédia schilleriana é o reconhecimento da humanidade em cada homem. Neste sentido, sem dúvida, por mais que a sensibilidade tenha que ser rebaixada mais uma vez, o propósito de Schiller é, dentro de seu universo filosófico, profundamente humanista.

É isto que torna o estudo da teoria da tragédia de Schiller menos maçante do que a análise da montanha de papel produzida sobre a *Poética*, embora ele não seja independente desta tradição: o dramaturgo, filósofo e poeta alemão não deixou nada oculto (inclusive suas falhas), temos em mãos todos os elementos que estruturam sua teoria. Ela não é, certamente, original, mas Schiller soube aglutinar em seu pensamento sobre a tragédia todas as informações que ele tinha à sua disposição, inaugurando uma tradição de pensamento que seguirá independentemente do compromisso dos filósofos com a construção de poéticas artísticas específicas, o que leva Szondi (2002, p. 23) a concluir que somente a partir de Schelling haveria uma “filosofia do trágico”, centrada no exame e especulação sobre o fenômeno trágico, e incluir Schiller ainda na dinâmica teórico-prática da poética da tragédia. No entanto, aquela nova vertente de pensamento sobre o trágico, que ocupará grande parte dos filósofos alemães posteriores, é inconcebível sem a contribuição originária de Schiller. O sublime patético e sua exigência de distanciamento estético conduz naturalmente, do ponto de vista de Schiller, à tragédia enquanto gênero literário, pois somente ela poderia presentificar o sofrimento em toda a sua força ao mesmo tempo em que o mantém sob o véu da ficção. Além disso, o enfoque histórico de *Sobre a educação estética do homem* e da correspondência com o príncipe Augustenburg,

conforme apresentado no primeiro Capítulo, nos permite afirmar, inclusive, que as preocupações de Schiller com o conceito do trágico e da tragédia se inserem no campo teórico mais amplo da educação estética e, deste modo, não estão ligadas unicamente a questões formais do gênero dramático, mas pertencem legitimamente ao conjunto de reflexões sobre a modernidade que se faz presente em seus escritos filosóficos. Segundo Most (2001, p. 35),

Certamente não é acidental que o termo “trágico” é libertado de sua ligação com uma forma literária e generalizado para se aplicar à condição humana no exato momento da história, na virada do século XIX, quando o gênero da tragédia deixa de ser um modo literário dominante: hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias (...). Portanto, enquanto a palavra “trágico” pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil de entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só parece trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido. Apenas naquele momento de transição entre uma teologia positiva e um cientificismo positivista é que o “trágico” poderia ser inventado e parecer tão irresistivelmente plausível.

Ao se dedicar ainda a encontrar uma definição para a tragédia, encontramos em Schiller um autor no limiar de uma tradição próxima a se tornar obsoleta, mas que usa a sua própria teoria como fundamento para a criação de obras de arte novas e compromissadas com o seu tempo, oferecendo um teste eficaz para a relação entre a arte e o estético que ele mesmo defende.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALLISON, H. E. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge : Cambridge University, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO ; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. A especificidade do estético e a razão prática em Schiller”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.112, p. 229-242, dez. 2005.
- _____. Kant trágico. In: ALVES, D. (Org). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- BEARDSLEY, M. Le point de vue esthétique. In: LORIES, D. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, 1980.
- BEISER, F. *Schiller as philosopher: a re-examination*. Oxford University: Oxford, 2005.
- BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BOILEAU, Nicolas. *Arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BRUM, José T. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERON, I., REIS, P. (Org.). *Kant: Crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999.
- BUARQUE, C., PONTES, P. *Gota D'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.
- CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas, SP : Unicamp, 1992.
- CAVALCANTI, C. *Goethe e Schiller: companheiros de viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- CLEWIS, R. *The kantian sublime and the revelation of freedom*. Cambridge University Press: Cambridge, 2009.

CORNEILLE. *O cid*. S.l.: Ediouro, s.d.

CURRAM, J. *Schiller's on grace and dignity in its cultural context: essays and a new translation*. Camdem House: Nova York, 2005.

DUTTON, D. *Arte e instinto*. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. São Paulo: Record, 2003.

EURÍPEDES. *Medeia; hipólito; as troianas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FIGUEIREDO, V. O sublime como experiência do trágico moderno. In: FIGUEIREDO, V ; DUARTE, R. (Org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

HALLIWELL, S. *Pleasure, understanding and emotion in Aristotle's Poetics*. In: RORTY, A. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, 1992.

HAMMERMEISTER, K. *The german aesthetic tradition*. Cambridge:Cambridge University, 2002.

HUME, D. Da tragédia. In:_____. *Ensaio morais, políticos e literários*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *Observações sobre os sentimentos do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

KIRWAN, J. *Sublimity: the non-rational and the irrational in the history of aesthetics*. Nova York: Routledge, 2005.

LABARTHE-LACOUÉ, F. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1991.

_____. *Laocoonte: ou sobre os limites entre pintura e poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LYOTARD, J. F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MONIQUE, B., ROUGEMONT, M., SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1996.

MOST, G. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, K. *O trágico: filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Depois do sublime: estágios na trajetória de uma emoção*. In: ROSENFELD, K. (Org). *Ética e estética 2*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

PLATÃO. *A república*. Bauru: Edipro, 2006.

PUENTE, Fernando Rey. A katharsis em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, R. (Org). *Katharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

RACINE. *Fedra*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.

ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTORO, F. Aristóteles e a arte poética. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

_____. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *Fragmentos das preleções sobre estética de 1792-93*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Movimento, 2008.

_____. *Cultura estética e liberdade*. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SHARPE, L. *Schiller: drama, thought and politics*. Cambridge: Cambridge University, 1991.

SMUTS, A. The paradox of painful art. *Journal of aesthetic education*, v.41, n.3, 2007.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SUSSEKIND, P. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TEATRO da Vertigem: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.