

UFF - Universidade Federal Fluminense
ICHF - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
PFI - Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Dissertação de mestrado em Filosofia

PAULO ROBERTO SILVERO MARTINS

Schiller e a tragédia – do comovente ao sublime

Niterói, RJ

2023

PAULO ROBERTO SILVERO MARTINS

Schiller e a tragédia – do comovente ao sublime

Orientador:

Prof. Dr. Pedro Sússekind

Coorientador:

Prof. Dr. Vladimir Vieira

Niterói, RJ

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M379s Martins, Paulo Roberto Silvero
Schiller e a tragédia : Do comovente ao sublime / Paulo
Roberto Silvero Martins. - 2023.
92 f.

Orientador: Pedro Sússekind.
Coorientador: Vladimir Vieira.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2023.

1. Schiller. 2. Tragédia. 3. Comovente. 4. Sublime. 5.
Produção intelectual. I. Sússekind, Pedro, orientador. II.
Vieira, Vladimir, coorientador. III. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. IV.
Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

PAULO ROBERTO SILVERO MARTINS
Schiller e a tragédia – do comovente ao sublime

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Aprovado em 16 de fevereiro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Süssekind
Universidade Federal Fluminense – UFF (Orientador)

Prof. Dr. Vladimir Vieira
Universidade Federal Fluminense – UFF (Coorientador)

Prof. Dr. Pedro Francischini
Universidade Federal da Bahia – UFBA (Arguidor)

Prof. Dr. Robinson dos Santos
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL (Arguidor)

Niterói-RJ

2023

Agradecimento

Agradeço aos meus orientadores, aos demais professores com quem estudei e aprendi, à minha família e às amigas pelas quais olho e as quais seguem olhando por mim.

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo examinar o uso original feito por Friedrich Schiller da categoria estética do sublime em suas reflexões poéticas e filosóficas sobre o gênero artístico da tragédia. Para tanto, inicialmente abordaremos a formulação dada por ele à categoria do comovente e a sua associação à tragédia. Em seguida, abordaremos a substituição realizada dessa categoria pela do sublime e refletiremos sobre o impacto exercido por essa passagem – do comovente ao sublime – na formulação estética da própria categoria do sublime e na reflexão poética sobre o gênero da tragédia. Tal exame será realizado a partir da leitura de quatro ensaios de Schiller, publicados originalmente na revista *Neue Thalia* nos anos de 1792 e 1793. Os ensaios são: *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792); *Sobre a arte trágica* (1792); *Do sublime* (1793); e *Sobre o patético* (1793). Os dois primeiros servirão de base à reflexão sobre o comovente; e os dois últimos, sobre o sublime – estando ambos, tanto o comovente quanto o sublime, ligados à produção da tragédia, embora este último tenha aberto o caminho para a libertação da reflexão estética em relação ao ofício do poeta dramático, rumo ao desenvolvimento das estéticas idealistas do século 19.

Palavras-chave: Tragédia; Poética; Comovente; Sublime; Suprassensível.

Abstract

This dissertation aims to examine Friedrich Schiller's original use of the aesthetic category of the sublime in his poetic and philosophical reflections on the artistic genre of tragedy. To do so, we will initially address the formulation given by him to the category of moving and its association with tragedy. Then, we will address the substitution of this category by the sublime and reflect on the impact exerted by this passage – from the moving to the sublime – on the aesthetic formulation of the sublime category itself and on poetic reflection on the genre of tragedy. Such an examination will be carried out from the reading of four essays by Schiller, originally published in the magazine *Neue Thalia* in the years 1792 and 1793. The essays are: *On the foundation of the delight with tragic objects* (1792); *On Tragic Art* (1792); *Of the Sublime* (1793); and *On the Pathetic* (1793). The first two will serve as a basis for reflection on what is moving; and the last two, on the sublime – being both, the moving and the sublime, linked to the production of tragedy, although the latter opened the way for the liberation of aesthetic reflection in relation to the dramatic poet's craft, towards the development of the idealist aesthetics of the 19th century.

Palavras-chave: Tragedy; Poetic; Moving; Sublime; Super-Sensuous.

Sumário

Introdução – <i>Mise en scène</i> poético-filosófica.....	9
1. Delimitação do objeto.....	9
2. Contextualização histórica.....	13
3. Schiller: do palco ao ateliê filosófico.....	19
Capítulo1 – A tragédia e o comovente.....	31
1. A tragédia e o gênero poético: fim e forma.....	31
2. O fim das artes e da tragédia.....	34
O deleite livre: representações conforme a fins.....	34
A comoção trágica.....	38
3. A forma da tragédia.....	47
Vivacidade, verdade, completude e continuidade.....	47
A definição da tragédia e do seu herói.....	50
Capítulo2 – A tragédia e o sublime.....	53
1. O sublime: da arte à natureza, da natureza à arte.....	54
De Longino à filosofia insular.....	54
Kant e o sublime da natureza.....	58
2. Um novo fim para a tragédia: o suprassensível.....	62
O sublime patético.....	62
A apresentação indireta e negativa.....	71
O juízo estético e a grandeza estética.....	80
Conclusão – Do comovente ao sublime.....	87
Bibliografia.....	90

Introdução – *Mise en scène* histórico-filosófica

1. Delimitação do objeto

A presente dissertação tem por objetivo examinar o uso original feito por Friedrich Schiller da categoria estética do sublime em suas reflexões poéticas e filosóficas sobre o gênero artístico da tragédia. Para tanto, inicialmente abordaremos a formulação dada por ele à categoria do comovente e a sua associação à tragédia. Em seguida, abordaremos a substituição realizada dessa categoria pela do sublime e refletiremos sobre o impacto exercido por essa passagem – do comovente ao sublime – na formulação estética da própria categoria do sublime, na reflexão poética sobre o gênero da tragédia.

Tal exame será realizado a partir da leitura de quatro ensaios de Schiller, publicados originalmente na revista *Neue Thalia* nos anos de 1792 e 1793. Os ensaios são: *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792); *Sobre a arte trágica* (1792); *Do sublime* (1793); e *Sobre o patético* (1793). Os dois primeiros servirão de base à reflexão sobre o comovente; e os dois últimos, sobre o sublime – estando ambos, tanto o comovente quanto o sublime, ligados à produção da tragédia, embora este último tenha aberto o caminho para a libertação da reflexão estética em relação ao ofício do poeta dramático, rumo ao desenvolvimento das estéticas idealistas do século 19.

Quanto à distribuição do objeto ao longo das seções que dividem a dissertação, apresentaremos, ainda na presente introdução, além deste primeiro ponto dedicado à delimitação do objeto, um segundo de contextualização da produção dos quatro ensaios mencionados em relação a dois paradigmas distintos de reflexão sobre a arte – o da poética da tragédia e o da filosofia do trágico; e, ainda, um terceiro ponto, no qual apresentaremos de forma panorâmica o debate poético ocorrido na Alemanha antes da estreia de Schiller no palco, em 1782, e, a partir de tal estreia, os acontecimentos que o levaram a suspender por alguns anos sua produção artística para refletir sobre os fundamentos da arte trágica e se dedicar a estudos clássicos e filosóficos, assim como à produção de ensaios estéticos.

No primeiro capítulo daremos inicialmente atenção ao interesse de Schiller em refletir sobre as artes e sobre a tragédia por meio da noção de gêneros artísticos, a partir da qual se tornará possível admitir a existência de diferentes tipos de arte e, por isso, a possibilidade de estabelecer para elas diferentes tipos de fins a serem atingidos por seus respectivos meios – o que, no caso da tragédia, será a forma trágica. Desse modo, visamos levar em consideração, em suas reflexões, suas preocupações voltadas tanto à pro-

dução da tragédia, por meio da reflexão sobre a forma, quanto à sua recepção, ligada ao tipo de prazer a ser proporcionado ao espectador.

Em seguida, antes de apresentarmos a comoção trágica como o fim específico da tragédia, apresentaremos a argumentação por meio da qual Schiller estabelecerá o deleite livre como o fim de todo gênero artístico elevado – incluindo as artes comoventes. Nessa argumentação, as noções kantianas de representação e conformidade a fins serão de grande importância para a distinção entre o deleite meramente sensorial e o deleite livre (que será sentido pelo espectador a partir das representações produzidas em seu próprio ânimo) e para a reflexão sobre os acordos e desacordos que o poeta trágico, por meio da forma trágica, deverá infligir a essas representações do espectador, para que o fim do gênero artístico em questão seja alcançado.

Adiante, após a apresentação do deleite livre, apresentaremos a comoção trágica como o fim da tragédia. Schiller a definirá como um sentimento misto de dor e prazer que será sentido pelo espectador a partir da relação entre a conformidade e a contrariedade a fins das suas representações, quando diante da presença sensível de uma obra trágica. Assim, como a tragédia será composta pela imitação de uma sucessão de eventos encadeados entre si que perfazem uma ação completa, para que a comoção trágica seja possível será preciso que, da relação entre os acordos e desacordos de todas as representações produzidas no íntimo do espectador, prevaleça a que seja conforme a fins morais. Schiller dará alguns exemplos de obras cuja trama de eventos apresentada possibilitará, a partir da relação entre as representações suscitadas no espectador, o deleite livre da comoção.

Fechando o primeiro capítulo, apresentaremos as reflexões de Schiller sobre a forma trágica, a partir da qual ele chegará à definição poética da tragédia e à definição do tipo trágico de herói. Assim, dividindo a forma em quatro aspectos principais, Schiller indicará a importância de levar em consideração os aspectos da vivacidade, da verdade, da completude e da continuidade na composição da obra que visará suscitar a comoção trágica no espectador. Isso porque, para Schiller, a comoção deverá decorrer justamente da forma e não, meramente, do material escolhido pelo seu autor – de modo que, mesmo no caso da escolha de eventos históricos como material, sua veracidade histórica poderá deixar de ser observada em nome da estreita relação entre a forma trágica e a obtenção do seu respectivo fim (muito embora o mesmo não se poderá dizer em relação às leis da natureza, que deverão ser sempre observadas).

No segundo capítulo, apresentaremos inicialmente uma breve trajetória da categoria estética do sublime, que irá do tratado *Do Sublime*¹, escrito ainda na Antiguidade e traduzido no século 17 pelo acadêmico francês Nicolas Boileau-Despréaux (e cuja autoria, na época, será atribuída a um professor de retórica romano de nome Cássio Longino), até a concepção do sublime apresenta por Immanuel Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, passando pelas concepções de Joseph Addison e de Edmund Burke, ligadas à filosofia insular e presentes, respectivamente, nas obras *Os prazeres da imaginação*, de 1712, e *Investigações sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757. Com isso, visaremos a chamar a atenção à origem do sublime, associado à produção de discursos poéticos capazes de arrebatar a audiência, e à sua posterior apropriação por filósofos do século 18, que o deslocarão do campo da arte para o dos fenômenos naturais. Assim, a importância de chamar atenção a esse deslocamento será a de preparar para outro, o do retorno do sublime ao campo da arte, realizado por Schiller através do sublime patético – mas dessa vez a partir de um ponto de vista moderno.

Após essa breve trajetória, apresentaremos aquele que será visto por Schiller como o novo fim da tragédia: a apresentação sensível do suprassensível. Sua possibilidade enquanto experiência estética será apresentada a partir de duas divisões na categoria do sublime: a primeira, entre sublime teórico e prático (cognatos à divisão entre sublime matemático e dinâmico de Kant); e a segunda, no que se refere ao sublime prático, entre contemplativo e patético. Assim, por um lado, a distinção entre teórico e prático será considerada a partir da dessemelhança das respostas dadas pelos impulsos de representação e de conservação da nossa faculdade sensível quando diante, respectivamente, do muito grande e do muito poderoso – permitindo ao sublime prático ser reconhecido como capaz de servir de predicado a uma experiência estética mais intensa. E, por outro lado, a distinção entre contemplativo e patético permitirá a Schiller concluir pela possibilidade de atribuir, por meio do sublime patético, um grau maior de objetividade a essa mesma experiência estética mais intensa, uma vez que dos três elementos que a constituirão (a natureza como poder, o poder como temível e o temível como sublime) os dois primeiros serão fornecidos externamente, pela presença sensível do objeto (obra de arte) e apenas o terceiro será concebido subjetivamente, no íntimo daquele que frui esteticamente a obra. E será a tragédia a obra cuja presença proporcionará a intensidade mais adequada ao patético e permitirá ao seu espectador convertê-lo no sublime.

¹ O tratado de Longino é homônimo ao terceiro ensaio de Schiller estudado pela presente dissertação.

Adiante, apresentaremos o modo como Schiller pretenderá que seja possível ao poeta apresentar sensivelmente o suprassensível, uma vez que o suprassensível consiste numa ideia da razão (de liberdade) que não é representável pela intuição humana. Para isso, ele estabelecerá que a apresentação poética do sofrimento e da resistência a ele será negativa e indireta e deverá levar em consideração a existência de dois tipos de fenômenos que constituem o ser humano: os ligados ao domínio da sua animalidade, determinados pelos instintos; e os ligados ao domínio da sua humanidade, determinados pela vontade da pessoa. Assim, se por um lado os instintos, no exercício da sua resistência sensível, não atuarão sobre o estado de afeto provocado pela dor, mas tão somente na busca por eliminar a causa dessa dor (e, por extensão, o próprio estado de afeto); por outro lado, será a resistência racional exercida pela vontade que, sem eliminar a dor, buscará determinar apenas o estado de afeto, fazendo com que nele, por meio da luta, seja a humanidade da pessoa que prevaleça sobre sua animalidade. Por isso, será na relação desarmônica entre a animalidade e a humanidade do herói trágico, num estado de afeto, que o sofrimento deverá ser poeticamente apresentado.

Além disso, ainda se referindo à apresentação do sofrimento, Schiller realizará mais duas divisões, agora no sublime patético: em primeiro lugar, dividi-lo-á em “do controle” e “da ação”; e, em segundo lugar, quanto ao sublime patético da ação (que é o sublime consagrado à apresentação poética do sofrimento numa sucessão de eventos concatenados), distinguirá duas formas para a apresentação desse sofrimento: uma voluntária, a partir da lei da liberdade; e a outra, involuntária, a partir da lei da necessidade. Em ambas o sofrimento será determinado pela atividade da razão. Porém, enquanto na primeira essa atividade será apresentada por meio de uma ação voluntária que levará ao sofrimento; na segunda, o sofrimento será o efeito imediato e necessário da simples existência, no íntimo do sofredor, dessa mesma atividade. Assim, será através da lei da necessidade que a grandeza estética do herói trágico será apresentada – sendo ela, por isso, a forma do sofrimento que, para Schiller, melhor se associará à tragédia e ao prazer proporcionado pelo sublime patético.

Fechando o segundo capítulo, apresentaremos a maneira como Schiller, para explicar a grandeza estética do herói trágico, retomará a ideia da fruição estética ligada ao deleite livre, mas agora argumentando mais explicitamente a favor da importância da liberdade da imaginação no ajuizamento estético da tragédia pelo seu espectador – distinguindo-o do ajuizamento moral, em decorrência do qual a intensidade do prazer estético com o sublime não seria possível.

Assim, realizando em nossos sentimentos uma divisão análoga à que divide nossa razão em teórica e prática, Schiller estabelecerá, de um lado, o sentimento de prazer e, do outro, o de aprovação – este ligada ao juízo moral, aquele, ao juízo estético. Enquanto, diante do sofrimento dramático do qual o espectador torna-se solidário, a *razão* (que comanda o seu juízo moral) exigirá do herói trágico a satisfação necessária do imperativo por liberdade; a *imaginação* do espectador, no ajuizamento estético, não exigirá nada do herói trágico e, por isso mesmo, tão somente sentirá um intenso prazer caso tal herói, em meio ao sofrimento no qual é apresentado, apresente também a condição subjetiva da sua humanidade no estado de afeto (o que permitirá à imaginação manter a sua própria liberdade em relação às prescrições da razão). De modo que, se da satisfação da *exigência* resultará um sentimento pouco intenso de aprovação – uma vez que enfatiza mais a necessidade do que a contingência –, da satisfação da *urgência* resultará um intenso prazer estético, cujo alto grau de contingência determinará o alto grau da intensidade. Portanto, esse alto grau de contingência e de prazer que decorrerá da postura estética do espectador em relação à ação do personagem trágico será determinado pela preocupação da imaginação (que comanda o juízo estético) em manter, no ajuizamento da obra, sua própria liberdade sensível, em relação às prescrições da razão.

Assim, para Schiller, o prazer estético com o sublime patético será constituído, por um lado, pela ação dramática de um herói trágico cuja apresentação revele em seu íntimo (negativa e indiretamente) a presença da capacidade para a liberdade (sua humanidade) quando em meio ao sofrimento patético; e, por outro, pela manutenção, no íntimo do espectador, da liberdade da imaginação, responsável pela intensidade do prazer do sublime no ajuizamento estético da tragédia.

Por fim, na conclusão da presente dissertação procuraremos comentar sobre como Schiller, ao pensar a tragédia a partir de um ponto de vista moderno, acabará ampliando o potencial estético da categoria do sublime (ao reaproximá-la da reflexão sobre a arte) e estabelecerá o ponto de partida para o desenvolvimento posterior de suas peças teatrais da fase madura.

2. Contextualização histórica

O objetivo desta seção será o de apresentar as principais características da poética da tragédia e da filosofia do trágico, buscando ao final situar os quatro ensaios de Schiller numa posição intermediária em relação a esses dois paradigmas de abordagem da tragédia. Essa posição intermediária tornará possível pensar a importância estética de

tais ensaios tanto para a reflexão poética sobre a apresentação moderna do sublime pela tragédia, quanto para a reflexão filosófico-idealista sobre o fenômeno do trágico.

Peter Szondi, na introdução do seu livro *Ensaio sobre o trágico*, referir-se-á à existência de dois paradigmas estéticos que se distinguem entre si quanto ao tipo de abordagem que oferecerão em relação à tragédia: a poética da tragédia e a filosofia do trágico. No que se refere à poética da tragédia, ele a caracterizará como uma tradição que se tornou uma poderosa zona de influência destituída de fronteiras nacionais ou temporais, originada a partir da *Poética*, obra seminal de Aristóteles escrita na antiguidade – que, tendo a tragédia como objeto, pretendeu não só determinar os elementos da arte trágica, mas também ser lida como uma espécie de ensinamento sobre a criação poética. Assim, diz Szondi, na referida obra aristotélica prevalecerá uma abordagem de tipo empírica cujas respostas aos questionamentos que levantava (fosse sobre a origem da arte e sua ligação ao impulso de imitação, fosse sobre a catarse como sendo o efeito da tragédia) não serão dotadas de um sentido em si mesmo, senão de um sentido que apenas existirá em função da poesia e da sua criação – sendo as próprias leis dessa criação poética derivadas de tais respostas (SZONDI, 2004, p. 23).

Além disso, a *Poética* de Aristóteles também exercerá durante a idade moderna forte influência na reflexão sobre a tragédia. Szondi chegará mesmo a mencionar que a história da poética moderna não deixará de ser uma espécie de “história da recepção dessa obra”, podendo por isso “ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica” (SZONDI, 2004, p. 23). Mas, apesar dessa poderosa zona de influência aristotélica, será dela que sobressairá, como uma ilha, a filosofia do trágico. Assim, Szondi mencionará que foi o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph Schelling quem, no final do século 18, a filosofia do trágico de maneira não programática, tendo como objeto não mais a determinação dos elementos da tragédia e da sua criação poética, mas a ideia da tragédia, a partir da qual realizará o exame do fenômeno trágico. Diz Szondi:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia (SZONDI, 2004, p. 23).

No *Prefácio* a essa mesma obra de Szondi, Süsskind igualmente apresentará algumas características desses dois paradigmas estéticos da tragédia, assim como mencionará o quanto a abordagem do teórico literário alemão terá como base uma compreensão

histórica da estética moderna. De modo que Süsskind, além de reforçar a ideia de que a poética da tragédia teve sua origem na *Poética* de Aristóteles, também a caracterizará como uma longa tradição da poética dos gêneros normativos (o épico, o lírico e o dramático) cuja trajetória incluirá, ainda na antiguidade, a *Arte poética* de Horácio; assim como, na idade moderna, a poética de Boileau (na França do século 17) e o *Ensaio de uma arte poética cristã*, do poeta e acadêmico alemão Johann Christoph Gottsched (na primeira metade do século 18).

Nesse sentido, o que caracterizará essa tradição será o fato de ela ser constituída por doutrinas fundamentadas em normas consideradas atemporais a partir das quais seria possível estabelecer tanto a divisão da poesia em gêneros, quanto suas formas artísticas preestabelecidas e a maneira considerada correta de escrevê-las e ensiná-las. Em outras palavras, tratar-se-á de uma tradição para a qual o texto fundador da *Poética* é ao mesmo tempo uma “doutrina da poesia”, ou seja, uma teoria preocupada em esclarecer sobre a origem da poesia e o que ela é, assim como uma “doutrina da arte poética”, cujo objetivo será o de ensinar as regras e técnicas por meio das quais as poesias são feitas e o efeito, visado por cada gênero poético, alcançado (SÜSSEKIND, 2004, p. 15).

Portanto, a partir dessa visão, a noção de mimese e a compreensão da obra de arte como imitação dramática passarão a serem vistas, pelas poéticas modernas, como um princípio do qual poderiam derivar suas teorizações estéticas, tendo como paradigma teórico a mencionada obra aristotélica – para a qual a forma da tragédia seria a da imitação de uma ação elevada, e o seu efeito o da catarse de medo e compaixão. Logo, reflexões estéticas sobre obras de arte realizadas por grandes nomes como Winckelmann ou Lessing, produzidas a partir da segunda metade do século 18 na Alemanha, ainda terão a Antiguidade como grande referência e modelo normativo tanto para a produção de obras artísticas quanto para a formação de um gosto elevado. Inclusive o próprio Schiller, que no final do século 18 começará a questionar os padrões de beleza clássicos, não deixará de ser igualmente influenciado, nas suas reflexões teóricas sobre a tragédia e o sublime, pelas noções clássicas de efeito e imitação (SÜSSEKIND, 2004, p. 15-16).

De modo que apenas a partir das teorizações realizadas pelos filósofos idealistas e do seu projeto de superação do Iluminismo é que poderá ocorrer a completa libertação da reflexão estética em relação ao caráter normativo consagrado à poética da tragédia e ao seu interesse pela práxis – em direção a um novo paradigma, cuja meta passará a ser a produção de um conhecimento capaz de se bastar a si mesmo (SÜSSEKIND, 2004, p. 16).

Assim, ao caracterizar a filosofia do trágico, Süsserkind dará especial relevo ao papel de Hegel, filósofo que, dentro da tradição histórica e dialética do idealismo alemão, será considerado por Szondi como representante do seu ponto mais alto. Logo, na filosofia da arte hegeliana, os gêneros poéticos e os conceitos estéticos do belo e do sublime deixarão de ser derivados de normas poéticas atemporais para serem concebidos através da busca pela unidade dialética entre forma e conteúdo, além de serem integrados a um sistema filosófico a partir do qual serão vistos como expressões históricas das configurações próprias à manifestação artística de cada época.

Portanto, a partir dessa mudança de paradigma, o território que costumava acomodar as poéticas normativas dos gêneros artísticos passará a ser ocupado por filósofos para os quais, se por um lado a divisão da poesia em gêneros e as suas definições não deveriam ser excluídas da reflexão teórica sobre a arte, por outro, deveriam ser integradas a um pensamento histórico e dialético sistemático, capaz de tornar possível a busca por seus conceitos gerais.

Diante disso, a definição dos gêneros deixará de existir em função da determinação das formas e regras do ensino e da escrita da criação poética e passará a existir em função da busca pelos conceitos que estão por trás de cada gênero – como por exemplo o conceito de trágico que, do ponto de vista filosófico, além de determinar um gênero poético, passará a possibilitar a investigação, nas tragédias, da estrutura dialética por meio da qual as relações entre “o absoluto e o individual, o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular” serão apresentadas (SÜSSEKIND, 2004, p. 17).

Nesse sentido, também a noção de mimese será contestada, pois a consideração da poesia trágica como imitação dramática perderá relevância diante da nova maneira de considerá-la: enquanto manifestação, no mundo sensível e na história, do suprassensível que está para além das coisas naturais. Diante disso, a estética, como campo de reflexão sobre a arte, assumirá sua vocação epistemológica e passará a compreender a si mesma como ciência do belo artístico e filosofia da arte (SÜSSEKIND, 2004, p. 17).

Por fim, também Machado, em seu livro *O nascimento do trágico*, fornecerá características desses dois paradigmas estéticos sobre a tragédia. Mas, além disso, ele refletirá sobre o lugar em que os ensaios de Schiller sobre a tragédia e o sublime situar-se-ão em relação à poética da tragédia e à filosofia do trágico.

Assim, no segmento da introdução à obra mencionada, intitulado “O trágico e a modernidade”, Machado identificará a noção de filosofia do trágico como ligada a um movimento cultural alemão iniciado por Schelling, dotado de considerável diversidade e

cuja identidade comum consistirá na crítica ao projeto Iluminista de Modernidade. Nesse sentido, Machado adotará como marco do advento desse projeto (assim como do período moderno da filosofia), o surgimento do que ele denominará como a filosofia da subjetividade de Kant – que, por meio da introdução de uma ruptura entre os sentidos e a razão, conceberá o sujeito como fundamento e condição de possibilidade da representação do saber empírico. De forma que será a partir da tentativa da superação dessa mencionada ruptura entre os sentidos e a razão que a filosofia do trágico irá desenvolver-se enquanto nova forma de pensar a arte em geral, e a tragédia em particular (MACHADO, 2006, p. 8).

Desse modo, no capítulo zero da mesma obra, no segmento intitulado “A filosofia do trágico”, Machado mencionará como, para a superação da ruptura mencionada, os filósofos idealistas passarão a tratar a tragédia como uma espécie de documento ontológico cuja investigação filosófica tornará possível revelar algo sobre a condição existencial do ser humano no mundo (MACHADO, 2006, p. 44). E somada a essa atitude mais especulativa em relação à tragédia, também o tema do conflito trágico passará a ser visto como a apresentação de uma contradição, de um antagonismo, de um dualismo de princípios – cuja reconciliação, vista como superação dos limites impostos pelo sistema transcendental kantiano, passará a ser considerada possível por meio do uso de uma lógica dialética. Assim, além de um documento ontológico, a tragédia também será vista pela filosofia do trágico como o primeiro modelo moderno do pensamento dialético (MACHADO, 2006, p. 47-9).

Logo, quanto aos ensaios de Schiller, Machado os localizará numa posição intermediária em relação a ambos os paradigmas – considerando-os não totalmente identificados nem com a tradição da poética da tragédia, nem com o idealismo especulativo associado à filosofia do trágico, iniciada por Schelling. Pois, apesar de ter sido Schiller o primeiro a conceber a ruptura entre razão e sensibilidade (introduzida na filosofia por Kant) como um conflito trágico que nos será apresentado através do antagonismo localizado no interior do herói da tragédia, ele jamais perderá de vista a reflexão sobre como essa concepção poderia auxiliá-lo na solução de questões dramáticas relacionadas ao seu ofício de poeta. Nesse sentido, diz Machado sobre a posição intermediária de Schiller:

(...) Schiller parece ter se mantido, em parte, fiel à tradição, considerando a tragédia não como um fenômeno em si, mas em função do afeto e do sentimento que a tragédia deve produzir no espectador. Ao criar uma filosofia do trágico, mais moral do que metafísica, fundada

na oposição de um princípio sensível e um suprassensível, e ao mesmo tempo utilizar essa ideia para esclarecer problemas de uma poética da tragédia, Schiller ocupa um lugar intermediário entre a poética aristotélica e a ontologia do trágico formulada, primeiro, pelo idealismo absoluto, com Schelling, Hegel e o primeiro Hölderlin, e em seguida pelos próprios críticos do idealismo: o Hölderlin das “Observações” de *Édipo* e *Antígona*, Schopenhauer e Nietzsche (MACHADO, 2006, p. 78-79).

Portanto, essa posição intermediária resultará da relação que Schiller estabelecerá com a terceira crítica de Kant e sua concepção de sublime – que o permitirá pensar tanto o efeito da tragédia quanto o fenômeno trágico a partir de novas bases.

Quanto ao efeito da tragédia, será por meio do progressivo desenvolvimento de uma reflexão estética original, a partir do sublime kantiano, que Schiller conquistará certa independência em relação à noção de efeito defendida por Lessing (e cuja base remete ao debate sobre a interpretação correta da catarse aristotélica), passando a definir o fim da tragédia como sendo a apresentação sensível do suprassensível (ideia de liberdade). Disso decorrerá que, se por um lado a nova concepção do sublime (o sublime patético) não negará a busca por um efeito dramático, por outro, pouco terá a ver com a mera assimilação do debate poético tradicional, conforme concebido desde a antiguidade até o final do século 18, a partir das suas inúmeras variações de interpretações da catarse aristotélica. Sobre isso, diz Machado:

Essa relativa independência da tradição poética se deve, em primeiro lugar, ao fato de Schiller só ter lido Aristóteles muito tarde, em 1797, como vimos por meio da análise da sua correspondência com Goethe, portanto depois de haver escrito os textos sobre o sublime, o belo e o trágico, o que ocorreu entre 1792 e 1795; mas se deve também, e principalmente, à importância que o pensamento de Kant teve para ele (MACHADO, 2006, p. 54).

Já do ponto de vista da reflexão sobre o fenômeno trágico, a tragédia, a partir dos ensaios de Schiller, passará também a ser vista como a forma poética capaz de expressar a situação trágica do ser humano no mundo, marcada pela divisão interna entre razão e sensibilidade, constitutiva da natureza humana. Contudo, diferente do que ocorrerá na tradição da filosofia do trágico a partir de Schelling, a noção de suprassensível de Schiller não referir-se-á à superação dessa divisão a partir do recurso a uma entidade metafísica, um além-mundo, um absoluto, um infinito em si e para si, que resulte num abandono da referência ao sujeito – abandono esse que acabará promovendo a passagem de

uma noção de liberdade humana para uma de liberdade absoluta. Em Schiller, o suprasensível será concebido como uma expressão interna da subjetividade humana, dotada de valor moral e ligada às ideias da razão. Nesse sentido, essa concepção fará dele o mais próximo a Kant entre aqueles que buscarão refletir sobre o fenômeno trágico (MACHADO, 2006, p. 54-55).

Além disso, em Schiller, a apresentação do suprasensível, da qual a tragédia é vista como capaz, será concebida de forma negativa e indireta, uma vez que não haverá nada no plano intuitivo que corresponderá às ideias da razão. Ou seja, para Schiller o fenômeno trágico ocorrerá quando for dado na intuição algo cujas condições são procuradas em vão na natureza, e do qual não será possível um conhecimento teórico baseado em conceitos – mas tão somente sua apresentação dramática, a partir da representação de um estado de afeto do qual se possa inferir a possibilidade da liberdade. Assim, na apresentação artística da liberdade, o ajuizamento da obra pela imaginação será acompanhado do sentimento de prazer devido à possibilidade da vitória moral do protagonista da tragédia diante do sofrimento que lhe será infligido (MACHADO, 2006, p. 56-57).

Diante disso, Machado concluirá que o suprasensível em Schiller constituirá não um idealismo especulativo (metafísico, ontológico) conforme o inaugurado pela filosofia do trágico a partir de Schelling, mas um idealismo subjetivo, que conceberá a tragédia como a apresentação do conflito subjetivo entre o sofrimento físico e a vontade, no interior do indivíduo, e que não revelará nem imitará a obra do próprio Ser. Dirá Machado:

Se a arte, para Schiller, manifesta a razão, é mais no sentido que a razão tinha em Kant, de faculdade de ideias – mesmo se Kant jamais disse que uma arte, até mesmo a tragédia, possa apresentar o suprasensível – do que no sentido especulativo que lhe darão Hegel ou Schelling (MACHADO, 2006, p. 58).

Portanto, mesmo onde Schiller faz filosofia, ele não deixará de buscar o aprimoramento do seu ofício de poeta dramático. Se por um lado ele conceberá como fundamental o conflito entre os sentidos e a razão para a reflexão sobre o fenômeno trágico, por outro, essa concepção se articulará tanto com uma poética da tragédia, quanto com a busca pelo esclarecimento sobre o que é a tragédia enquanto gênero literário.

3. Schiller: do palco ao ateliê filosófico

Após a apresentação da delimitação do objeto e da posição intermediária dos quatro ensaios de Schiller em relação à poética da tragédia e a filosofia do trágico, busca-

remos nos aproximar do período da produção de tais ensaios, relacionando-os com o debate poético precedente e o debate estético-filosófico contemporâneo a eles, os quais culminarão na interlocução de Schiller com a concepção do sublime da terceira crítica de Kant.

Durante os anos de 1792 e 1793, Schiller publicará na revista *Neue Thalia*, dentre outros, quatro ensaios que tematizarão a respeito do deleite com objetos trágicos, da arte trágica e do sublime. Esses dois anos consistirão de parte do período o qual ele próprio denominará como sendo o das atividades do seu “ateliê filosófico”, que se estenderá até o ano de 1795 quando, em carta a Johann Wolfgang Goethe, um dos mais importantes poetas da literatura alemã, mencionará ao amigo o desejo de encerrar tais atividades e voltar a dedicar-se à literatura (SÜSSEKIND, 2018, p. 9). O desejo de dedicar-se novamente à literatura, dessa forma, deixará entrever a existência de um período de dedicação a ela anterior ao do “ateliê”, quando, ainda no início da década de 1780, ele não só concluirá como também assistirá à primeira montagem da sua peça de estreia nos palcos, *Os salteadores* – na qual Franz Moor, o vilão, trama se apossar da herança do irmão, Karl Moor, que, por isso, é levado a se tornar líder de um bando criminoso.

Tendo em vista esse primeiro período de dedicação à literatura, o objetivo desta breve introdução será o de contextualizar a chegada de Schiller às atividades do seu “ateliê filosófico”, apresentando um panorama do debate poético e estético ocorrido antes da sua estreia nos palcos, assim como alguns fatos posteriores a ela, como a reflexão sobre suas primeiras peças a partir das críticas por elas sofridas, e a atuação como professor de História na Universidade de Jena – fatos que influenciarão nos rumos da sua teoria estética.

Quanto à apresentação dos debates anteriores à estreia de Schiller nos palcos, acreditamos que sua importância residirá no fato de tais debates fornecerem alguns dos elementos que serão utilizados por ele, ao longo dos quatro ensaios, para estabelecer um diálogo original com o classicismo francês, sobretudo em relação ao excesso de decoro que, em geral, caracterizará suas tragédias – e que acabará resultando na produção de um espectador frio e numa experiência estética desprovida da intensidade adequada à experiência trágica. Assim, as noções de mímese, gêneros artísticos, regra e efeito serão exemplos de alguns dos elementos caros a Schiller vindos da tradição do debate poético. Porém, em seus ensaios também estará presente o tema da rebeldia típico da poesia dramática do movimento do pré-romantismo, e sobretudo a valorização feita por esse movimento da subjetividade dos personagens, a partir de uma concepção de criação

poética que colocará a trama das ações numa posição subordinada à apresentação do caráter e de toda complexidade interior da alma humana.

Por outro lado, acreditamos que grande parte da originalidade desse diálogo com o classicismo francês virá não apenas dos embates entre a tradição e a modernidade na reflexão sobre a poesia dramática, mas também da filosofia moderna. E será aqui que entrará a importância da menção à crise poética de Schiller e o seu posterior ingresso na Universidade de Jena como professor de História. Em dado momento, será por meio dos seus estudos para a realização de um curso sobre a tragédia que ele estabelecerá contato com a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant – o que impactará de modo decisivo tanto em suas reflexões sobre o comovente, quanto em suas reflexões sobre o sublime. Pois, ainda que muitos outros autores tenham sido objeto dos seus estudos – como Hume, Baumgarten, Moritz, Burke, Sulzer, Winckelmann, entre outros (BARBOSA, 2004, p.15) – será possível perceber, nos dois primeiros ensaios aqui considerados, o destaque dado por Schiller às noções de representação e de conformidade a fins kantianas; assim como, nos dois últimos, a importância fundamental dada à concepção do sublime da natureza kantiana, enquanto ponto de partida para o desenvolvimento da sua própria noção de sublime, o patético.

Dito isso, e recorrendo ao capítulo 8 intitulado “Teoria da tragédia” do livro *Schiller as Philosopher – A re-examination* (BEISER, 2008, p. 238-262), podemos notar que já em sua abertura Beiser mencionará como as dificuldades de Schiller na composição de *Don Carlos*, de 1787, peça baseada nos conflitos da vida do príncipe das Astúrias (1545-1568) e a terceira a ser escrita por Schiller após *Os salteadores*, contribuirão para a decisão de interromper sua produção artística durante alguns anos. Beiser menciona como, apesar de ter sido reescrita inúmeras vezes, a forma final da peça nunca chegará a satisfazer Schiller. Além disso, ela sofrerá várias críticas que lhe apontarão falhas a partir de um ponto de vista que terá como referência autoridades clássicas do debate poético, como Aristóteles, filósofo grego autor da *Poética*, e Horácio, poeta romano autor da *Carta aos Pisões* – título original de sua poética. Essa situação fará com que Schiller, ainda no final da década de 1780, decida se voltar ao estudo e tradução de textos clássicos e, a partir da década de 1790, dê início ao processo de repensar suas ideias sobre a tragédia e sobre a criação artística – processo durante o qual, em 1791, deparar-se-á, como já dito, com a terceira crítica kantiana (Beiser, 2008, p. 238).

Mas, bem antes da crise desencadeada pelas dificuldades com *Don Carlos*, e antes ainda da própria estreia de Schiller como dramaturgo na década de 1780, muito já se

haverá debatido sobre a tragédia e a construção de um teatro nacional alemão – debate esse do qual Schiller, de certa forma, tornar-se-á herdeiro. Portanto, passaremos agora à breve apresentação das principais posições existentes nesse debate, as quais, ao longo do século 18, defenderão desde o modelo francês baseado num teatro aristocrático e rigoroso (cujo dogmatismo das regras era retirado da autoridade atribuída à tradição clássica), até a completa ausência de regras para a arte que, assim, terá como base a liberdade criadora do gênio original. Haverá também, ao lado desses dois extremos, aqueles que tentarão conciliar o que tanto a tradição quanto a modernidade, em termos de expressão artística, teriam de melhor.

Assim, já no início da seção intitulada “A sombra de Aristóteles” (BEISER, 2008, p. 241), Beiser nos informará sobre a decisiva influência que a tradição baseada na *Poética* aristotélica possuirá nos debates sobre a tragédia. Na década de 1750, essa tradição estará em franca disputa em solo alemão. Haverá aqueles que, como o poeta e acadêmico Gottsched, autor da obra *Ensaio de uma arte poética cristã*, de 1730, defenderão o chamado teatro rigoroso, que não só adotará como modelo as peças de grandes dramaturgos franceses como Pierre Corneille e Jean Racine (que cultivavam o gosto pela sociedade de corte), mas também defenderão e obedecerão às regras de uma poética classicista de base aristotélica, resultante da retomada francesa da tradição greco-latina (SÜSSEKIND, 2008, p. 13, 27 e 30). Mas, por outro lado, haverá também aqueles que, como Gotthold Ephraim Lessing, grande crítico literário e autor de obras como *Laocoonte – ou sobre a fronteira da pintura e da poesia*, de 1766, e *Dramaturgia de Hamburgo*, de 1769, polemizarão contra a transposição do modelo do classicismo francês para o solo alemão. Lessing, portanto, será o primeiro a realizar a crítica do gosto francês e propor William Shakespeare, dramaturgo inglês e maior expoente do teatro elisabetano, como modelo dramático para o teatro nacional alemão.

Nesse sentido, a recepção de Shakespeare na Alemanha refletirá bem a diferença dessas posições. Ela sofrerá dura oposição de Gottsched, que criticou os erros e remendos contra as regras do palco e a saúde da razão que, considerava, eram cometidos por peças como *Julio César*, que apresentava o episódio da traição e assassinato do imperador romano de mesmo nome. Ele chegou mesmo a criticar a tradução de Shakespeare para o alemão, considerando que nem tudo que era estrangeiro seria necessariamente primoroso e merecedor de ser traduzido – e esse seria o caso das peças de Shakespeare que, para ele, não seriam dotadas de muito mais valor do que o da mais ordinária das comédias alemãs (SÜSSEKIND, 2008, p. 32-33). Beiser, por sua vez, também mencionará

o quanto Gottsched “se alegrava em condenar a selvageria, rudeza e barbarismos de Shakespeare, colocando-se insensatamente ao lado dos franceses e fechando os olhos para o crescimento da popularidade do bardo” (BEISER, 2008, p. 244).

Por outro lado, será Lessing quem, por meio das *Cartas relativas à novíssima literatura*, em 1759, se oporá a essa má recepção inicial sofrida pela dramaturgia shakespeariana, propondo-a como modelo para o teatro alemão, em contraposição ao modelo francês. Desse modo, a partir das *Cartas*, ele estabelecerá novos parâmetros para uma bem sucedida recepção de Shakespeare pelos alemães. Tais novos parâmetros serão: a liberdade de criação a partir da noção de gênio (cuja força da imaginação e proximidade com a natureza o destacaria no modo de pensar e criar artisticamente); e a valorização do efeito e das emoções proporcionados pela tragédia. Tais parâmetros constituirão o modelo por ele proposto contra o dos defensores do teatro clássico francês. Mais adiante, essa postura de Lessing de valorização de Shakespeare e de proposição de um novo modelo exercerá forte influência sobre o movimento vindouro do pré-romantismo – o *Sturm und Drang* (SÜSSEKIND, 2008, p. 33-34).

Todavia, se Lessing e Gottsched discordarão profundamente sobre o modelo dramático que o teatro alemão deveria seguir, tal discordância em nada terá a ver com o questionamento sobre a importância que a autoridade da *Poética* de Aristóteles possuirá para a reflexão teórica sobre a tragédia, pois na verdade “ambos acreditavam na necessidade de retornar às fontes, à verdadeira fonte da sabedoria dramática em si mesma: a *Poética*” (BEISER, 2008, p. 241). Assim, no que se refere a Aristóteles, a questão será a de saber sobre quem teria interpretado corretamente a obra do estagirita: se Lessing, ou se os franceses – sobretudo na figura de Corneille, com quem o dramaturgo alemão igualmente polemizou. É nesse sentido que Beiser dirá que a “amarga disputa entre Lessing e Gottsched nos anos 50’ sobre a forma apropriada da nova tragédia alemã nunca se referirá à autoridade de Aristóteles, mas apenas a como interpretá-lo” (BEISER, 2008, p. 241). Nesse sentido, enquanto Gottsched defendia que tinham sido os franceses aqueles que o interpretaram corretamente, Lessing afirmava o contrário, propondo ele próprio uma interpretação – que visava a conciliar, numa mesma teoria estética sobre a tragédia, a autoridade aristotélica e a dramaturgia shakespeariana.

Mas, ainda que elogiasse Shakespeare como gênio inspirado pela natureza (dotado de capacidade imaginativa) e propusesse seu teatro como modelo contra a influência dos franceses, a intenção de Lessing não será a de propor um modelo novo que fosse totalmente desligado da tradição e contestasse a importância dos estudos da antiguidade.

Como argumenta na *carta 17*, sua intenção será demonstrar que os franceses deformaram o pensamento do filósofo grego e que, assim sendo, para se alcançar a finalidade da tragédia proposta por ele – a catarse – seria melhor imitar o bardo inglês do que seguir as regras do classicismo francês. A defesa dessa posição estava, assim, intimamente ligada à destacada importância dada pelo dramaturgo alemão ao efeito produzido pela tragédia e, conseqüentemente, ao debate sobre a catarse aristotélica, na *Dramaturgia de Hamburgo*. Shakespeare, dessa maneira, seria o dramaturgo que, sem seguir qualquer regra estabelecida pela tradição das poéticas, obteria o efeito catártico, finalidade última da tragédia. Lessing chegará mesmo a equipará-lo a Sófocles, o autor de *Édipo-Rei*, tragédia grega que contará as maldições da casa dos Labdácidas, linhagem aristocrata e amaldiçoada da cidade de Tebas (SÜSSEKIND, 2008, p. 33, 41-44).

Contudo, dirá Beiser, ainda que alegrasse a Lessing convocar Shakespeare em sua batalha contra Gottsched e os franceses, sugerindo-o como estando mais em conformidade com as regras da tragédia antiga do que Corneille, ele sabia que uma afirmação como essa forçava os limites de tais regras. Ajustar o gênio inglês às regras gregas não era uma tarefa fácil e Lessing não ignorava isso. Um bom exemplo dessa dificuldade era a peça *Ricardo III*, que conta as reviravoltas da Guerra das Duas Rosas, conflito dinástico inglês entre a casa dos Lancaster e dos Iorques, cujo protagonista será um verdadeiro monstro que não ostentará nenhuma das virtudes recomendadas ao herói aristotélico. Assim, após lutar longa e duramente com essa questão, Lessing acabará admitindo que essa peça não possuía as virtudes requeridas pela tragédia clássica. De modo que, sob a tensão desse conflito, sua teoria acabará por colapsar, deixando um desafio para seus sucessores: domar os poderes de Shakespeare por meio das contenções clássicas (BEISER, 2008, p. 244).

A década de 1760, por sua vez, marcará o nascimento e desenvolvimento do movimento do pré-romantismo (*Sturm und Drang*), que se revoltará tanto contra o modelo do classicismo francês, quanto contra a autoridade dos antigos. Eles serão críticos às restrições das regras francesas, principalmente as três unidades – de ação, lugar e tempo –, que consideravam servir apenas como um terrível grilhão aos sentimentos, à imaginação e à criatividade. Mas, além disso, também se mostrarão ainda mais rebeldes do que Lessing, a ponto de se sentirem prontos para questionar o próprio Aristóteles. Aqui, já não se tratará mais em saber interpretá-lo corretamente, mas de como destituí-lo de toda a autoridade conferida a ele pela tradição.

Desse modo, o objetivo do pré-romantismo será o de abolir todas as regras baseadas na tradição e, assim, estabelecer as condições nas quais a criação artística seria confiada unicamente à expressão do puro gênio. E foi justamente nesse quesito que discordarão do seu precursor, Lessing, que de sua parte nunca deixou de enfatizar o valor da existência de regras para a arte – sobretudo se constituídas a partir de uma concepção mais ampla do que aquela proposta por Gottsched e os franceses. Contudo, a partir do surgimento do pré-romantismo, essa posição do velho dramaturgo alemão dará lugar à nova atitude marcada pelo ímpeto, rebeldia e culto ao gênio – que, se, por um lado, não conquistará sua adesão, por outro, o obrigará a admitir que suas velhas pernas necessitavam das muletas que só as regras poderiam proporcionar (BEISER, 2008, p. 242).

Três são os exemplos que Beiser dará de integrantes do movimento do pré-romantismo, ao mesmo tempo em que comentará brevemente suas estratégias teóricas contra as regras francesas e a autoridade dos antigos. São eles: Gerstenberg, Heder e Lenz.

Assim, em 1766, Heinrich Wilhelm Gerstenberg, autor da tragédia *Ugolino*, que retrata os conflitos de poder na cidade italiana de Pisa, ao defender a dramaturgia de Shakespeare, buscará questionar até que ponto as regras aristotélicas eram aplicáveis ao drama moderno. Nesse sentido, ele considerará que Aristóteles estava certo quanto à tragédia grega, pois, de fato, seu principal propósito era despertar terror e piedade. Só que, para ele, esse não era necessariamente o propósito do drama moderno, nem a literatura deveria ser necessariamente julgada a partir de gêneros fixos. Diante disso, considerará absurdo que o bardo inglês fosse julgado de acordo com as regras da tragédia grega, uma vez que não estava tentando fazer o mesmo que os gregos fizeram; seu alvo era muito diferente: o de fornecer um retrato vivo da natureza moral. E nisso, segundo ele, ninguém era melhor do que Shakespeare. Diante disso, Gerstenberg ousou sugerir que nenhum dramaturgo moderno jamais havia escrito conforme as regras de Aristóteles, pois cada nação pensa e escreve à sua própria maneira e a maneira dos modernos não será menos válida do que a dos antigos gregos (BEISER, 2008, p. 242-243).

Em 1773, será a vez de Johann Gottfried Herder, filósofo e escritor alemão, desenvolver seus argumentos. Se, por um lado, ele buscava reconhecer os inegáveis méritos de Aristóteles, por outro, buscava também libertar as peças modernas da sua suposta tirania, associando a validade da *Poética* à cultura a partir da qual fora produzida. Portanto, para ele, Aristóteles teve, como esteta, não só o mérito de sistematizar o método da tragédia grega, como também o de converter Sófocles no modelo para os seus con-

temporâneos, a partir do estabelecimento de regras para o drama baseadas na unidade da fábula – que, por sua vez, não eram nem arbitrárias, nem artificiais para os gregos. Contudo, o que será válido para os antigos gregos não deverá ser para os modernos, uma vez que ambos possuem suas próprias culturas – e o drama passará a ser visto, por ele, como a expressão única do modo de vida, dos valores, tradições e linguagens de um povo. Donde se concluirá que o poeta moderno deverá escrever de forma apropriada à sua própria época, sem seguir as poéticas produzidas em épocas passadas (BEISER, 2008, p. 243).

Em 1774, será a vez do ataque de Jakob Michael Reinhold Lenz, escritor e dramaturgo alemão. Além de sustentar que a *Poética* de Aristóteles será válida apenas para o lugar e tempo que a produziu, também questionará uma das principais declarações aristotélicas: a de que a ação da trama era a vida e a alma da tragédia. Para ele, essa declaração levará a uma necessária desvalorização da importância do caráter, que na sua opinião era o verdadeiro coração da tragédia moderna. Dessa forma, não fazia sentido dar mais importância à ação do que ao caráter só porque os antigos eram mais conformes aos fatos do que à personalidade. A construção da trama por si mesma não passaria de um componente mecânico, tedioso e maçante da criação artística. É, portanto, enfatizando o papel central do caráter que Lenz demarcará o seu privilégio sobre a ação (BEISER, 2008, p. 243-244).

Assim, de tudo isso será possível concluir que foi por meio do modelo do gênio original, baseado numa estética do efeito que não segue as regras tradicionais da arte, mas cuja criação é capaz de comover espectadores e leitores, que o pré-romantismo procurou superar as restrições normativas defendidas pelos seus predecessores (SÜSSEKIND, 2008, p. 16).

Mas “onde Schiller fica nisso tudo?”, pergunta Beiser, no início da seção 3 do seu capítulo 8, intitulada “Entre o neoclassicismo e o pré-romantismo” (BEISER, 2008, p. 245). Ele mesmo responde, dizendo que a década de 1780 será crucial no desenvolvimento de Schiller enquanto dramaturgo, uma vez que marcará sua luta para encontrar um caminho próprio diante da batalha entre pré-românticos e o classicismo.

Assim, no que se referirá ao início dessa luta, Süssekind, na apresentação ao livro *Friedrich Schiller: Objetos trágicos, objetos estéticos*, comentará que a peça de estreia do jovem dramaturgo, *Os salteadores*, será montada pela primeira vez em 1782, em Mannheim, e entusiasmará tanto o público e a crítica que chegará a fazer com que seu autor seja indicado como um Shakespeare alemão. Nesse sentido, aponta Süssekind, os

irmãos protagonistas da peça, Karl e Franz Moor, expressaram muito bem o espírito libertário e revoltado do *Sturm und Drang*. Mesmo alguns episódios na vida do seu autor – como ser preso por ter assistido sem permissão à montagem de sua própria obra, assim como ter abandonado a cidade de Stuttgart e a carreira de médico militar a qual havia abraçado ao seguir os passos do pai – parecerão estar de acordo com as divisas desse movimento (SÜSSEKIND, 2018, p. 7-8).

Beiser, por sua vez, fará coro a essa posição, dizendo o quanto Schiller, por meio dessa peça, rebelou-se contra as restrições artificiais do classicismo francês e se deixou inspirar pelo ideal de liberdade e rebeldia contra os privilégios aristocráticos, o despotismo e o conformismo social. Schiller seguirá a ideia de que o propósito do dramaturgo será retratar, sobretudo, a profundidade interior do caráter e as ações do coração, revelando assim as operações mais secretas da alma – propósito esse que não poderá ser alcançado pela mera conformidade da trama à regra das três unidades. Além disso, os protagonistas da peça eram completamente imorais e incapazes de despertar a admiração recomendada pelos neoclássicos. Será, portanto, nesse sentido que Beiser afirmará que Schiller estava bastante consciente da corajosa ruptura em relação à doutrina classicista que sua peça realizava. Para Aristóteles, a tragédia só despertaria terror e piedade se o herói agisse como uma pessoa dotada de virtudes medianas que, contudo, sofresse imerecidamente. Nem Gottsched, nem Lessing duvidavam desse princípio. Mas Schiller, por meio da peça, o colocou em questão, como se declarasse que a psicologia da simpatia humana seria bem mais complexa do que Aristóteles ou os neoclássicos teriam suposto (BEISER, 2008, p. 245-246).

Entretanto, Beiser também apontará algumas diferenças que, segundo ele, impedirão que Schiller seja visto como um membro típico do pré-romantismo. Pois, além de defender, em ensaios escritos na década de 1780, a importância social das artes e o papel da educação do indivíduo para a vida pública, ele nunca terá uma fé incondicional no poder do gênio criador que o fará se opor, por princípio, à existência de regras para a arte. Beiser mencionará inclusive que o próprio Schiller chegará a realizar uma autocrítica de *Os salteadores*, na qual tecerá considerações a partir de critérios neoclássicos: “ele [Schiller] critica os seus excessos e exageros, a simplicidade dos seus personagens cujas paixões são muito extremadas. Ele diz ainda que toda a peça deveria ter apresentado mais decência e moderação, aludindo ao classicismo de Lessing e Winckelmann” (BEISER, 2008, p. 246). Essa postura autocrítica, diz Beiser, exercerá um importante papel na determinação da rota seguida pelas criações artísticas posteriores de Schiller,

aproximando-as da busca por uma maior unidade e simplicidade de estilo, que o permitirá seguir por entre a decência francesa, artificial e afetada, e a selvageria inglesa, que quase fazia os nervos colapsarem (BEISER, 2008, p. 246).

Eis que, então, no final da década de 1780, após ter alcançado enorme sucesso no palco e criado, além de *Os salteadores*, as peças *A conspiração de Fiesco em Gênova* (1784), *Intriga e amor* (1785) e *Don Carlos* (1787), Schiller decidirá interromper sua produção artística e dedicar-se à teoria estética e à filosofia. Conforme comenta Vieira no texto “Os dois sublimes de Schiller”, que serve de apresentação ao livro *Friedrich Schiller: Do sublime ao trágico* (VIEIRA, 2011, p. 8), tal decisão será impulsionada pela crise poética vivida pelo jovem dramaturgo alemão, resultante dos esforços empregado na peça *Don Carlos*, mas também das responsabilidades decorrentes do fato de ter assumido o cargo de professor de História, em 1789, na Universidade de Jena. Vieira comentará, em nota, o fato de Schiller ter realizado extensas pesquisas históricas sobre a Europa dos séculos 16 e 17 para a criação de *Don Carlos*, e de como essas pesquisas não só viraram artigos que foram publicados na revista *Teutsche Merkur*, como contribuíram para a sua indicação ao Departamento de História da mencionada Universidade.

Já no texto “Objetos trágicos, objetos estéticos”, que serve de fechamento ao livro de mesmo nome (VIEIRA, 2018, p. 142), Vieira comentará sobre certa decepção de Schiller com a vida acadêmica e as aulas de História, documentada por meio de cartas trocadas ao longo do ano de 1789 com Christian Gottfried Körner, seu amigo pessoal e organizador da primeira edição das suas obras completas, em 1812-15. Essa situação de decepção, contudo, mudará de figura quando, sob influência de Christoph Martin Wieland, poeta e organizador da mencionada revista *Teutsch Merkur*, Schiller passar a realizar estudos sobre a antiguidade greco-romana e os publicar, entre 1789-91, numa revista organizada por si próprio desde 1785, de nome *Thalia*. São exemplos dos trabalhos de Schiller publicados nessa revista, as traduções das tragédias gregas *Ifigênia em Áulis* e *As fenícias*, em 1789, e de *Electra*, em 1791² – além de ensaios sobre Moisés, Licurgo e Sólon. Assim, no contexto desses estudos, Schiller terá a ideia, que muito lhe entusiasmará, de oferecer no verão de 1790, no lugar das aulas de História, um curso sobre a tragédia. Vieira observará que esse novo curso logo se tornará o caminho favorável à reaproximação de Schiller em relação à dramaturgia, da qual se encontrava afastado

² *Ifigênia em Áulis* tematiza o sacrifício de Ifigênia, filha do general grego Agamemnon, cujo objetivo foi o de aplacar a ira da deusa Artemis. *As fenícias* tematiza a guerra entre Etéocles e Polinice, filhos-irmãos de Édipo, pelo trono de Tebas. *Electra* tematiza o retorno de Orestes, irmão de Electra, cujo objetivo foi o de matar Clitmenestra, sua mãe e assassina do seu pai, Agamemnon.

desde a conclusão de *Don Carlos*. De modo que declarações suas sobre o seu empenho nesses estudos sobre a tragédia grega, que visavam a esclarecer suas regras e conceitos, serão igualmente documentadas em carta a Körner, de 1790 (VIERA, 2018, p. 142-143).

Será, pois, durante a preparação para esse curso sobre a tragédia que, em 1791, um ano após a publicação da *Crítica da faculdade do juízo*, Schiller incluirá em seus estudos a leitura da terceira crítica de Kant. Ou seja, diagnosticado com doença pulmonar em 1790, aos 30 anos de idade, ele se afastará das aulas por motivo de saúde, mas não só manterá seus estudos preparatórios para o curso sobre a tragédia, como também incluirá neles a leitura da mencionada obra kantiana. Vieira lançará mão de outra carta de Schiller a Körner, de maio de 1790, para mostrar que a ideia de estudar Kant terá origem na menção aos estudos que o próprio amigo fazia do filósofo alemão, na ocasião. Dessa forma, já em 1791, será a vez de Schiller dizer em carta ao amigo, com entusiasmo, que também ele andava às voltas com a terceira crítica. E o entusiasmo com esses estudos não diminuirá, como atestará carta de janeiro de 1792, na qual Schiller mencionará o aprofundamento de tais estudos (VIERA, 2018, p. 143-144).

Assim, conforme nos informará Barbosa no estudo “Schiller e o problema do fundamento objetivo do belo”, que integra o livro *Limites do belo: Estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*, o curso sobre a tragédia, que seria realizado no semestre de verão de 1792 terá de ser adiado para o de inverno do mesmo ano, mais uma vez, devido à doença de Schiller. De modo que sua duração será de novembro de 1792 a março de 1793, quando nova piora na sua saúde encerrará as aulas – para serem retomados no semestre de verão de 1793, embora não se saiba se essa retomada de fato aconteceu. Quanto a esse período de preparação das preleções que antecedeu o curso, e mesmo quanto à própria experiência de ensino durante o mesmo, Barbosa se referirá a um “importante efeito de autoesclarecimento gerado pelo trabalho necessário para prepará-las [as preleções]”, o que impactará diretamente nos ensaios de Schiller produzidos nessa época, que por sua vez serão publicados em uma nova revista organizada por ele, chamada *Neue Thalia* (BARBOSA, 2015, p. 14-16). Os quatro ensaios que abordaremos nesta dissertação serão produzidos nessa época.

Segundo Vieira, duas serão as principais preocupações teóricas presentes nos ensaios publicados na *Neue Thalia* entre 1792 e 1793: por um lado, compreender os princípios da arte trágica; por outro, usar conceitos kantianos nessa compreensão, ou seja, “pôr em obra o aparato conceitual da doutrina estética kantiana” (VIERA, 2018, p. 145). Vieira chegará mesmo a referir-se a eles como estudos kantianos dotados de acento no-

tadamente crítico cujo arcabouço conceitual seria o sistema transcendental, ainda que permeados de observações de cunho pragmático (VIERA, 2011, p. 10).

Por sua vez, Süssekind, de modo semelhante, referir-se-á à presença de duas vertentes do pensamento de Schiller nesses mesmos ensaios: o primeiro referente ao tema do gênero literário, por meio do qual Schiller refletirá sobre a tragédia e a sua possibilidade no mundo moderno; e o segundo, referente à busca pela compreensão e elaboração de algumas das principais questões da estética kantiana – dentre elas o sublime, que para a presente dissertação figurará como o interesse principal (SÜSSEKIND, 2018, p. 10).

Assim, quanto às reflexões poéticas, estéticas e filosóficas de Schiller, parece ser possível dizer que, apesar de tributárias, do ponto de vista poético, à recepção de Aristóteles e Shakespeare na Alemanha e, do ponto de vista filosófico, à terceira crítica kantiana, elas não se manterão dentro dos limites determinados pelos debates precedentes. Daí a originalidade dos ensaios. Süssekind, por exemplo, mencionará como, longe de ser apenas um comentador da estética kantiana, Schiller, por meio de uma interpretação original, vinculará as teses de Kant ao tema da arte (especialmente a tragédia e o trágico), dando à sua teoria estética um caráter inaugural dotado de soluções decisivas para as teorias estéticas posteriores. Nesse sentido, mencionando comentário de Hegel, Süssekind afirmará ter sido Schiller um dos primeiros a refletir sobre a arte a partir da obra de Kant (SÜSSEKIND, 2018, p. 9-10). Nas palavras de Süssekind:

[...] o propósito de repensar a poética da tragédia, herdada da tradição aristotélica, combina-se aqui, de modo original, com o objetivo de investigar filosoficamente, com base em Kant, não só a arte e o belo, como também a relação entre arte e moralidade que se estabelece na apresentação artística da ideia de liberdade. (SÜSSEKIND, 2018, p. 11).

No que se refere à categoria do sublime, Vieira, dando especial atenção ao ensaio *Do sublime*, também apontará a presença da originalidade de Schiller, tanto em sua leitura do sublime kantiano, quanto na concepção do sublime patético, com o qual buscará realizar a transposição dessa categoria estética da natureza para a arte. Além dele, outras inovações serão mencionadas por Vieira, como por exemplo o uso de noções como “impulso de representação”, no sublime teórico, e de “autoconservação”, no sublime prático. Contudo, em que pese tal originalidade, Vieira também não deixará de mencionar o fato de que, em grande medida, a reflexão de Schiller sobre o sublime terá como base a distinção entre o sublime matemático e o dinâmico kantianos, a qual será explicada em termos do conflito entre nossas capacidades sensíveis e suprassensíveis, de modo a afirmar a superioridade destas em relação àquelas (VIERA, 2011, p. 13-14).

Capítulo 1 – A tragédia e o comovente

No presente capítulo abordaremos os ensaios *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* e o *Sobre a arte trágica*, publicados na *Neue Thalia*, em 1792. Vieira, comentando a influência dos estudos kantianos de Schiller sobre esses ensaios, principalmente sobre o primeiro, mencionará como o pouco tempo hábil de dedicação a tais estudos até a data da sua publicação não teria permitido a Schiller usar neles, com propriedade, os conceitos kantianos estudados – em que pese o entusiasmo do próprio Schiller em atribuir, em carta de dezembro de 1791 a Körner, uma grande influência de Kant sobre o ensaio *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*. Vieira chegará a citar, em nota, um pequeno trecho da carta na qual Schiller demonstra esse entusiasmo quanto à atribuição da influência: “Você [Körner] o encontrará [o ensaio] na [*Neue Thalia*], e se aperceberá de muita influência kantiana” (VIEIRA, 2018, p. 148).

A ponderação feita por Vieira refere-se à hipótese de uma apropriação incipiente, não essencial e até mesmo contraditória ao “kantismo”, feita por Schiller, além do uso das noções de faculdade racional e sensível sem referência à noção de suprassensível – referência que ocorrerá nos ensaios posteriores, que serão abordados no capítulo 2. Nesse sentido, Vieira concluirá que esses dois ensaios têm como principal referência o debate poético ligado à recepção de Aristóteles na Alemanha – ainda que noções kantianas como a de conformidade a fins e de representação sejam importantes para explicar aquilo que Schiller chamará de finalidade da arte em geral e, mais especificamente, finalidade da arte trágica.

Assim, uma vez feita essa ressalva, trilharemos, no presente capítulo, o seguinte itinerário: partiremos da noção de gênero poético – e da relação entre fim e forma que o constitui. Para tanto, adotaremos como ponto de partida o ensaio *Sobre a arte trágica*, que, apesar de ter sido o segundo a ser publicado, é aquele no qual a temática do gênero poético é melhor desenvolvida. Em seguida, abordando ambos os ensaios quando conveniente, daremos atenção à noção de fim, tanto no que se refere ao fim atribuído por Schiller às belas artes em geral – o deleite livre –, quanto ao fim atribuído especificamente à arte trágica – o deleite livre da comoção. E, por último, abordaremos as formas trágicas – meios necessários e mais favoráveis à obtenção do fim trágico e a partir das quais Schiller chegará à definição poética da tragédia, em *Sobre a arte trágica*.

1. A tragédia como gênero poético: fim e forma

Na seção 4 de seu capítulo sobre a teoria da tragédia de Schiller, intitulada “Apostando no caminho do meio”, Beiser comentará que, se por um lado a reflexão de Schiller a partir da década de 1790 ainda refletirá claramente parte do legado do pré-romantismo, mais especificamente a ideia de que o assunto próprio do drama é a apresentação do caráter do personagem (estando a ação em função dessa apresentação, e não o contrário), por outro lado, essa ideia receberá um reforço de tom kantiano a partir do qual a apresentação do tumulto da alma do personagem será vista como expressando o “conflito entre dever e inclinação, a luta da vontade para superar a tentação, as deliberações e motivos existentes por trás das decisões, e as escolhas difíceis entre princípios opostos” (BEISER, 2008, p. 248). Tal reforço marcará, assim, na reflexão teórica de Schiller sobre a tragédia, um privilégio do domínio interno da alma em relação ao domínio externo – privilégio até então ignorado pela tradição clássica.

Isso, contudo, não significa que Schiller deixará de sofrer influência dessa mesma tradição. É nesse sentido que Beiser dirá que “o ensaio *Sobre a arte trágica* é marcante por estabelecer nada menos, num verdadeiro espírito neoclássico, o que ele [Schiller] chamou de ‘as regras da tragédia’” (BEISER, 2008, p. 248). Assim, para o comentador, saltará aos olhos a semelhança desse ensaio com aquilo a que Aristóteles se propôs nos capítulos 13 a 15 da sua *Poética*, nos quais debaterá sobre tramas e personagens a partir do estabelecimento do fim essencial da tragédia: despertar terror e piedade.

Ou seja, Schiller buscará fazer o mesmo, estabelecendo um objetivo e propondo os meios mais efetivos e necessários para alcançá-lo. Diz Beiser, “as regras de Schiller são simplesmente prescrições sobre os meios necessários para o tragediógrafo atingir o seu fim: despertar a compaixão” (BEISER, 2008, p. 248). E será daí que surgirá a noção dos gêneros poéticos: uma vez que artes diferentes possuem fins diferentes, haverá diferentes meios para se atingir seus respectivos fins, e, por isso, haverá diferentes gêneros. A obra prima de um gênero será, assim, aquela na qual serão usados os melhores meios para se atingir o seu fim. De modo que, dirá Beiser, para Schiller “não é como se tivéssemos total liberdade para escolher os meios, pois alguns serão melhores do que outros; e, além disso, alguns outros serão simplesmente necessários” (BEISER, 2008, p. 249). Nesse sentido, as regras para a arte não serão vistas por Schiller nem como necessariamente arbitrárias, como supunham os pré-românticos, nem necessariamente artificiais, conforme aquelas defendidas pelo classicismo francês.

Portanto, Schiller, no final do ensaio *Sobre a arte trágica*, passará a refletir sobre a busca pela definição do gênero poético da tragédia, baseada na relação entre fins e

forma. Nesse sentido, Schiller partirá da definição do fim da tragédia, para dele inferir as formas trágicas – ou os meios de obtenção desse fim. Assim, por um lado, ele definirá o fim de um gênero poético como o fundamento último para o qual convergem todas as regras desse mesmo gênero; e, por outro, definirá a forma desse gênero como a reunião dos meios através dos quais esse fim será maximamente alcançado – de modo que a forma seja determinada pelo fim e esse, por sua vez, seja dela resultado. Diz Schiller:

O fundamento último ao qual se relacionam todas as regras de um determinado gênero poético chama-se fim desse gênero poético; a união dos meios através dos quais um gênero poético atinge o seu fim chama-se a sua forma. Portanto, fim e forma estão, um com o outro, na mais precisa relação. A forma é determinada pelo fim e prescrita por ele como necessária, e o fim cumprido será o resultado da forma que é observada com êxito (SCHILLER, 2018, p. 66).

Ou seja, se o fim da tragédia será comover, despertando no espectador a compaixão e o deleite livre que a acompanha, sua forma será a imitação poética de uma ação completa que se oriente por meio da vivacidade, da verdade, da completude e da continuidade do estado de afeto compassivo produzido no espectador. De modo que as formas trágicas serão aquelas que expressam o meio mais favorável para incitar o afeto compassivo e, por isso, farão da obra por elas orientada o produto perfeito do gênero poético trágico – sendo tal perfeição a característica atribuível ao ideal de tragédia para o qual a compaixão despertada será sempre decorrência, não do material utilizado, mas da sua forma. Diz Schiller:

O produto perfeito de um gênero poético é aquele no qual a sua forma peculiar foi mais bem usada para atingir o seu fim. Uma tragédia perfeita, portanto, é aquela em que a forma trágica – a saber, a imitação de uma ação comovente – foi mais bem usada para incitar o afeto compassivo. Assim, a tragédia mais perfeita seria aquela na qual a compaixão incitada é menos efeito do material do que de uma forma trágica que é usada do melhor modo possível. Tal valeria como o ideal da tragédia (SCHILLER, 2018, p. 66).

Assim, será possível perceber que há, muitas vezes, dramas que atingem o fim da compaixão, mas não pelo melhor uso da forma trágica – e sim por meio do material escolhido. Assim como há outros que fazem efetivamente o uso das formas trágicas, mas, por não usarem-nas da melhor maneira, acabarão atingindo outro fim que não o da tragédia (SCHILLER, 2018, p. 67).

Logo, apesar de sofrer a influência da valorização da subjetividade vinda dos pré-românticos e da filosofia kantiana, Schiller defenderá, por meio da noção de gênero artístico, a existência de regras para a produção da tragédia – regras essas cuja reunião será concebida enquanto forma trágica e será inferida a partir do estabelecimento do fim da tragédia (o deleite livre da comoção). Por outro lado, apesar desse diálogo estreito com a tradição do debate poético sobre a tragédia, sua reflexão sobre tais regras se distinguirá da do classicismo francês justamente pela introdução, sobretudo no que se refere ao estabelecimento do fim trágico, de elementos da subjetividade moderna vindos da filosofia kantiana – as noções de representação e de conformidade a afins.

2. O fim das artes e da tragédia

O deleite livre: representação conforme a fins

Uma vez tendo apresentado a estreita relação entre fim e forma que Schiller julga haver na constituição de um gênero poético, passaremos agora a dar atenção mais específica à questão do fim ou finalidade da tragédia. Esse será um tema fundamental e será debatido por Schiller ao longo dos dois ensaios abordados neste capítulo. Isso porque será a partir do estabelecimento do fim da tragédia que se poderá estabelecer sua forma mais adequada.

Entretanto, é possível notar que Schiller, já no início do ensaio *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, antes de refletir sobre o fim específico da arte trágica, decidirá primeiro abordar o fim das belas artes de uma forma geral – ou seja, a finalidade das artes cuja expressão ele julgará possuir um valor elevado. Seu objetivo com isso será, por um lado, derivar a finalidade da tragédia da finalidade das belas artes e, por outro, refutar a ideia de certos estetas – que ele não chegará a nomear – segundo a qual o valor de uma obra de arte, sobretudo o valor da sua capacidade de proporcionar elevação moral, estaria em xeque na medida em que tal obra fosse declarada como capaz de proporcionar prazer – de modo que, na arte, moralidade e prazer apresentassem-se como noções excludentes. Tais estetas, por isso, empreenderão esforços para tentar definir uma nova finalidade para as artes que exclua de si, sobretudo, a noção de prazer sensorial, pois tal noção as condenaria como vulgares e indignas. Assim, nesse debate, Schiller defenderá a possibilidade da associação entre prazer e moralidade por meio da noção de deleite livre.

Schiller iniciará *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* afirmando que se em todos os tempos as belas artes tiveram e ainda têm como objetivo proporcio-

nar prazer, elas, “não trocarão de bom grado sua incontestável, estabelecida e benfazeja profissão para uma nova à qual se quer generosamente elevá-las” (SCHILLER, 2018, p. 17). Ou seja, apesar de reconhecer a nobre intenção desses esforços, Schiller não concordará com eles. Sua opção, na verdade, será a de seguir pelo caminho da defesa da possibilidade da elevação moral da arte sem, contudo, excluir o prazer como sua finalidade legítima. Desse modo, para ele, a importância da preservação do prazer enquanto finalidade principal das belas artes estará, sobretudo, ligada à preservação das vantagens que o prazer na fruição estética de tais obras possuirá perante as demais atividades, teóricas e práticas, realizadas pelo nosso ânimo. Uma dessas vantagens será a da possibilidade de ter suas representações ajuizadas ludica e imediatamente (sem o uso de conceitos) por meio de um jogo que não requererá cálculos, sacrifícios ou arrependimentos.

Assim, será nesse sentido que Schiller afirmará que as belas artes “estarão muito antes orgulhosas do privilégio de realizar imediatamente aquilo que todas as demais direções e atividades do espírito humano cumprem apenas mediamente”, e que “apenas a arte nos proporciona gozos que não devem ser primeiro merecidos, que não custam nenhum sacrifício, que não são granjeados por meio de nenhum arrependimento” (SCHILLER, 2018, p. 17-18). Além disso, outra vantagem identificada por Schiller na relação entre arte e prazer estará no fato de, tendo como fim o prazer, a arte por isso compartilhar com a natureza o fim que a esta se poderá atribuir na sua relação com os próprios seres humanos: o de deleitar e fazer feliz. Diz Schiller:

Ninguém que admite algum fim na natureza duvidará, provavelmente, de que o fim dela para o ser humano seja o seu contentamento, ainda que o ser humano mesmo, em seu agir moral, dele nada deva saber. As belas artes têm, assim, em comum com ela [a natureza] – ou, antes, com seu Autor – o fim de repartir o deleite e de fazer feliz (SCHILLER, 2018, p. 18).

E será justamente dessas vantagens que surgirá a questão: se a arte assim como a natureza tem por fim nos proporcionar prazer e felicidade, como torná-la capaz de proporcionar elevação moral caso julgemos necessário, para garantir a realização dessa elevação, desconsiderar as determinações sensíveis ligadas ao fim reservado a nós, pela natureza?

Sua resposta será o desenvolvimento na noção de deleite livre, a partir da distinção entre dois tipos de prazer: um meramente físico, capaz de proporcionar apenas um deleite ligado à nossa diversão por meio da excitação das nossas sensações; e outro, o deleite livre, produzido em nós por meio das representações ligadas às atividades do

nosso ânimo e que, por isso, proporcionará em nós um prazer elevado, digno de ser associado às artes como sua finalidade – sendo, ainda, esse prazer elevado um efeito que será apenas obtido pelo mais alto grau de perfeição estética alcançado por uma obra de arte no uso de tais representações. De modo que serão duas, portanto, as características fundamentais do deleite livre: ser produzido por meio de representações e, devido a isso, ser capaz de proporcionar elevação moral.

Assim, Schiller defenderá que a capacidade da arte de elevar moralmente não deve ser garantida impondo-lhe uma finalidade moral que exclua o prazer da fruição estética, mas sim fazendo-a proporcionar um tipo de prazer que não se deixe determinar pela mera excitação das nossas sensações, e sim pelas representações resultantes da atividade do nosso ânimo. Esse tipo de prazer será o deleite livre. De modo que, para ele, a tentativa de estabelecer para a arte um fim moral pré-determinado em nome da sua dignificação acabará produzindo o efeito contrário ao pretendido: eliminará o jogo e a liberdade, que darão à arte o grande poder de influência que possui, fazendo da fruição estética uma ocupação séria e desprovida de vantagens, da qual tanto a possibilidade do deleite livre quanto a de exercer influência serão excluídas. Diz Schiller:

Se o fim mesmo é moral, ela [a arte] perde aquilo que a faz, e apenas ela, poderosa – sua liberdade; e aquilo por meio do que ela é tão universalmente eficiente – o atrativo do deleite. O jogo se transforma em negócio sério. E é, justamente, por meio do jogo que ela pode executar melhor negócio. Só cumprindo o seu mais alto efeito estético é que a arte terá uma influência benfazeja sobre a eticidade; mas só exercendo a sua total liberdade é que ela pode cumprir o seu mais alto efeito estético (SCHILLER, 2018, p. 19-20).

Aqui, valerá mencionar que este tema sobre a importância da manutenção do jogo e da liberdade para a fruição estética que proporciona o deleite livre da comoção será retomado por Schiller no ensaio *Sobre o patético*, mas num novo contexto, o da fruição estética do sublime patético da ação, no qual, igualmente, a manutenção da liberdade da imaginação no ajuizamento estético da tragédia será fundamental para evitar que a experiência estética seja convertida em assunto excessivamente sério, impedindo-a de proporcionar o prazer estético com o sublime.

Portanto, a partir da teoria do deleite livre, Schiller excluirá o prazer meramente sensorial do domínio da arte, justamente porque nele nosso ânimo encontrar-se-á sob o jugo das forças cegas da natureza, o que contradiz as condições para a possibilidade de elevação moral. E justamente isso será o que não ocorre no prazer com as representa-

ções, uma vez que elas resultarão da postura ativa do ânimo, assim como do acordo entre nossas faculdades. E esse acordo poderá se dar tanto entre a atividade da razão e da imaginação, de modo a despertar um sentimento moral a partir da representação de uma ideia, quanto entre o entendimento e a imaginação, na medida em que esta, através da composição artística de uma obra capaz de ordenar impressões sensíveis, terá reconhecidas como legítimas, por aquela, as suas representações. Diz Schiller:

O prazer sensível é o único que está excluído do domínio da bela arte, e uma habilidade de despertá-lo nunca pode se elevar à arte – ou então só pode fazê-lo quando as impressões sensíveis são ordenadas, reforçadas ou moderadas segundo um plano artístico, sendo essa conformidade a um plano reconhecida através da representação. Mas mesmo nesse caso, só seria nela arte aquilo que é objeto de um deleite livre – a saber, o gosto com a ordenação o qual deleita nosso entendimento, e não os atrativos físicos mesmos, que delectam apenas a nossa sensibilidade (SCHILLER, 2018, p. 21).

Dessa forma, se o deleite livre será determinado por representações, e as representações pelos acordos da atividade do nosso ânimo, logo, a “fonte universal de todo deleite, mesmo o sensível, é a conformidade a fins” (SCHILLER, 2018, p. 21). Ou seja, o deleite será meramente sensível caso seja conforme a fins de um ponto de vista meramente físico, não sendo, por isso, reconhecido pelas nossas faculdades, e manifestando-se tão somente por meio da lei da natureza e da necessidade, sem a mediação de representações, nem claras, nem turvas. Por outro lado, o deleite será livre se uma sensação agradável acompanhar a atividade conforme a fins no ajuizamento da representação. Nesse sentido, toda representação conforme a fins originada na relação entre as faculdades do ânimo será fonte de deleite livre e um meio legítimo para que as artes busquem o seu fim. Diz Schiller:

O deleite é livre quando representamos para nós a conformidade a fins, e a sensação agradável acompanha a representação. Assim, todas as representações por meio das quais experimentamos acordo e conformidade a fins são fontes de um deleite livre e, nessa medida, capazes de ser utilizado pela arte para esse propósito (SCHILLER, 2018, p. 22).

Assim, dividindo-as a partir da atividade do ânimo da qual são originadas, Schiller dirá que tais representações poderão ser o verdadeiro, o perfeito, o belo, o bom, o sublime e o comovente. O verdadeiro e o perfeito ocupando o entendimento; o belo, o entendimento e a imaginação; o bom, a razão; e o sublime e o comovente, a razão e a imaginação. Entretanto, cabe notar que às distintas atividades do ânimo que servem de

fonte ao deleite livre não corresponderão distintos gêneros artísticos, pois de uma única obra poderão resultar diferentes tipos de deleite, fundados por sua vez em diferentes tipos de representações.

Mas, uma vez que se persiga certo tipo de deleite como fim principal, tornar-se-á possível agrupar as artes e as representações que servem de fonte para esse deleite em dois grandes grupos: o das artes belas, conformes ao entendimento e à imaginação, cujas obras farão do deleite com a representação do belo, do verdadeiro e do perfeito seu fim principal. E o grupo das artes comoventes, conformes à razão e à imaginação, cujo fim perseguido será o deleite com representações do bom, do comovente e do sublime. Diz Schiller:

(...) na medida em que um certo tipo de deleite é perseguido como fim principal, ele pode fundamentar, senão uma classe própria, ao menos uma visão própria das obras de arte. Assim, por exemplo, poderíamos compreender as artes que satisfazem primordialmente o entendimento e a faculdade da imaginação – aquelas, portanto, que fazem do verdadeiro, do perfeito e do belo o seu fim principal – sob o nome de artes belas (artes do gosto, artes do entendimento); e unificar, em uma classe particular, aquelas que em contrapartida ocupam primordialmente a faculdade da imaginação com a razão – que tem portanto no bom, no sublime e no comovente o seu objeto principal – sob o nome de artes comoventes (artes do sentimento, artes do coração) (SCHILLER, 2018, p. 22-23).

Assim, se o fim perseguido pelas obras de arte do primeiro grupo não dependerá das representações do segundo, o fim perseguido pelas do segundo, ao contrário, dependerá das representações do primeiro. Essa dependência se fará evidente, sobretudo na arte comovente da tragédia, quando Schiller definir o seu fim (o deleite livre da comoção trágica) como constituído pela relação entre conformidades e contrariedades naturais e morais.

A comoção trágica

Uma vez realizada essa divisão entre as artes belas e as comoventes, Schiller então identificará a arte trágica como sendo uma arte comovente, cuja finalidade específica será a de comover seu espectador por meio da representação do estado de afeto da compaixão ou comoção trágica. Assim, ele diz, no ensaio *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, que a comoção será um sentimento misto que produzirá “prazer através do desprazer”, nos fazendo sentir “uma conformidade a fins que pressupõe uma

contrariedade a fins”, das quais o prazer resultará da conformidade, e a dor, da contrariedade. (SCHILLER, 2018, p. 24).

Entretanto, esse estado de afeto não será um fenômeno exclusivo do campo da arte, e sim um fenômeno universal da natureza humana. Schiller chegará a essa constatação no ensaio *Sobre a arte trágica*, ao concluir que se trata de “um fenômeno universal em nossa natureza que o triste, o terrível, mesmo o horripilante aliciam-nos com magia irresistível, de modo que sentimos com a mesma força repelidos e novamente atraídos por cenas de lástimas, de horror” (SCHILLER, 2018, p. 39-40). Assim, será por meio da distinção entre as noções de afeto originário e afeto solidário, realizada para “compreender de modo mais pormenorizado como se explica o prazer que obtemos com o sofrimento” (VIEIRA, 2018, p. 161), que ele iniciará a reflexão sobre as condições subjetivas necessárias à produção da comoção trágica pela tragédia.

Nesse sentido, o afeto originário será aquele cuja dor e sofrimento que dão origem à comoção serão vivenciados pela própria pessoa que se comove. Como comenta Vieira, a possibilidade de tal comoção no afeto originário será tratada como um caso excepcional, pois, de forma geral, Schiller concordará com a ideia de que o sofrimento originário faz com que a dor do sofredor seja preponderante nele, impedindo-o de manter no ânimo o espaço livre necessário para que da dor se possa inferir o deleite da comoção trágica.

Por sua vez, o afeto solidário será aquele que é sentido por uma pessoa a partir da observação do sofrimento alheio. Aqui, na posição segura de ouvintes ou espectadores dos acontecimentos, tornar-se-á possível que a dor que sentimos com o sofrimento de outra pessoa deixe o espaço necessário ao ânimo para que, por meio da sua atividade, possamos sentir o prazer que dela resultará. Portanto, “diversos autores do período afirmam que, se um objeto que nos ameaça deve provocar uma sensação de prazer, além do desprazer, deveremos nos encontrar em uma relação de segurança em relação a ele” (VIEIRA, 2018, p. 161-162)

Assim, ao associar a comoção de um afeto solidário ao fim da tragédia, Schiller concluirá que tal afeto (além de ser um sentimento misto baseado na dor alheia e no prazer daquele que a observa em segurança) terá como fundamento a representação de uma conformidade a fins, referente ao prazer, e de uma contrariedade a fins, referente à dor. Ao mesmo tempo, afirmará que haverá apenas duas fontes para o prazer produzido pelo estado de afeto: a satisfação do impulso de contentamento, resultante da predominância da atividade da faculdade sensível; e o cumprimento de leis morais, resultante do

predomínio da atividade da faculdade racional. De modo que, uma vez havendo prazer, ele só poderá ser fruto de uma ou de outra atividade das nossas faculdades. No caso da tragédia, é da faculdade sensível que decorrerá o estado de afeto da dor, e da racional, a comoção. Diz Schiller:

Não conhecemos, contudo, mais do que duas fontes do deleite, a satisfação do impulso de contentamento e o cumprimento de leis morais. Um prazer, portanto, que se comprovou não emanar da primeira fonte tem de necessariamente ter sua origem na segunda. É de nossa natureza moral que brota, assim, o prazer por meio do qual nos encantam os afetos dolorosos quando os compartilhamos, e que nos comovem, de modo agradável, em certos casos até mesmo quando originariamente sentidos (SCHILLER, 2018, p. 44).

Nesse sentido, a conformidade a fins da natureza será o princípio de representação de tudo o que não é conforme a fins moral e, por isso, assume a importância crucial de aparecer como o seu mais temível adversário, uma vez que não se sujeita às leis da razão. E é dessa luta que surgirá o mais alto grau da atividade racional – assim como a comoção dela decorrente que, por sua vez, só será despertada se precedida pela dor. Ou seja, será “justamente o grau do sofrimento [o que] determina o grau do prazer solidário em uma comoção”, assim como será “o ataque à nossa sensibilidade a condição para excitar a faculdade do ânimo cuja atividade gera aquele deleite com o sofrimento solidário” (SCHILLER, 2018, p. 45).

Assim, se por um lado o fim contrariado for o da natureza (já que é ele que reserva à humanidade a felicidade e, no entanto, será preciso que na representação uma pessoa apareça em sofrimento, sob o ataque de determinações sensíveis), por outro, o fim dotado de conformidade será o moral. De modo que será nossa razão que entrará em atividade para prestar auxílio aos nossos sentidos aprisionados pelo sofrimento e pela dor. E é justamente ao prestar esse auxílio que ela acaba por despertar em nós a comoção ligada à superioridade da nossa força racional diante das determinações dos sentidos. Ou seja, o prazer com a comoção satisfaz ao impulso da mais alta atividade do ânimo, de agir a partir do perfeito estado de liberdade da razão e, por isso, superar qualquer resistência sensível. Assim, a comoção trágica será a mais conforme a fins para os seres racionais, além de ser acompanhada por “um grau privilegiado de prazer” (SCHILLER, 2018, p. 46).

Portanto, ao concluir que a comoção trágica deve confirmar um fim moral, derivando-o da contrariedade de um fim natural, tornar-se-á importante, para alcançar tal

fim, que o poeta trágico observe o número de fins – conformes à natureza e à moral – que serão confirmados ou contrariados nas representações, visando a que, ao final da composição da sua obra artística, a comoção trágica seja aquela que prevaleça. E será no ensaio *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* que Schiller passará a refletir sobre esse aspecto da relação entre as representações conformes e contrárias a fins. Assim, dirá ele, sobre a tragédia e a comoção:

[...] o gênero poético que nos proporciona o prazer moral em grau privilegiado tem de, justamente por isso, servir-se das sensações mistas e nos deleitar por meio da dor. Isso é o que faz primordialmente a tragédia, e seu domínio abarca todos os casos possíveis nos quais se sacrifica alguma conformidade a fins natural em nome de uma moral, ou ainda uma conformidade moral em nome de uma mais alta (SCHILLER, 2018, p. 27).

Por exemplo, diz Schiller, a nossa dor será maior diante da representação de uma pessoa virtuosa que sofre, do que diante da representação de uma pessoa vil que sofre, porque no primeiro caso dois fins da natureza serão contrariados (o da felicidade como destinação geral dos seres humanos, e o da crença particular de que a felicidade deveria ser uma recompensa à virtude), enquanto, no segundo caso, apenas o primeiro deles será. Já a representação da felicidade da pessoa vil não provocará dor, mas indignação, por contrariar dois fins morais: um, por meio da representação do próprio vício, outro, por meio da representação da felicidade como sua recompensa.

Além disso, outros aspectos da relação entre os fins serão de interesse à reflexão estética de Schiller. Por exemplo: ainda que a nossa dor seja maior na representação do sofrimento de uma pessoa virtuosa, a crença de que o culto da virtude possa de alguma forma recompensá-la acabará diminuindo a intensidade da dor do sofrimento – justamente devido à possibilidade dessa recompensa. Já no caso da representação da pessoa vil que sofre, como sua vileza dificilmente será ligada à representação de uma recompensa (sem que, com isso, provoque indignação e inviabilize a comoção), a intensidade do sofrimento se manterá, sem receber alívio algum. Ou seja, tão importante quanto determinar na comoção a intensidade da dor é também determinar a relação entre os fins realizados ou contrariados, visando à prevalência da comoção trágica. Nesse sentido, diz Schiller:

[...] há em cada comoção trágica a representação de uma contrariedade a fins que, se a comoção deve ser deleitosa, conduz sempre à representação de uma conformidade a fins mais elevada. Depende da relação dessas duas representações opostas, uma com a outra, se em uma comoção salienta-se o

prazer ou o desprazer. Se a representação da contrariedade é mais vivaz do que a do seu contrário, ou se o fim lesado é de maior importância do que o fim cumprido, o desprazer manterá sempre o domínio, quer isso valha objetivamente para a espécie humana em geral, quer apenas subjetivamente para indivíduos particulares (SCHILLER, 2018, p. 28).

Nesse mesmo ensaio, Schiller então elencará alguns exemplos de obras artísticas cuja trama de eventos apresentada permitirá que o apreciador da obra relacione as conformidades e contrariedades a fins nas representações produzidas em seu íntimo, de maneira a fazer prevalecer o deleite livre da comoção trágica.

A primeira obra a ser mencionada é o poema épico de Christoph Martin Wieland, *Oberon*, publicado entre 1780-96. Nela Schiller menciona o ato da livre escolha em nome do amor que, apesar de toda contrariedade a fins natural que lhe serve de obstáculo, é realizado por Amanda, em nome do seu amado Hüon, ambos protagonistas do poema, que são condenados à fogueira por negarem-se a trair o amor que sentiam um pelo outro (SCHILLER, 2018, p. 28).

A obra seguinte é o *Coriolano*, de Shakespeare, baseada na vida do general Caio Martius Coriolanus e possivelmente inspirada no livro *Vidas paralelas: Alcebíades e Coriolano*, de Plutarco, filósofo e historiador grego do século I. Nela, o general que dá nome à peça cumpre um dever filial, marital e patriótico sob o custo da perda da própria vida. Nesse sentido, a obra apresenta uma conformidade a fins moral, que fundamenta a representação do cumprimento do dever, que é inferida de uma contrariedade a fins da natureza, referente à representação do sacrifício da vida do general em nome desse mesmo dever (SCHILLER, 2018, p. 29).

Estes, portanto, serão os casos em que a conformidade moral prevalecerá sobre a contrariedade natural, possibilitando o deleite livre da comoção trágica.

Schiller também mencionará o caso em que duas conformidades morais são apresentadas em conflito, sendo ambas representações de deveres, ainda que um mais elevado do que o outro. Assim, é necessário que uma conformidade moral seja contrariada para que a outra possa prevalecer. Mas, apesar disso, o deleite com o cumprimento da conformidade mais elevada superará a aversão que a contrariedade moral do dever inferior poderia suscitar – mas, isso, desde que se identifique corretamente quais delas é a superior e qual a inferior. Como exemplo, Schiller menciona um episódio narrado na obra *Vida de Timóleon*, de Plutarco, em que “o coríntio Timóleon faz assassinar seu amado mas ambicioso irmão Timófanes porque sua opinião a respeito do dever patrióti-

co o obriga a extirpar tudo o que põe em perigo a república [...]” (SCHILLER, 2018, p. 32).

Este, portanto, será o caso em que uma conformidade moral prevalecerá sobre outra conformidade moral, possibilitando o deleite livre da comoção trágica, apesar da contrariedade moral produzida pela oposição entre elas.

Adiante, sem mencionar uma obra específica, Schiller também discorrerá sobre o alto valor estético e conforme a fins moral do arrependimento, sobretudo se representado por um caráter criminoso. Esse é um exemplo muito importante, que será retomado no ensaio *Sobre o patético* e, no contexto da formulação do sublime enquanto finalidade da tragédia, assumirá uma espécie de posição paradigmática da apresentação da grandeza estética do herói trágico e da determinação racional do sofrimento por meio da lei da necessidade – que fará da atividade racional uma espécie de impulso involuntário.

Nesse sentido, diz Schiller, a representação da vida de um criminoso, apesar de se apresentar a partir de uma contrariedade moral, não faz prevalecer em nós a aversão que seria característica, uma vez que se resolva por meio da representação do arrependimento pelo não cumprimento das leis. Pois, não apenas o cumprimento da lei tem como fundamento uma conformidade a fins moral, mas também o arrependimento pelo seu não cumprimento, já que:

O arrependimento acerca de um ato emana de sua comparação com a lei ética e consiste na desaprovação desse ato porque está em conflito com ela. Portanto, no momento do arrependimento a lei ética tem de ser a mais alta instância no ânimo de um tal ser humano; [...] (SCHILLER, 2018, p. 31).

E será nesse sentido que Schiller dirá que o “arrependimento e o desespero acerca de um crime cometido mostram-nos o poder da lei ética apenas mais tarde, e não de modo mais fraco” (SCHILLER, 2018, p. 31).

Este, portanto, é igualmente um caso no qual a conformidade moral prevalece sobre uma contrariedade moral, possibilitando o deleite livre da comoção trágica. Mas, a distinção deste em relação ao caso anterior está no fato de que lá, a contrariedade moral ocorre em nome de um dever mais alto, tratando-se de uma derrota moral que leva a uma vitória moral; aqui, a contrariedade moral ocorre em nome da inclinação, tratando-se, assim, de uma vitória natural que leva a uma vitória moral.

Por fim, Schiller mencionará o caso no qual uma conformidade natural nos deleita momentaneamente a partir da representação da engenhosidade maligna de um agente e das suas maquinações – em detrimento da conformidade moral. Isso ocorrerá porque

toda conformidade a fins, seja moral ou natural, proporciona deleite – tenha ela fins éticos ou não. Assim, deleitamo-nos com ela como uma mera conformidade a fins. Contudo, esse deleite só se mantém até o ponto em que não nos damos conta da sua contradição moral – ou seja, só enquanto a encaramos como se não fosse realizada por um agente moral. Caso contrário, a comoção se desfaria e o deleite viraria aversão. Como exemplos de vilões desse tipo, Schiller menciona Ricardo III, protagonista de peça homônima de Shakespeare; Iago, vilão da peça *Otelo*, também de Shakespeare; e Lovelace, vilão do romance epistolar *Clarissa*, de Samuel Richardson. Diz ele:

[...] a conformidade a fins de todo negócio humano nos proporciona deleite por si mesma enquanto não pensarmos nada além da relação dos meios para o seu fim. [...] se nos lembramos de que se trata da ação de um ser moral, então surge uma profunda indignação em lugar daquele primeiro deleite, e nenhuma conformidade a fins do entendimento, por maior que seja, é capaz de nos reconciliar com a representação de uma contrariedade a fins ética. Nunca pode se tornar vivaz para nós que esse Ricardo III, esse Iago, esse Lovelace são seres humanos, ou então nosso compadecimento se torna infalivelmente no contrário (SCHILLER, 2018, p. 35).

Assim, no caso de *Clarissa*, as maquinações de Lovelace, apesar de mal intencionadas e responsáveis pelo sofrimento da heroína, nos deleitam com sua engenhosidade, apesar da sua representação só poder ter como fundamento uma conformidade natural que contraria o fim moral. Contudo, diz Schiller, tal deleite, longe de nos fazer imorais, apenas preparará para a vitória final da virtude da heroína, proporcionando-nos uma comoção mais intensa, a partir da reunião da conformidade natural com a conformidade moral. Este, portanto, será um caso no qual a conformidade natural e a conformidade moral se reunirão sob a prevalência desta última, para possibilitar o deleite livre da comoção trágica.

Também no ensaio *Sobre a arte trágica* Schiller refletirá sobre a relação das conformidades e contrariedades a fins na produção da comoção trágica. Neste ensaio, porém, atento à intensidade adequada exigida pela compaixão a ser suscitada (nem fraca, nem forte demais), ele refletirá sobre o fato de haver, em prejuízo de tal compaixão, dois casos nos quais sua intensidade é enfraquecida, e um no qual sua força se torna excessiva.

Ela é enfraquecida quando a impressão do sofrimento é fraca demais por ele nos ser narrado e não presentificado por meio de uma imitação poética, ou quando a impressão do sofrimento precisa lutar com outros tipos de impressões que, ao tentarem se apo-

derar do nosso ânimo, enfraquecem ou mesmo sufocam a impressão do sofrimento que leva à comoção trágica. Por outro lado, ela é excessiva quando a impressão, devido ao seu excesso de vivacidade, acaba sendo confundida com um afeto originário, o que suspende a atividade do nosso ânimo e impossibilita o deleite livre (SCHILLER, 2018, p. 47).

Dentre as obras que Schiller mencionará como exemplos que possuem representações que enfraquecem o efeito da compaixão está a peça *Rei Lear*, de Shakespeare. Nela, o rei decreta seu futuro infortúnio ao dividir seu reino entre as filhas ambiciosas e deixar Cordélia, a única filha fiel, sem herança. Assim, para Schiller, esse é um exemplo, entre outros, de um protagonista cujo infortúnio fora causado a si mesmo por si próprio, seja por inépcia, infantilidade, insensatez, covardia, ou coisa que o valha. Isso, portanto, acabará diminuindo nosso interesse pelo sofrimento do protagonista e enfraquecendo nossa compaixão (SCHILLER, 2018, p. 48).

Outra situação refere-se à representação de um protagonista a partir de excessivas contrariedades morais. Aqui, a compaixão vê-se obrigada a disputar espaço com a aversão diante do mal causado pela vontade maligna do agente. E mesmo que em algum momento essa aversão seja habilmente superada e a compaixão encontre espaço para conduzir o afeto pela dor e pelo prazer, a obra, contudo, já terá de si subtraída a possibilidade de perfeição. Nesse sentido, sempre “danificará a mais alta perfeição de sua obra quando o poeta trágico não pode prescindir de um malvado, quando é coagido a deduzir a grandeza do sofrimento da grandeza da maldade” (SCHILLER, 2018, p. 49). Como exemplos desse caso, ele menciona o já citado Iago; Lady Macbeth, da peça *Macbeth*, de Shakespeare; Cleópatra, da peça *Rodogune*, de Corneille; e Franz Moor, vilão da sua própria peça de estreia, *Os salteadores*.

Uma alternativa ao inconveniente de tais contrariedades, diz Schiller, será substituí-las por coações causadas por circunstâncias externas. Assim, evita-se a contrariedade moral devido ao uso da impessoalidade característica de eventos desprovidos de vontade. Contudo, tal substituição não alterará o fato de que a contrariedade natural ainda deverá ser superada por uma conformidade moral (SCHILLER, 2018, p. 50).

Uma segunda alternativa a essas contrariedades e a favor de um maior grau de pureza da compaixão será fazer com que o sofrimento alheio seja causado por um ser moral que foi levado contra a própria vontade à realização da ação causadora de tal sofrimento. Neste caso, ambos, sofredor e causador do sofrimento, são objetos da compaixão do espectador, pois a “compaixão alça-se até um grau muito mais alto quando tanto aquele que sofre quanto aquele que causa o sofrimento se tornam dela objeto. Isso só

pode ocorrer quando esse último não incitou nem nosso ódio nem nosso desprezo” (SCHILLER, 2018, p. 50).

Mas, segundo Schiller, a representação mais favorável ao despertar da compaixão será aquela em que não só não há contrariedade a fins moral, como também tanto a dor quanto o deleite pelos quais a compaixão nos conduz fundam-se na conformidade a fins moral. Como exemplo, Schiller menciona a obra *O Cid*, de Corneille, na qual devido a deveres filiais, Rodrigo e Ximena, que formam o casal de protagonistas da peça, tornam-se rivais: ele, por matar o pai dela em vingança à ofensa feita ao seu próprio pai, ela por ter tido o pai morto pelo próprio amante, que então vira inimigo. Sobre o efeito da compaixão nessa peça, diz Schiller:

Ambos [Rodrigo e Ximena], portanto, ganham o nosso mais alto respeito porque cumprem um dever moral a custo da inclinação; ambos inflamam a nossa compaixão ao máximo porque sofrem por vontade própria e por um motivo que os torna em alto grau dignos de respeito. Assim, nossa compaixão é aqui tão pouco perturbada por sentimentos adversos que, muito antes, deflagra-se em chama redobrada [...] (SCHILLER, 2018, p. 51).

Para Schiller esse exemplo será tão paradigmático que o fará mesmo consentir com o final sem catástrofe da peça, em prol da pureza da compaixão alcançada pelo dramaturgo francês – pureza essa ligada não só à ausência da contrariedade a fins moral, mas também à ausência, devido à falta de catástrofe, da contrariedade a fins natural. Tal pureza, para Schiller, expressará com máxima perfeição o acordo entre o fim natural e o fim moral da conformidade a fins enquanto princípio da arte trágica (SCHILLER, 2018, p. 51-52).

Por fim, Schiller também comentará sobre quando a compaixão é inviabilizada não pelo seu enfraquecimento, mas pelo excesso de intensidade da impressão, sendo assim confundida com um afeto originário. Contra esse excesso, que se alimenta de um amontoado de objetos sensíveis e “pela luz ofuscante que propaga sobre eles uma excitada faculdade da imaginação” (SCHILLER, 2018, p. 53), Schiller sugerirá o uso de ideias suprassensíveis condutoras de verdades universais, assim como máximas éticas, habilmente inseridas na elocução dos personagens, durante os diálogos dramáticos, pois “nada é mais apropriado para reconduzi-las aos seus limites do que o auxílio de ideias éticas, suprassensíveis, com as quais a razão reprimida se apruma, como com apoios espirituais, para elevar-se, acima do turvo círculo nebuloso dos sentimentos, a um horizonte mais claro” (SCHILLER, 2018, p. 53-54).

3. A forma da tragédia

Vivacidade, verdade, completude e continuidade

Após discorrer longamente sobre a finalidade da tragédia, a partir das noções de conformidade a fins e representação, Schiller então passará a refletir sobre a forma trágica, ou seja, sobre os meios pelos quais essa finalidade deverá ser alcançada. E será no ensaio *Sobre a arte trágica* que ele desenvolverá essa reflexão. Assim, como a forma está intimamente ligada ao fim da tragédia, ela também deverá levar em consideração o acordo das faculdades internas e suas representações conforme a fins – presentes tanto na subjetividade do espectador quanto na do personagem com o qual ele se compadecerá. Neste sentido, Schiller afirma que são quatro os principais aspectos da forma trágica: a vivacidade, a verdade, a completude e a continuidade. A importância de cada uma e da sua relação conjunta será a de, por meio do seu uso inteligente, auxiliar o poeta na composição do drama trágico, permitindo-o levar em consideração a reflexão sobre as condições favoráveis à condução do espectador no afeto compassivo (SCHILLER, 2018, p. 54).

De modo que, em primeiro lugar, pode-se dizer que a vivacidade da representação é aquilo que na obra trágica estimula o despertar da atividade do ânimo com força equivalente à do estímulo – ou seja, aquilo que desperta o sofrimento compassivo e a resistência da faculdade ética a ele. Contudo, tal vivacidade, como já dito, não poderá ser nem forte demais, a ponto de confundir-se com um afeto originário, nem fraca demais, a ponto de não suscitar a reação, com força adequada, da faculdade ética, na prestação de auxílio à sensibilidade. Daí que para a promoção de uma impressão vivaz com grau adequado, ela deve ocorrer a partir da presença sensível, vívida e imediata, do objeto de arte (a tragédia) encarregado de apresentar o sofrimento que suscitará a compaixão – em suma, deve resultar da uma ilusão dramática proporcionada pelo teatro. É nesse sentido que Schiller afirmará que o “presente vivo e imediato e a sensificação são, assim, necessários para dar às nossas representações do sofrimento a força que é exigida para um alto grau de comoção” (SCHILLER, 2018, p. 66).

Em segundo lugar, Schiller afirmará que, além de vivazes, as representações do sofrimento deverão ser verdadeiras. Essa verdade, por sua vez, depende do sucesso do poeta em estabelecer entre nós e o sujeito sofredor uma noção de semelhança, como condição para a possibilidade do nosso compadecimento com o sofrimento dele. É, portanto, a semelhança que torna a compaixão necessária e, por isso, dotada de verdade –

assim como a sua falta inviabiliza essa mesma verdade. Quanto maior a semelhança, mais verdadeira e vivaz será a compaixão despertada pela representação do sofrimento alheio. Assim, a semelhança se referirá ao compartilhamento das mesmas condições internas do ânimo entre aquele cujo sofrimento é imitado e aquele que sofre compassivamente diante dessa imitação. Diz Schiller:

Se devemos nos solidarizar com um outro em seu afeto, todas as condições internas para ele tem de estar dadas em nós mesmos, de modo que a causa externa cuja unificação com elas deu surgimento ao afeto possa exprimir igual efeito em nós. Temos de ser capazes, sem nos fazer coação, de imputar momentaneamente nosso próprio Eu a seu estado. Mas como é possível sentir em nós o estado de um outro se não nos descobrimos primeiramente nesse outro? (SCHILLER, 2018, p. 55-56).

Nesse sentido, a forma trágica da verdade referir-se-á, por meio da semelhança, aos fundamentos universais e necessários da nossa natureza ética, uma vez que será ela que se assentará sobre si mesma e, por isso, será capaz de dar a essa semelhança o seu devido caráter universal. Porém, esse aspecto universal da verdade trágica pode ser subjetivo ou objetivo. Ele é subjetivo quando diz respeito ao que é particular em nosso ânimo e pode ser dispensado sem, contudo, ferir sua universalidade. Dessa verdade, portanto, resultará uma impressão mais restrita, ainda que legítima para ser usada pelo poeta trágico, na medida em que abdique de um efeito mais extensivo. Por outro lado, ela é objetiva quando estabelece uma semelhança que diz respeito às necessidades universais pressupostas no ânimo de toda a espécie humana – de modo que, para o compartilhamento dos sentimentos que são por meio dela apresentados, bastará sermos humanos. Assim, dessa verdade resultará uma impressão extensivamente universal e forte (SCHILLER, 2018, p. 56).

Em terceiro lugar, Schiller apresentará a completude como sendo a terceira forma trágica a ser considerada. Ela referir-se-á ao fato de que o plano artístico da tragédia deve não só permitir que nos apropriemos do estado de alma do sofredor por meio da verdade estabelecida pela semelhança, mas também fornecer todas as circunstâncias externas a este mesmo estado de alma, através do encadeamento necessário e causal das representações. De modo que, na apresentação das circunstâncias externas, todas as representações deverão perfazer uma série de ações imitadas e presentes, capazes de unirem-se no todo da ação completa e de causarem impressões imediatas que impactem

nossa sensibilidade. Diz Schiller, referindo-se a Catão, senador romano que cometeu suicídio quando da ascensão do general Júlio César como imperador:

Se o espectador, mesmo com a mentalidade romana, deve apropriar-se do estado de alma de Catão, se deve tornar sua a deliberação última desse republicano, tem de encontrá-la fundada não apenas na alma do romano, mas também nas circunstâncias; tem de ter dele tanto a situação externa quanto a interna diante dos olhos, em todo o seu contexto e amplitude. Não pode tampouco faltar um único elo na cadeia de determinações à qual está ligada de modo necessário a deliberação última do romano (SCHILLER, 2018, p. 58-59).

Ou seja, a completude busca dar conta de que a verdade poética, ao pretender fornecer o grau de vivacidade adequado à produção da compaixão trágica, leve em consideração tanto as determinações internas quanto as externas ao estado de afeto que será apresentado pela imitação dramática ao espectador. Diz Schiller:

Se devemos nos comover de modo vivaz, todas essas representações tem de causar uma impressão imediata em nossa sensibilidade e ser ocasionadas por uma ação presente, já que a forma narrativa sempre enfraquece tal impressão. Da completude de uma narrativa trágica faz parte, portanto, uma série de ações individuais sensificadas que se unem em uma ação trágica como em um todo (SCHILLER, 2018, p. 59).

Em quarto e último lugar, Schiller apresentará a forma da duração contínua. Diz ele que, como o estado de afeto provocado pela representação do sofrimento alheio agirá como uma espécie de coação sobre nós, será natural que lutemos para nos libertar dele – o que, porém, caso logo obtenhamos sucesso, suspenderá a ilusão poética e com ela a possibilidade da compaixão. Por isso, a influência desse sofrimento deve ser contínua, de maneira que, por um lado, não permita ao nosso ânimo conquistar a liberdade em relação à violência sofrida pelos nossos sentidos antes do momento certo; mas também que, por outro lado, não enfraqueça a possibilidade da atividade autônoma da alma, cujo papel é o de ser exprimida com a mesma veemência com que o afeto do sofrimento ataca a nossa sensibilidade. Logo, o poeta trágico deverá investir toda a sua habilidade na condução dessa luta, mantendo o espectador num estado de afeto contínuo que ao mesmo tempo não exceda nem abrande demasiadamente o seu sofrimento compassivo diante da apresentação do sofrimento alheio. Diz Schiller:

[...] se o ânimo deve permanecer fixo às sensações do sofrimento, não obstante sua atividade autônoma que as contraria, elas devem ser periodicamente interrompidas com habilidade, mesmo sendo substituídas por representa-

ções opostas [...] Essa troca refocila outra vez a sensibilidade esgotada e a gradação das impressões desperta a faculdade de atividade autônoma para uma resistência proporcional. Ela tem de permanecer incessantemente ocupada em manter a sua liberdade contra a coação da sensibilidade, sem entretanto conseguir a vitória antes do fim nem muito menos sucumbir à luta. [...] O grande segredo da arte trágica baseia-se justamente na hábil condução dessa luta; é nisso que ela se mostra em sua luz mais brilhante (SCHILLER, 2018, p. 60).

A definição da tragédia e do seu herói

Após refletir sobre o gênero poético, seu fim e as formas trágicas, Schiller chega então à definição da tragédia. Diz Schiller, de forma muito semelhante à definição de Aristóteles e de Lessing da tragédia, que a “tragédia seria, por conseguinte, a imitação poética de uma série concatenada de eventos (uma ação completa) que nos mostra seres humanos em estado de sofrimento e que tem por propósito incitar nossa compaixão” (SCHILLER, 2018, p. 61).

Assim, podemos concluir que a ação que a poesia trágica imita deverá ser constituída por eventos individuais que, ao serem colocados diante da faculdade da imaginação e dos sentidos do espectador, serão tomados de forma imediata, sem mediação de conceitos, como se ocorressem no próprio momento presente em que são apresentados. É nesse sentido que Schiller diz da capacidade da forma dramática em tornar o passado presente.

Além disso, tais eventos imitados pela tragédia serão somados às sensações e afetos dos personagens trágicos, servindo-lhes como circunstâncias a partir das quais tais afetos passarão a emanar e se exprimir. E será justamente desse somatório, ou dessa completude, que a verdade enquanto forma trágica se realizará. De maneira que tais circunstâncias serão compostas a partir de uma série de eventos fundados uns nos outros por meio das relações causais, que, de modo conforme a fins, perfarão a totalidade do contexto no qual a ação se desenrolará.

Como exemplo, Schiller mencionará a curiosidade de Édipo, que na tragédia *Édipo-Rei* se esforça por saber quem seria o assassino e incestuoso que, segundo o oráculo, poluíra Tebas; e o ciúme de Otelo, general protagonista de peça homônima de Shakespeare, que mata a própria amada pelo ciúme incutido nele por Iago, seu alferes. Assim, ambos os dramas apresentam ações completas que precisam dar conta de preencher a

grande distância existente entre o estado de espírito tranquilo e inocente de Édipo, no início, até aquele outro estado, atormentado e criminoso, no final; ou entre o estado orgulhoso e amoroso de Otelo em relação a sua amada, Desdêmona, até a trágica cegueira assassina nele desencadeada pelo veneno do ciúme. De modo que será o contexto o que conduz o personagem – assim como seu espectador – pelo longo caminho que desdobra um estado de ânimo do outro. Diz Schiller:

Exige-se uma série de vários incidentes concatenados para incitar em nós uma mudança nos movimentos do ânimo que tensione a atenção, que convoque cada faculdade do nosso espírito, que anime o impulso de atividade que se cansa e o inflame com veemência tanto maior justamente por meio de uma satisfação retardada (SCHILLER, 2018, p. 63).

Schiller ainda fará considerações sobre a distinção entre a imitação poética, concernente à tragédia, e a imitação histórica, concernente à história – e à qual aquela se opõe. Diz ele que, uma vez que o gênero poético da tragédia não persegue um fim histórico, não está comprometido nem com a apresentação de eventos que efetivamente aconteceram, nem, caso tenham acontecido, com a fidelidade ao modo como vieram a acontecer. De maneira que o poeta trágico, ao criar sua obra, gozará da prerrogativa de subordinar a verdade histórica à verdade poética, obrigando-se tão somente às leis da natureza e à produção do deleite livre da comoção trágica. Nesse sentido, seria um erro levá-lo ao tribunal da história ou da moral, como se sua obra devesse algo a algum fim – seja histórico ou moral – que não fosse aquele constitutivo do seu gênero poético. Diz Schiller:

A tragédia, contudo, possui um fim poético, isto é, ela apresenta uma ação para comover e para deleitar por meio da comoção. Ao lidar, portanto, com um material dado segundo esse seu fim, ela se torna, justamente por isso, livre na imitação. Ela obtém o poder, mesmo a obrigação, de subordinar a verdade histórica às leis da arte poética e trabalhar o material dado segundo aquilo de que ela carece. Todavia, como só é capaz de atingir seu fim, a comoção, sob a condição do mais alto acordo com as leis da natureza, ela permanece, sem prejuízo de sua liberdade histórica, sob a estrita lei da verdade natural, que se chama verdade poética, em contraste com a verdade histórica (SCHILLER, 2018, p. 63-64).

Já no que se refere à natureza do herói trágico, Schiller buscará delimitar as fronteiras dentro das quais ele acredita que o poeta deve realizar a escolha dos seus materiais e objetos. Nesse sentido, diz ele, apenas “o sofrimento de seres sensivelmente mo-

rais, tais como somos nós mesmos, pode despertar a nossa compaixão” (SCHILLER, 2018, p. 65). De modo que não servirão nem seres absolvidos de toda eticidade (demônios e superstições), nem aqueles livres de toda coação da sensibilidade (inteligências puras), que encontrarão na própria natureza ética um pronto abrigo contra o sofrimento sensível. Por outro lado, igualmente não servirão aqueles que se caracterizam por serem presas demasiado fáceis da própria dor.

Portanto, excluindo os seres sem eticidade, os livres da sensibilidade, ou os excessivamente submetidos a ela, a preferência do poeta na escolha do seu protagonista deverá ser dada aos caracteres mistos nos quais será possível encontrar igual distância entre o “totalmente execrável e o perfeito” (SCHILLER, 2018, p. 66).

Capítulo 2 – A tragédia e o sublime

Neste segundo capítulo apresentaremos a abordagem do sublime realizada por Schiller em suas reflexões estéticas. Para isso, partiremos da tradição de debates sobre essa categoria (iniciada na França do século 17) com o objetivo de acompanhar não só a evolução das suas características, mas também os campos ao quais ela fora atribuída – ora ao da arte, ora ao da natureza e, com Schiller, novamente ao da arte. Nesse sentido, como mencionará Süsskind em seu texto *Schiller e a atualidade do sublime*, Schiller poderá ser visto como o precursor moderno da proposta de transposição do sublime da natureza para a arte, através de uma teoria do sublime fundamentada numa experiência estética mais intensa, ligada à tragédia, cujo desenvolvimento resultará dos avanços decisivos realizados em relação às concepções de sublime de Burke e de Kant (SÜSSEKIND, 2011, p. 77-78).

Assim, a inserção de Schiller no debate moderno sobre o sublime poderá se dar a partir de dois ensaios estéticos escritos durante o período do seu ateliê filosófico. Um deles, de 1793, é intitulado *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*. Nele, Schiller tem como propósito “apropriar-se da argumentação kantiana para, a partir dela, refletir sobre novas possibilidades da experiência estética; possibilidades que, embora indicadas na analítica, não tinham sido previstas por Kant” (SÜSSEKIND, 2011, p. 87). Já o segundo ensaio, intitulado apenas como *Sobre o sublime* e escrito provavelmente entre 1793-1795, acabará sendo o escolhido para substituir o primeiro quando da publicação das suas obras reunidas, em 1801. Nele, “aquela apropriação da teoria kantiana, na qual o ponto culminante é o estabelecimento da noção de sublime patético, associado à arte trágica, constitui aqui uma base implícita”, ainda que o texto não esteja mais vinculado à terminologia e argumentação de tipo kantiana (SÜSSEKIND, 2011, p. 95).

Por sua vez, Vieira, no texto *Os dois sublimes de Schiller*, nos informará que, no que se refere ao ensaio *Do sublime*, ele era na verdade um ensaio que fora publicado em duas partes, a primeira no 3º número da revista *Neue Thalia*, e a segunda no número 4 da mesma revista. Essa segunda parte, porém, se tornaria, 9 anos mais tarde, a única a estar presente no terceiro volume do *Escritos menores em prosa* (suas obras reunidas), sob o título *Sobre o patético*. A primeira parte, por sua vez, apesar de preterida nas obras reunidas, teria dado origem a um novo ensaio, esse sim publicado nas obras reunidas sob o título de *Sobre o sublime* e “que muitos sugerem ser uma reformulação ou aprimoramento do material restante” – ou seja, da primeira parte do ensaio *Do sublime*

(VIEIRA, 2011, p.12-13). De modo que, diante de tais informações, optamos por basear o presente capítulo nos ensaios *Do sublime* (ou seja, sua primeira parte, preterida nas obras reunidas) e *Sobre o patético* (a segunda parte incluída nas obras reunidas) por considerarmos que o fato de expressarem, na *Neue Thalia*, a primeira e segunda partes de um mesmo ensaio, e, além disso, dialogarem mais explicitamente com a estética kantiana, favorecerão o objetivo de acompanhar a transposição da categoria do sublime, da natureza para arte, a partir da concepção kantiana do sublime da natureza.

1. O sublime: da arte à natureza, da natureza à arte

De Longino à filosofia insular

Como mencionará Süsskind em seu texto *Schiller e a atualidade do sublime*, será através do francês Nicolas Boileau-Despréaux, maior referência da teoria da arte no século 17, que se originarão os debates sobre o sublime na idade moderna. Mais precisamente a partir da publicação, em 1674, da sua tradução do *Tratado do sublime ou do maravilhoso no discurso* – escrito ainda na antiguidade e cuja autoria, na época da tradução, fora atribuída a Cássio Longino, retórico romano do século 3 d.C. Algum tempo depois da tradução, o tratado passou a compor, junto com a *Poética* de Aristóteles e a *Arte poética* de Horácio, a chamada Poética Clássica (SÜSSEKIND, 2011, p. 78).

Assim, para o autor do tratado, sublime era o adjetivo que deveria ser atribuído ao ponto mais alto de um discurso – atribuição essa que o permitiria ser reconhecido como um discurso dotado de excelência. Trechos de Homero, Platão e Demóstenes seriam exemplos dessa excelência, por serem capazes de “arrebatar, persuadir, agradar com uma força irresistível os ouvintes” – fazendo isso por meio de uma matéria grandiosa que serviria não só à reflexão momentânea, mas deixaria na lembrança do ouvinte uma marca indelével. De modo que são três os aspectos que orientam o tratado na análise dos trechos sublimes de um discurso excelente: o estilo do autor, seu conteúdo e o efeito produzido no ouvinte (SÜSSEKIND, 2011, p. 78). Aqui, nos parecerá importante notar que, ao referir-se a um objeto externo ao ouvinte (produto do talento e engenho humano), a análise do sublime levará em consideração aspectos ligados tanto ao seu autor (o estilo e o conteúdo), quanto ao seu ouvinte (o efeito).

Portanto, começando pelo efeito sublime, o autor do tratado considera-o como algo típico do campo da poesia, que é produzido por certas passagens poéticas do discurso, capazes de produzir uma espécie de admiração cujo impacto leva ao arrebatamento e ao êxtase. Nesse sentido, o efeito do sublime não será considerado como resultado da simples intenção do autor de persuadir ou agradar. Pois o discurso meramente persuasi-

vo, para alcançar sua meta ligada ao desenvolvimento da função retórica do discurso, dependerá de que, ao final, o ouvinte consinta voluntariamente com a persuasão, mesmo que antes tenha imposto a ela alguma resistência. Por sua vez, o sublime seria aquilo que no discurso é dotado de uma força tão irresistível que seria capaz de subjugar o ouvinte completamente, tomando de assalto sua atenção por meio de um poder que excederia toda possibilidade de resistência. O efeito de tais passagens poéticas, portanto, valer-se-iam da característica que a alma humana tem de “se deixar arrebatado pelo verdadeiro sublime”, identificando “nas passagens poéticas grandiosas sua própria tendência à elevação, sua capacidade de atingir o divino ou a grandiosidade”, com “alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu” (SÜSSEKIND, 2011, p. 79-80).

Assim, se o efeito poético do sublime será sentido pelo ouvinte como um arrebatamento irresistível e involuntário da alma rumo à própria elevação, sua produção deverá levar em consideração o estilo e o conteúdo sublimes. Quanto ao estilo, ele é apresentado no tratado como o resultado da reunião, no autor do sublime, de dons naturais somados ao domínio de certas técnicas discursivas e retóricas. Logo, das cinco fontes das quais o estilo seria constituído, duas referir-se-iam a características inatas ligadas ao talento e à genialidade (que dotariam seu autor com uma condição quase divina, “acima da condição dos mortais”), e as outras três comporiam o conjunto de técnicas e procedimentos passíveis de ensino, voltados à produção da grandiosidade do discurso. Nesse sentido, se por um lado as fontes inatas seriam “a capacidade de se elevar a pensamentos grandiosos” e de sentir uma “emoção veemente e inspirada”, por outro, as técnicas estariam ligadas à realização de uma “determinada moldagem das figuras, do pensamento e das palavras”, da observância da “nobreza de expressão” e da “composição com vistas à dignidade e elevação” (SÜSSEKIND, 2011, p. 78-79).

Caberá notar aqui, porém, que “apesar da tentativa de estabelecer as fontes e definir a técnica, no tratado romano o sublime é claramente ligado ao efeito da poesia, e não apenas a um estilo retórico” (SÜSSEKIND, 2011, p. 79). Daí o poder irresistível do seu efeito sobre o ouvinte e a necessidade de talento inato ao estilo do autor. Mas além disso, haverá também o conteúdo do sublime, cuja natureza igualmente não se reduz à dimensão técnica e retórica do estilo. O próprio Boileau, em comentário que acompanha a sua tradução do tratado, reforçará a ideia de que o sublime é, junto com o belo, uma categoria poética independente e que não pode ser reduzido a um estilo retórico que possa ser fixado previamente. Nesse sentido, o conteúdo do sublime caracterizar-se-ia como sendo “uma espécie de surpresa arrebatadora do que é extraordinário”, capaz de

surpreender em “momentos repentinos e intensos” que “não vêm da habilidade da invenção, nem do ordenamento da matéria numa construção elaborada”, mas surgem no momento certo, dispersando tudo “como um raio” e manifestando “de um jato, a força do orador” (SÜSSEKIND, 2011, p. 80).

Portanto, na antiguidade, a elevação sublime irresistível da alma do ouvinte requeria, por um lado, a habilidade ligada a certas técnicas retóricas e, por outro, o fato de seu autor ser dotado de um dom natural para pensamentos e emoções grandiosas, capazes de surpreender seu ouvinte no momento preciso, com toda a intensidade da sua força poética. Contudo, se essa intensidade proporcionada pela arte será referida, no tratado, por meio do uso metafórico de forças da natureza (raio, fogo, tempestade), na tradição posterior (filosofia insular e filosofia crítica) tais forças da natureza deixarão de ser vistas como simples metáfora da intensidade do arrebatamento poético do qual as criações artísticas (produtos do engenho humano) serão capazes, e passarão a ser vistas elas mesmas como o objeto dotado de sublimidade, ou como o objeto a partir do qual nosso ânimo, por meio do seu movimento de inibição e efusão, nos revelará a sublimidade da destinação do ser humano (SÜSSEKIND, 2011, p. 80).

Assim, na Inglaterra do século 18, foi Joseph Addison que em sua obra *Os prazeres da imaginação*, de 1712, realizou de forma mais clara “a transposição da categoria do sublime da arte para a natureza”. Nesse sentido, o sublime estaria associado a um prazer da imaginação chamado por ele de “grandiosidade”, cujas fontes seriam fenômenos naturais tais como o “campo aberto”, os “desertos intocados”, os “gigantescos cumes de montanhas”, os “precipícios” e a “vastidão do mar”. Ou seja, a sublimidade de tais fenômenos estaria ligada ao fato de eles, por serem grandes demais e excederem a capacidade da imaginação, tornarem-se para ela símbolos da liberdade, obrigando-a “a ir além de seus limites” e, conseqüentemente, fazendo-a “sentir-se livre”. De modo que o efeito provocado por essa liberdade da imaginação era o de um “espanto prazeroso”, uma “quietude deleitosa” e um “encantamento da alma” (SÜSSEKIND, 2011, p. 81).

Porém, fenômenos naturais assustadores também seriam fonte de prazer para a imaginação, mas de um outro tipo de prazer: uma espécie de “horror agradável” que impactaria a imaginação de forma ainda mais intensa. O fenômeno emblemático desse prazer seria o mar tempestuoso, com suas águas agitadas e o horizonte coberto por vagas gigantescas, como “montanhas flutuantes”, em todas as direções. De modo que, se na antiguidade o prazer com o sublime seria produzido por passagens poéticas do discurso que faziam a alma se elevar e se apropriar de tais passagens como suas, aqui tra-

tar-se-ia de um prazer da imaginação diante de fenômenos naturais, que fariam com que ela se sentisse livre por ser levada a exceder suas próprias capacidades. Mais tarde, esses dois tipos de prazeres descritos por Addison servirão de base para o desenvolvimento, na Alemanha, das concepções kantianas do sublime (SÜSSEKIND, 2011, p. 81).

Mas, antes de Kant, será ainda Edmund Burke que em suas *Investigações sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, discorrerá sobre essa categoria, a partir da manutenção da transposição para a natureza realizada pelo seu predecessor. Assim, além de fazer uma síntese das controvérsias e discussões das décadas anteriores relacionadas à origem das noções do belo e do sublime e dos tipos de objetos aos quais especificamente cada uma delas deveria se associar, o desafio das suas investigações será também explicar (no que se refere ao sublime) qual seria “a causa do prazer advindo da contemplação de objetos que são, a princípio, ameaçadores, perigosos, portanto, propícios a ocasionar dor” (SÜSSEKIND, 2011, p. 82).

No que se refere à distinção entre o belo e o sublime, ele as pensaria como categorias estéticas independentes. Para fundamentar essa distinção, ele atribuirá ao belo a noção de prazer positivo, que estaria associado a “objetos pequenos, delicados, harmoniosos, claros e suaves”; e, ao sublime, a noção de prazer negativo, ou seja, um prazer vindo de um desprazer, que estaria associado a “objetos grandes, massivos, escuros e ásperos”, cujos exemplos seriam “tempestades, o barulho de uma artilharia, uma cachoeira, animais ferozes ou venenosos, a escuridão, etc” (SÜSSEKIND, 2011, p. 82).

Já no que se refere à explicação da causa do prazer com objetos ameaçadores, a resposta estaria na noção de distanciamento. Nesse sentido, para Burke, os fenômenos sublimes só provocariam dor caso fôssemos por eles afetados diretamente – o que não aconteceria se guardássemos em relação a eles um distanciamento seguro. Assim, observando-os em segurança, seríamos capazes de experimentar uma sensação misturada relacionada, por um lado, à ideia de perigo e, por outro, ao alívio por nos encontrarmos distantes do alcance da ameaça. De modo que essa ideia de perigo, ao contrário do perigo real, nos proporcionaria o sentimento de deleite característico do sublime, produzido em dois passos: o do desprazer diante da ameaça idealizada, e o do prazer dele derivado, diante da constatação da nossa segurança – deleite esse que seria caracterizado como um prazer negativo para ser distinguido do prazer positivo associado ao belo (SÜSSEKIND, 2011, p. 82-83).

Kant e o sublime da natureza

Por sua vez, na Alemanha, Immanuel Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, fará uma análise crítica dos juízos estéticos do belo e do sublime e buscará esclarecer como operariam as faculdades da razão para produzi-los a partir de determinados fenômenos. Nesse sentido, dialogando com os autores ingleses, ele pautará suas reflexões a partir da manutenção da transposição da experiência estética do sublime para a natureza, realizada por Addison e Burke, considerando-a possível mediante fenômenos naturais como “rochedos ameaçadores”, “nuvens carregadas”, “relâmpagos e estampidos”, “vulcões”, “furacões”, além do “oceano revoltado”, uma “alta queda d’água” ou um “rio poderoso”. Além disso, assim como Burke, ele também definirá o sublime como capaz de proporcionar um prazer negativo (vindo de um desprazer), ainda que sua explicação sobre como esse tipo de prazer se daria seja inteiramente distinta da do escritor inglês (SÜSSEKIND, 2011, p. 83- 84).

Assim, para explicar o prazer negativo do juízo do sublime em Kant, é primeiro necessário dar atenção à noção de “movimento do ânimo”, a partir da distinção entre o sentimento ligado à experiência estética do sublime e o ligado à experiência estética do belo – ambas subjetivas, ainda que aquela mais do que esta. Ou seja, Kant caracteriza a experiência do belo como uma fruição estética diante de objetos com forma determinada, que atrairiam o ânimo do observador, proporcionando-lhe uma serena contemplação que seria acompanhada pelo sentimento de promoção das energias vitais. Aqui, portanto, a tranquilidade contemplativa do ânimo não seria afetada por algo que viesse a movê-la de modo mais brusco. Contudo, seria justamente isso o que ocorreria no sublime. Nele, diante de objetos excessivos quanto ao poder e ao tamanho, dos quais não seria possível estabelecer uma forma determinada, o ânimo do sujeito seria agitado por movimentos bruscos de repulsa e atração que provocariam um sentimento misturado, tanto de inibição das forças vitais, quanto de efusão delas, num outro nível (SÜSSEKIND, 2011, p. 84). Portanto, é a esse movimento de agitação do ânimo causada pela experiência sublime que se referirá a noção de prazer negativo. Tal prazer, contudo, poderá se dar a partir de dois tipos de relação das nossas faculdades internas – no caso do sublime que Kant chamará de matemático, entre a imaginação e a faculdade do conhecimento (razão na sua função teórica); e no caso do sublime chamado de dinâmico, entre a imaginação e a faculdade da apetição (razão na sua função prática).

Nesse sentido, no sublime matemático, proporcionado a partir de fenômenos naturais absolutamente grandes (cuja avaliação da grandeza associa-se à ideia de infinitude), o prazer negativo estaria ligado ao conflito entre, de um lado, a inadequação da imagi-

nação do observador em intuir a forma do objeto a partir de uma avaliação estética da sua grandeza e, de outro lado, a pretensão da razão de alcançar a totalidade absoluta por meio das suas ideias. Ou seja, a imaginação, enquanto faculdade sensível, ao ser impelida pela ideia racional de totalidade absoluta, acredita na possibilidade de progredir infinitamente e alcançar êxito no objetivo de apreender a grandeza absoluta do fenômeno. Contudo, ela falha. Assim, seria justamente por meio desse fracasso que ela provaria sua inadequação para representar algo que estaria para além das suas capacidades sensíveis. A representação dessa inadequação seria a causa do desprazer que sentiríamos na experiência estética do sublime. Contudo, da consciência dessa inadequação surgiria outra consciência, a da existência em nosso interior de uma faculdade capaz de progredir ilimitadamente, para além das nossas representações sensíveis, por meio de ideias suprasensíveis. Logo, só por meio dela seríamos capazes de pensar o infinito. De modo que essa constatação viria acompanhada do prazer que, junto ao desprazer que o precedera, completaria o movimento de elevação do ânimo realizado diante de fenômenos naturais capazes de suscitar em nós o sentimento sublime ligado à grandeza ilimitada (SÜSSEKIND, 2011, p. 84-85).

Já o sublime dinâmico trataria do sentimento ligado ao conflito entre o desejo e a vontade, baseado na relação da imaginação com a faculdade da apetição. Tal experiência se daria a partir de fenômenos naturais fortes demais, excessivos, que colocariam em oposição o poder da natureza e a força de resistência daquele que avaliaria o fenômeno diante de si. Assim, sendo também um sentimento misto, o movimento do ânimo seria constituído, num primeiro momento, pelo desprazer decorrente do sentimento de impotência do sujeito em termos de resistência física, em relação ao poder da natureza que ele tem diante de si; e, num segundo momento, pelo prazer decorrente da descoberta de uma faculdade de resistência totalmente diversa da sensível, capaz de nos encorajar a medir forças com a onipotência da natureza e nos levar a “uma espécie de vitória moral” sobre ela, por meio da autodeterminação da nossa vontade. Nesse sentido, essa sublimidade representaria a destinação própria do ser humano enquanto ser racional e estaria contida, não no objeto ameaçador da natureza, mas no movimento do ânimo e do sentimento dele decorrente, desencadeado a partir da observação de tal objeto (SÜSSEKIND, 2011, p. 85-87).

Aqui, porém, é importante mencionar que o perigo levado ao observador pelo fenômeno natural poderoso e atemorizante deve ser um perigo imaginado pelo mesmo, pois a experiência do sublime dinâmico jamais seria possível para Kant se o observador,

ao deparar-se com um poder natural infinitamente maior do que o seu, não se encontrasse em segurança. De modo que essa noção de segurança, em Kant, resultará da retomada feita por ele da noção de distanciamento de Burke. Assim, para Kant, se por um lado o sujeito observador gozaria de segurança física e se encontraria são e salvo a todo momento durante a experiência do sublime dinâmico, por outro lado, tal experiência só seria possível porque ele próprio imaginaria o perigo ao qual supostamente estaria submetido e, diante da própria imaginação, perceberia a insignificância e completa derrocada da sua capacidade de resistência sensível em relação à natureza ameaçadora e poderosa demais imaginada (SÜSSEKIND, 2011, p. 86).

Dito tudo isso sobre o sublime, acreditamos que agora caiba uma breve recapitulação, com o objetivo de preparar a entrada de Schiller nesse debate. Assim, o que nos parece interessante recuperar nessa trajetória são as seguintes características: em Longino, o fato de o sublime estar ligado ao campo da arte e ser apresentado como um efeito poético irresistível e involuntário, explicável até certo ponto retoricamente, mas não redutível às técnicas retóricas (uma vez que o arrebatamento da alma surgiria como efeito do que haveria de surpreendente no conteúdo, e não da mera técnica previsível e ensinada); e o fato de ser a sua reflexão feita levando em consideração aspectos ligados, de um lado, ao autor e sua obra (estilo e conteúdo) e, de outro, ao receptor (efeito).

Em Addison: o fato de ele realizar a transposição do sublime da arte para a natureza; e o fato de haver dois tipos de prazeres diante de distintos fenômenos naturais: o horror agradável, diante de fenômenos ameaçadores, e o espanto prazeroso, diante de fenômenos grandiosos (cuja contemplação faria com que a imaginação experimentasse a prazerosa liberdade de ir além dos seus próprios limites). Em Burke: o fato de ele manter o sublime também no campo da natureza; e o de descrever seu efeito como uma espécie de sentimento misto para o qual as noções de prazer negativo e distanciamento seriam fundamentais. A de prazer negativo, que apresentaria um prazer que decorre de um desprazer; e a de distanciamento, que explicaria o fato de o desprazer estar associado, não a um perigo real (diante do qual o efeito do sublime tornar-se-ia inviável já que o observador sentiria diretamente o desprazer da ameaça), mas a uma ideia de perigo, derivada de um fenômeno natural ameaçador.

Finalmente, Kant: que, levando em consideração o movimento excessivo da imaginação em Addison e as noções de prazer negativo e de distanciamento em Burke, não só manterá para o sublime a transposição para a natureza, como o converterá num sentimento subjetivo, determinado não pelos fenômenos naturais de que se origina, mas

pelo movimento do ânimo resultante da concepção de um perigo imaginado, associado à grandeza e ao poder ilimitados desses mesmos fenômenos. Nesse sentido, na explicação do prazer negativo, será a imaginação, enquanto faculdade sensível, que, ao exceder seus próprios limites na tentativa de apreender uma grandeza absoluta, será a responsável, não pelo prazer ligado à sua própria liberdade (como acontece em Addison), mas pelo desprazer que constituirá parte do movimento do ânimo, no sublime. De modo que o prazer que completará esse movimento será o resultado da descoberta da presença de uma faculdade suprassensível em nosso ânimo, ela sim capaz de lidar com o absolutamente grande e poderoso – seja pensando-o por meio das ideias da razão, seja viabilizando a força de autodeterminação por meio da ideia racional de liberdade. Além disso, a noção de distanciamento, necessária ao esclarecimento do desprazer do qual o prazer do sublime decorrerá, também será reformulada por Kant, deixando de referir-se apenas à imprescindibilidade de uma segurança física provida pela relação com um perigo apenas imaginado, e passando a referir-se, também, a uma capacidade de resistência que se daria num outro nível (suprassensível) – apenas possível caso tal perigo imaginado viesse a obter uma vitória absoluta sobre os sentidos daquele que o imaginou.

Assim, preparando a entrada de Schiller no debate (a partir da próxima seção), consideramos que se, por um lado, ele irá manter a conversão subjetiva do sublime realizada por Kant, encarando-o como um sentimento determinado pelos movimentos subjetivos do ânimo, por outro lado, ele também acrescentará a esse movimento um grau a mais de intensidade e objetividade, que será maior do que aquele produzido pelo perigo apenas imaginado pelo próprio sujeito (como no sublime dinâmico da natureza de Kant, ou, no sublime contemplativo, com Schiller o chamará), e menor do que o produzido por um perigo real, que inviabilizaria a possibilidade da experiência estética. E será justamente aí, nesse aumento de intensidade e objetividade, que a tragédia será incluída, permitindo a Schiller realizar a transposição da categoria do sublime, ao associá-la à arte trágica. Nesse sentido, a noção de distanciamento continuará sendo uma noção importante, embora tenha o seu sentido ampliado: tratar-se-á não apenas de um perigo imaginado, mas um perigo imaginado por um poeta trágico e apresentado objetivamente por ele ao observador, na forma de uma obra artística específica (a tragédia). E, além disso, também a noção de prazer negativo (o prazer decorrente de um desprazer), ampliar-se-á: tal prazer passará a ser sentido pelo observador, solidariamente, diante do sofrimento do personagem trágico, que será imaginado e presentificado pela obra do poeta trágico – sofrimento esse que, ao ser apresentado poeticamente, deverá ser determinado

pela atividade da razão do próprio personagem (sem a mediação de uma ação voluntária) e ajuizado esteticamente pela livre imaginação do observador-espectador, de modo a expressar, no todo da experiência estética, a solidariedade entre a liberdade da razão (apresentada pelo personagem) e a dos sentidos (exercida pelo espectador no ajuizamento da obra poética).

2. Um novo fim para a tragédia: o suprassensível

O sublime patético

Nesta seção apresentaremos as reflexões de Schiller a partir das quais ele estabelecerá a aproximação da categoria do sublime em relação à tragédia e, assim, realizará sua transposição do campo da natureza para o da arte – completando o ciclo da sua trajetória, originada na arte, levada em seguida à natureza e, finalmente, trazida de volta à arte por meio da tragédia, na qual se torna possível a apresentação estética do suprassensível a partir do estado de afeto do sofrimento humano.

Assim, Schiller refletirá sobre o sublime e suas características ao longo de praticamente todo o ensaio *Do sublime*, em cujo final, após distinguir os três elementos constitutivos da categoria, deduzirá, a partir da reflexão sobre eles, a possibilidade de criação de uma nova espécie de sublime, o patético. É por meio dessa dedução que ele apresentará uma categoria capaz de ser associada a uma experiência estética mais intensa, baseada numa ilusão poética que não só apresentará objetivamente o sofrimento patético diante de um objeto temível, mas ativará o impulso solidário em relação a esse mesmo sofrimento, proporcionando o prazer estético ligado à possibilidade do exercício da liberdade em meios a determinações sensíveis.

Contudo, além da transposição do sublime para a arte a partir do sublime patético, Schiller também dará outras duas contribuições ao debate sobre essa categoria, a primeira delas ligada à terminologia utilizada para se referir aos tipos e subtipos do sublime, e a segunda ligada à percepção da possibilidade de atribuir ao sublime uma experiência estética mais intensa, a partir da reflexão sobre as diferentes respostas dadas pela faculdade sensível diante de um objeto muito grande ou muito poderoso. Assim, para apresentar essas três contribuições (terminologia, intensidade e transposição), continuaremos acompanhando o desenrolar da exposição de Süsskind, em seu *Schiller e a atualidade do sublime*.

Portanto, ainda que o ensaio *Do sublime* comece como um comentário de Schiller aos sublimes matemático e dinâmico de Kant apresentados na *Crítica da faculdade do*

juízo, logo se torna possível notar o fato de que ele substituirá a denominação do sublime matemático pela de sublime teórico, e a do sublime dinâmico pela de sublime prático. Essa nova terminologia será empregada após ele, seguindo de perto o texto kantiano, identificar os tipos de objetos capazes de suscitar o sublime e descrever os dois momentos que o constituem – o da nossa dependência enquanto seres sensíveis (diante de fenômenos grandes ou poderosos demais), e o da nossa independência enquanto seres racionais (diante desses mesmos fenômenos). Assim, o que o levará a optar pelo emprego desses novos termos será o desejo de:

[...] esclarecer a experiência estética com base na concepção de dois impulsos fundamentais que determinam o ser humano em sua relação com a natureza: o impulso de conhecimento, ligado ao plano teórico, e o impulso de autoconservação, ligado ao plano prático (SÜSSEKIND, 2011, p. 89).

De modo que Schiller chegará à importância determinante desses impulsos para a denominação do sublime após examinar as respostas dadas por eles tanto em relação à nossa dependência da natureza, quanto em relação à nossa independência. Nesse sentido, diz ele, enquanto as duas respostas ligadas à nossa independência revelam, de forma muito semelhante, uma ampliação das nossas capacidades (tanto ligada à possibilidade de pensar o que não podemos conhecer, quanto ligada à autodeterminação da nossa vontade em detrimento das determinações naturais), as respostas ligadas à dependência, ao contrário, mostrar-se-iam sensivelmente dessemelhantes. Isso porque, quanto ao excessivamente grande, só descobriremos que somos capazes de pensar o que é grande demais (e que não podemos conhecer) quando admitirmos que, por sermos dependentes da natureza, nos faltam as condições necessárias para obtermos o conhecimento sobre tal objeto. Porém, seguindo esse mesmo raciocínio, no que se refere ao excessivamente poderoso, só descobriremos que somos capazes de autodeterminar nossa própria vontade diante de uma ameaça poderosa demais quando admitirmos que, por sermos dependentes da natureza, nos faltam as condições necessárias para resistirmos sensivelmente a ela – o que significa dizer que nos faltam as condições para nos mantermos vivos (SÜSSEKIND, 2011, p. 88-89).

De modo que se nossa dependência diante do grande demais nos revelará a impotência para conhecer certos objetos, a dependência diante do poderoso demais nos revelará a impotência para continuar existindo. Logo, baseado na dessemelhança entre essas duas relações de dependência da natureza, Schiller concluirá que enquanto aquela que contradiz o nosso impulso de conhecimento será sublime de modo teórico, aquela que

contradiz o nosso impulso de autoconservação será sublime de modo prático. Trata-se, assim, de uma explicação que remete à questão antropológica ligada ao domínio prático da própria filosofia kantiana, na qual encontraremos a concepção do ser humano como “um cidadão de dois mundos”, que está dividido entre o impulso de “tentar entender o mundo e o de se esforçar para preservar sua existência” (SÜSSEKIND, 2011, p. 89).

Portanto, se a natureza, que em parte nos constitui, nos negar, por um lado, o conhecimento diante de uma grandeza ilimitada ou, por outro lado, a nossa própria vida diante de um poder ilimitado, será justamente este segundo caso, ligado ao sublime prático, que, do ponto de vista sensível do impulso de autoconservação, suscitará maior interesse do nosso ânimo e estará apto a proporcionar as possibilidades de uma experiência estética mais intensa – o que virá a ser justamente a segunda contribuição original de Schiller à reflexão sobre o sublime. Em outras palavras, Schiller conclui que o sublime teórico e o prático se encontram “em uma relação completamente diversa com a nossa sensibilidade, o que funda uma diferença importante entre eles no que diz respeito tanto à intensidade quanto ao interesse” (SÜSSEKIND, 2011, p. 90).

Assim, para explicar tal diferença de intensidade, ele argumentará que se os objetos que suscitam o sublime de modo teórico são experimentados como infinitos na medida em que excedem a capacidade da imaginação, e os objetos que suscitam o sublime de modo prático são experimentados como aterrorizantes na medida em que excedem a capacidade de resistência física a eles, logo “a distância entre a capacidade sensível e suprassensível do ser humano é sentida de modo mais contundente no que é aterrorizante do que naquilo que é infinito” (SÜSSEKIND, 2011, p. 90). Ou seja, recorrendo à mesma imagem do mar usada por Addison em seu texto do início do século 18, Schiller conclui que, em termos de intensidade e de impacto sobre nossa faculdade sensível, o sublime teórico estaria para a vastidão do oceano em calmaria, assim como o sublime prático para a visão ameaçadora do oceano em tempestade. Daí a preponderância do sublime prático sobre o teórico quanto à intensidade da sensação: uma vez que “o temível na representação estética deve nos mover de modo mais vivaz do que o infinito”, seu objeto deverá estar em conflito com as condições da nossa própria existência, fazendo-nos temer não apenas “pela posse de uma única representação”, mas pelo “fundamento de todas as representações possíveis”, ou seja, pela “nossa existência no mundo sensível” (SÜSSEKIND, 2011, p. 91).

Contudo, se para obtermos a intensidade adequada ao sublime prático deveremos temer pela nossa existência, é preciso que se diga como se tornará possível que esse

temor e o sofrimento dele decorrente realizem-se dentro de limites estéticos. É nesse ponto que Schiller recuperará a noção de distanciamento, cara a Burke e a Kant, mas a partir de uma nova hipótese, não considerada pelos seus predecessores: a de que “seria possível sentir o sublime mesmo estando diante não só do objeto atemorizante, mas também do próprio sofrimento” (SÜSSEKIND, 2011, p. 92).

Aqui, portando, cabe lembrar que tanto para Burke quanto para Kant o objeto dotado de poder sensível só se tornará uma ameaça por meio da ideia de perigo, em Burke, ou por meio da associação voluntária (realizada por nossa faculdade da imaginação) entre esse poder objetivo e o nosso impulso de conservação, em Kant. Assim, em ambos, tratar-se-á tão somente de um perigo imaginário, de uma ameaça imaginada pelo sujeito observador, baseada no poder sensível de um objeto dado à intuição, que lhe servirá de causa. Contudo, ainda que concordem nesse ponto, as consequências daí retiradas por tais pensadores serão muito diferentes – já que em Burke o prazer com o sublime resultará da constatação dessa segurança física, e em Kant, apesar da segurança física figurar como pré-condição, o desprazer e o prazer serão decorrências dos movimentos do ânimo suscitados por esse objeto temível imaginado (ligados, respectivamente, à constatação da impotência da resistência física e da possibilidade de autodeterminação suprassensível da vontade).

De modo que se, por um lado, a hipótese de Schiller concordará com a ideia de que “não se trata da suspensão de um perigo que nos ameaça, como pensava Burke, mas da remoção das condições últimas sob as quais o perigo pode se dar para nós, como define Kant” (SÜSSEKIND, 2011, p. 92), por outro lado, por meio de tal hipótese Schiller também defenderá, através da concepção do sublime patético, a possibilidade de que o poder ameaçador responsável pela derrocada da nossa resistência sensível, assim como o sofrimento dele decorrente, sejam apresentados objetivamente pela tragédia – diante da qual o observador sofrerá apenas solidariamente, frente ao sofrimento do personagem trágico. Logo, para melhor explicar tal hipótese, apresentaremos a forma como Schiller decomporá, no final do ensaio *Do sublime*, o sublime prático (em um objeto, duas relações e três representações) e, a partir dessa decomposição, conceberá a distinção que servirá de base à sua divisão entre o sublime contemplativo (correspondente ao sublime dinâmico de Kant) e o sublime patético.

Assim, o sublime prático será decomposto por Schiller como constituído por três representações: a primeira, referente ao objeto, cujo poder físico servirá de causa objetiva ao sofrimento; a segunda, referente à relação desse objeto com o nosso impulso de

autoconservação (faculdade de resistência física), que converterá o objeto poderoso em temível, apresentando tanto a nossa impotência física quanto o sofrimento a ela relacionado; e, finalmente, a terceira, referente à relação entre o objeto temível e a nossa pessoa moral, por meio da qual reconheceremos a superioridade da nossa faculdade racional e a sublimidade da nossa destinação (SCHILLER, 2011, p. 40).

Schiller, assim, diante de tal decomposição, localizará na segunda representação a distinção que o permitirá conceber os dois tipos de sublime prático: enquanto no contemplativo a associação entre o objeto poderoso e nosso impulso de autoconservação será realizada por nossa imaginação de modo voluntário, fazendo com que tanto o objeto temível resultante dessa associação, quanto nossa supremacia moral em relação a ele sejam apenas imaginados (de modo que apenas seja dada na intuição a causa do sofrimento, mas não o próprio sofrimento); no patético, não só o objeto poderoso será dado objetivamente, mas também sua representação enquanto temível e o sofrimento dela decorrente, de modo que sua associação com o impulso de autoconservação ocorrerá involuntariamente e aumentará a intensidade e o grau de objetividade com que tal sofrimento será sentido. Diante disso, restará à imaginação apenas a tarefa de relacionar tal objeto temível com a pessoa moral e, assim, converter o patético em sublime. Nesse sentido, nas palavras do próprio Schiller:

Ou bem está dado na intuição apenas um objeto como poder, a causa objetiva do sofrimento, mas não o próprio sofrimento – e é o sujeito que julga aquele que gera em si mesmo a representação do sofrimento, e que transforma o objeto dado em objeto de temor através da relação com o impulso de conservação, e em sublime através da relação à sua pessoa moral. Ou, ao contrário, além do objeto como poder é representada objetivamente para o homem também a sua temibilidade, o próprio sofrimento, e nada resta para o sujeito ajuizante senão fazer aplicação disso para o seu estado moral e gerar o sublime a partir do temível. Um objeto da primeira classe é sublime de modo contemplativo, um objeto da segunda é sublime de modo patético (SCHILLER, 2011, p. 40-41).

Todavia, se por um lado o sublime prático requer que tenhamos pela nossa vida e, por outro, o sublime patético requer que tanto a causa quanto o sofrimento derivados desse temor sejam apresentados objetivamente, cabe ainda esclarecer a natureza dessa objetividade (poética), assim como nossa relação com ela. E é, portanto, aqui que chegamos à terceira contribuição de Schiller à reflexão sobre o sublime: a da sua transposição para o campo da arte – uma vez que será apenas dentro dos limites estéticos (e, mais

especificamente, dos limites ligados à fruição estética do gênero da tragédia) que essa objetividade e a solidariedade (afeto compassivo) em relação ao sofrimento por ela apresentado poderá se dar sem que sua intensidade suspenda a atividade do ânimo.

Assim, diz Schiller, quando o objeto é apresentado sensivelmente como poderoso e temível, ou seja, quando “não apenas mostra sua força, mas também a exprime efetivamente de modo hostil” (SCHILLER, 2011, p. 48), a associação involuntária realizada pela imaginação entre tal objeto e o impulso de autoconservação fará com que ocorra a perda, por parte da imaginação, da sua liberdade e, desse modo, que o perigo seja tomado como real – suspendendo a atividade do ânimo e inviabilizando qualquer possibilidade de fruição estética. Diante disso, duas serão as condições necessárias ao estabelecimento dos limites estéticos dentro dos quais esse sofrimento objetivo poderá ser apresentado sem suspender a atividade do ânimo. Primeiro: ele deverá ser o sofrimento de outro, não o nosso – o que significa dizer que haverá um duplo sofrimento, o da pessoa que diante do objeto poderoso e apavorante teme pela própria vida e por isso sofre, e o da pessoa que observa o sofrimento da primeira e sofre solidariamente com ela. Segundo: o sofrimento da primeira pessoa não poderá ser real, pois o “sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão ou criação poética” (SCHILLER, 2011, p. 48).

De modo que será o personagem trágico (criado pelo poeta trágico e apresentado por meio de uma tragédia) quem será colocado num estado de sofrimento diante do temor pela própria vida e que, apesar disso, deverá agir de maneira que demonstre a capacidade do seu ânimo de se deixar determinar por algo que não seja sensível – a atividade interna da razão. E será nesse sentido que Schiller dirá que “a representação do sofrimento alheio, ligado ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna, é sublime de modo patético” (SCHILLER, 2011, p. 48). De modo que será a pessoa que sofre solidariamente diante do sofrimento do personagem trágico (ou seja, o espectador da tragédia) quem será o sujeito ajuizador dessa experiência estética mais intensa possibilitada pelo sublime patético, mas cujo sofrimento não será voluntário ou uma expressão livre do seu ânimo, e sim movido por “uma afecção involuntária da faculdade do sentimento determinada pela lei natural”, qual seja, a “imutável lei natural da solidariedade” (SCHILLER, 2011, p. 49).

Todavia, pondera Schiller, apesar desse forte laço solidário que fará com que tornemos nosso o sofrimento do personagem trágico, o afeto compassivo daí decorrente, contudo, nunca deverá se dar de tal maneira que nos impeça de nos diferenciar (nós, os

espectadores da tragédia) desse mesmo personagem, caso contrário o sofrimento solidário se converterá em sofrimento efetivo e a ilusão em verdade – o que inviabilizaria nosso juízo estético. Nas palavras de Schiller:

Se, no entanto, aquilo que desperta os afetos (o patético) deve fornecer um fundamento para o sublime, isso não pode ser levado até o nosso próprio sofrimento efetivo. Mesmo em meio ao afeto mais veemente devemos nos diferenciar do sujeito que, ele próprio, sofre, pois já está perdida a liberdade do espírito tão logo a ilusão se transforme completamente em verdade (SCHILLER, 2011, p. 49).

Nesse sentido, essa diferenciação é o que permitirá que a compaixão permaneça dentro de limites estéticos e possibilitará a ligação entre a “representação sensível vivaz do sofrimento” infligido ao personagem trágico e o “sentimento da própria segurança” sentido por nós, espectadores, ao sofrermos solidariamente – o que garantirá a manutenção da liberdade do nosso espírito (SCHILLER, 2011, p. 50).

Ainda sobre esse limite estético, Schiller igualmente afirmará que não será necessário, para que fruamos a experiência do sublime, que tenhamos de sentir efetivamente “a força da alma requerida para afirmar nossa liberdade moral frente a perigos que ocorrem a sério”, pois aqui se tratará do que pode ou deve acontecer, não do que acontece; da nossa destinação, não do nosso agir efetivo; da nossa força, não da sua aplicação – em suma, de um sentimento solidário proporcionado por uma criação poética, e não pela realidade efetiva (SCHILLER, 2011, p. 50). De modo que mesmo que seja inevitável que, em certa medida, reconheçamos as fraquezas e limitações que a humanidade impõe a si mesma no exercício de tornar-se consciente da sua própria destinação racional – como se nem sempre possuísse “força suficiente para agir efetivamente de acordo com ela” –, reconhecê-la e honrá-la “ao menos em juízos estéticos” é o que se tornará não só possível como prazeroso, por meio do sublime patético e da tragédia (SCHILLER, 2011, p. 51).

De modo que será a tragédia a obra de arte que, por ser capaz de apresentar o sofrimento humano dentro dos limites de uma experiência estética prazerosa, tornará possível o sublime patético. Ou seja, por um lado, tornará patético o objeto ao criar uma representação vivaz do sofrimento e despertar o afeto compassivo com a intensidade apropriada; por outro, tornará sublime o patético ao criar a representação da resistência contra o sofrimento e chamar à consciência a liberdade interna do ânimo (SCHILLER, 2011, p. 51).

Por fim, para exemplificar como se daria essa transposição do sublime prático para o campo da arte (a partir da ligação entre a apresentação poética objetiva do sofri-

mento e o sentimento de segurança que permite àquele que se compadece desse sofrimento não ter a liberdade do ânimo suspensa) Schiller tecerá, no ensaio *Sobre o patético*, comentários sobre quatro trechos da *Eneida*, de Vergílio, nos quais é narrado o episódio da morte do sacerdote Laocoonte e de seus dois filhos por duas serpentes gigantes enviadas a ele como punição divina.

Assim, levando em consideração a decomposição do sublime prático realizada em *Do sublime*, Schiller comentará sobre o fato de, no primeiro trecho³, no qual acompanhamos duas enormes serpentes nadando em direção à terra firme, o poeta romano nos apresentar o objeto que originará em nós a representação inicial da natureza como poder. Já no segundo trecho⁴, no qual as serpentes avançam na direção de Laocoonte, Schiller comentará sobre como somos levados a representar tal objeto não só como um poder da natureza, mas como um poder temível e ameaçador, causador de sofrimento – ou seja, como patético. Aqui, portanto, somos inevitavelmente compelidos a sentir compaixão por Laocoonte e a sofrer junto com ele. Por sua vez, no terceiro trecho⁵, em que as serpentes avançam na direção do sacerdote e, no meio do caminho, encontram e atacam seus dois filhos, Schiller comentará sobre o quanto temos, então, o grau do nosso compadecimento elevado ainda mais. Finalmente, no quarto trecho⁶, no qual Laocoonte, em vez de fugir para se salvar, perde a vida na tentativa vã de salvar a dos próprios filhos, Schiller comentará sobre o fato de acabarmos convertendo a representação do patético em sublime, uma vez que somos levados a reconhecer, dentre os fenômenos que constituíram a representação do sofrimento do sacerdote, aquele (expresso pela sua derradeira ação, voluntária) cujo fundamento último não pode ser deduzido do mundo sensível sem contradição.

Nesse sentido, Schiller concluirá que, fosse o episódio acima narrado constituído tão somente do primeiro trecho, apenas uma das representações que constituem o sublime prático estaria dada, a da natureza como poder, o que exigiria, para que fosse possível a fruição do sublime a partir de tal trecho, que a representação do patético e a sua conversão em sublime fossem realizadas, ambas, apenas subjetivamente, por nós mesmos, em nosso interior, por meio da concepção de um perigo imaginário autoinfligido. Desse modo, tratar-se-ia, então, de um caso ligado ao sublime contemplativo (SCHILLER, 2018, p. 86).

³ Cf. Vieira, 2018, p.85, nota25.

⁴ Cf. Vieira, 2018, p.86, nota27.

⁵ Cf. Vieira, 2018, p.88, nota28.

⁶ Cf. Vieira, 2018, p.88, nota29.

Contudo, uma vez que avançamos em direção ao segundo trecho, a representação do poderoso converte-se na do temível, mas não mais porque concebemos o temível subjetivamente, e sim porque passamos a ter os dois elementos necessários à experiência estética do sublime patético (a representação do poder e sua conversão em patético) dados objetivamente por meio da apresentação poética do sofrimento de uma outra pessoa, diante da qual apenas a conversão do patético em sublime (terceira representação necessária ao sublime patético) restará enquanto tarefa subjetiva a ser realizada por nós. Assim, diz Schiller, diante dessas novas condições, acabamos por testemunhar a impotência sensível daquele que sofre diante de um poder ameaçador e, a partir do sobressalto do nosso impulso solidário, sofremos junto com ele. Nas palavras de Schiller:

[...] nosso temor não possui, como no momento precedente, um fundamento meramente subjetivo em nosso ânimo, mas antes um fundamento objetivo no objeto. Pois mesmo que reconhecamos o todo como uma mera ficção da faculdade da imaginação, diferenciamos ainda nessa ficção que nos é comunicada de fora de outra que produzimos em nós a partir de uma atividade autônoma (SCHILLER, 2018, p. 87).

Assim, a principal consequência dessa nova condição ligada ao sublime patético, mais objetiva do ponto de vista estético, será a da perda, pelo nosso ânimo, de parte da liberdade, uma vez que o que antes era concebido voluntariamente de modo subjetivo (a representação do temível) passará a ser recebido de fora, fazendo com que o grau de seriedade com que lidamos com o perigo apresentado, dentro de limites estéticos, aumente em relação àquele por nós sentido diante de um perigo exclusivamente imaginário que infligimos a nós mesmos – ainda que tal seriedade não chegue a suspender o ânimo como ocorreria caso se tratasse de um perigo efetivo ou fôssemos constituídos apenas de sensibilidade.

Já em relação à tarefa subjetiva remanescente, na qual convertemos a representação do patético em sublime, somos convocados a reconhecer, diante da ação voluntária de Laocoonte, sua índole moral, ou seja, a possibilidade de que ele tenha podido determinar a si mesmo por meio de um princípio distinto de toda determinação sensível (suprassensível) que serve de fundamento à representação do seu autossacrifício em favor do cumprimento do dever paterno – ainda que tal princípio não seja por nós intuível, mas tão somente os fenômenos apresentados pela sucessão das representações que dão forma ao sublime patético e à escolha aparentemente contraditória para os sentidos expressa pelo ato do autossacrifício. De modo que tal reconhecimento será mais facilmente alcançado por ânimos morais de alguma forma familiarizados tanto com o cultivo

quanto com o reconhecimento, em si mesmos, da possibilidade de uma autodeterminação – ou seja da determinação de si mesmos pela atividade autônoma da razão. Diz Schiller:

A alma comum detém-se meramente nesse sofrimento e nunca sente no sublime do páthos mais do que o temível; um ânimo autônomo, em contrapartida, faz justamente desse sofrimento a passagem para o sentimento do mais magnífico de sua faculdade, e sabe gerar o sublime de cada coisa temível (SCHILLER, 2018, p. 88).

A apresentação indireta e negativa

Schiller, portanto, com suas reflexões sobre o sublime patético, apresentadas na seção anterior, reuniu esforços para conceber a ampliação do escopo da experiência estética do sublime, incluindo nela, por um lado, uma maior intensidade ligada à apresentação sensível do sofrimento e, por outro, reaproximando-a do campo das artes, mais especificamente da arte trágica, de modo a garantir no espectador o sentimento de segurança por meio da natureza fictícia desse sofrimento apresentado (ilusão poética), e da produção de um afeto compassivo (compaixão) no qual se tornasse possível manter certa diferenciação em relação ao sujeito sofredor (personagem trágico), em favor da liberdade do espírito do espectador. Desse modo, Schiller tornará legítima a presença do sofrimento (do pathos, do patético) na fruição estética do sublime, no campo da arte.

Contudo, já no início do ensaio *Sobre o patético*, ele também procurará esclarecer o fato de que, apesar da legitimidade da presença do patético na experiência estética, tal presença jamais poderia se dar como fim último da apresentação artística. Pois, se a partir do sublime patético a tragédia deverá apresentar o sofrimento e o afeto compassivo dele decorrente, deverá apresentá-los tão somente na medida em que funcionem como meios para outra apresentação, essa sim seu verdadeiro fim: a apresentação sensível do suprassensível – ou seja, da possibilidade de determinação do nosso estado de afeto pela atividade interna da razão (isso é, pela ideia de liberdade). E será nesse sentido que Schiller afirmará que “o fim última da arte é a apresentação do suprassensível” e que é a tragédia aquela que “põe isso particularmente em obra na medida em que sensifica para nós a independência moral em relação às leis naturais no estado de afeto” (SCHILLER, 2018, p. 69).

Aqui, portanto, constatamos a reformulação que Schiller realizará em relação ao fim da tragédia. Assim, como vimos anteriormente, ele iniciará sua reflexão estética sobre a tragédia buscando compreendê-la a partir da categoria do comovente, segundo a

qual o seu fim seria o deleite livre da compaixão. Contudo, a partir do sublime patético, o afeto da compaixão acabará passando por uma mudança decisiva: passará a ser visto como meio da tragédia, não mais como seu fim – e para realmente funcionar como um meio a esse novo fim ligado ao sublime patético, tal afeto deverá ser despertado por uma obra cuja composição poética do sofrimento leve em consideração não só as já mencionadas formas trágicas (vivacidade, verdade, completude e continuidade), mas também aquilo que Schiller, no ensaio *Sobre o patético*, chamará de apresentação negativa e indireta do suprassensível. Portanto, será por meio desse tipo de apresentação que o sofrimento e seu estado de afeto proporcionarão uma experiência estética prazerosa passível de ser ajuizada como sublime.

Assim, antes de chegar propriamente na parte do mencionado ensaio em que explicará como se dará poeticamente essa apresentação negativa e indireta, Schiller afirmará o quão importante e fundamental será, nessa apresentação do sofrimento, a valorização, antes de mais nada, do ser humano enquanto ser natural. Isso significa dizer que a apresentação da independência moral do ser humano, ou seja, do reconhecimento da existência de um “princípio livre em nós”, depende de que, antes, tal ser humano não só seja submetido à violência dos sentidos segundo as leis da natureza, mas também que essa violência possua a força apropriada (a ponto de ser temível e representar um risco à vida) para que a luta de resistência a ela possa ter o seu fundamento por nós (espectadores) avaliado enquanto sensível ou racional – pois a resistência “só pode ser avaliada segundo a força do ataque” (SCHILLER, 2018, p. 69). Nas palavras de Schiller:

Se a inteligência do ser humano deve se manifestar como uma faculdade independente da natureza, a natureza tem de ter primeiramente comprovado perante nossos olhos todo o seu poder. O ser sensível tem de sofrer profunda e veementemente; tem de haver pathos para que o ser racional possa dar a conhecer a sua independência e apresentar-se agindo. Nunca podemos saber se o controle do ânimo é efeito de nossa faculdade moral sem nos termos convencido de que não é um efeito da insensibilidade. (SCHILLER, 2018, p. 69).

De modo que a importância do grau do sofrimento como meio à apresentação da independência moral será justamente a de assegurar que não seja falsa a independência apresentada pela tragédia, ou seja, que não seja uma espécie de efeito determinado pela caracterização poética do ser humano enquanto totalmente desprovido de sensibilidade, cujo estado de afeto não se fará presente – o que inviabilizaria a possibilidade de se inferir, da representação de tal sofrimento, um fundamento suprassensível capaz de levar à

consciência do espectador o reconhecimento da capacidade do ser humano de não se deixar dominar pela natureza. Pois se ele sequer for representado como afetado por ela, não poderá fazer-se reconhecido como dotado da força que o permitiria pôr-se em liberdade em relação a ela. Nesse sentido, referindo-se ao poeta trágico e à composição do seu personagem, diz Schiller:

[...] o herói trágico tem de ter-se primeiro legitimado para nós como um ser que sente antes de prestarmos a ele homenagem como ser racional, e de cremos em sua força de alma. O páthos é, portanto, para o artista trágico a exigência primeira e implacável, sendo-lhe permitido impulsionar a apresentação do sofrimento tão longe quanto possa ocorrer sem desvantagem para o seu fim último, sem repressão da liberdade moral (SCHILLER, 2018, p.70)

Serão, portanto, as tragédias francesas que servirão, para Schiller, de exemplo de como o excesso da decência aplicado à arte poderá falsificar a representação poética do ser humano como ser natural e, por extensão, como ser racional dotado de liberdade no fenômeno, uma vez que lá onde o sofrimento deveria ser apresentado, tanto o estado de afeto quanto suas determinações naturais se farão ausentes – e “o tom gélido da declamação sufoca toda verdadeira natureza” e “a decência falsifica em toda parte a expressão da natureza”. Contudo, uma vez que “a arte exige implacavelmente tal expressão”, o erro cometido por poetas franceses como Corneille e Voltaire será, segundo Schiller, o de, em nome do decoro da apresentação dos seus personagens, acabar despindo-os de suas próprias humanidades, já que, ao negarem a eles o seu ser natural, negarão igualmente o seu ser racional. (SCHILLER, 2018, p. 70-71).

Por outro lado, serão os artistas gregos aqueles que, para Schiller, farão justiça ao ser natural, sem prejuízo à independência moral, no que se refere ao tema da apresentação do estado de afeto por meio de uma obra de arte – pois o artista grego “nunca se envergonha da natureza” e sempre “dá à sensibilidade os seus plenos direitos e está, entretanto, seguro de nunca ser por ela subjugado” (SCHILLER, 2018, p. 71). Nesse sentido, a forma comovente com que tais obras apresentarão o sofrimento sensível do ser humano fará delas, segundo Schiller, um modelo, “um padrão de imitação”, do qual se deverá inferir uma lei para todos os demais artistas: “somente quando, em primeiro lugar, foi dado à natureza o seu direito, e quando, em segundo lugar, a razão tiver afirmado o seu, é permitido ao decoro fazer ao ser humano a terceira exigência”. Ou seja, o artista deverá, antes, retratar o ser humano como um “ser que sente”, para depois retra-

tá-lo como um ser racional, cujo objetivo será o de mostrar a possibilidade de não se deixar dominar pela natureza (SCHILLER, 2018, p. 73-74). Nas palavras de Schiller:

A natureza que sofre fala de modo verdadeiro, sincero e profundamente penetrante na poesia homérica e nos trágicos; todas as paixões entram livres em jogo, e a regra do que é apropriado não detém nenhum sentimento. Os heróis são tão sensíveis a todos os sofrimentos da humanidade quanto qualquer um, e é justamente isso que faz deles heróis – o fato de que sentem o sofrimento forte e intimamente e, contudo, não são por isso sobrepujados (SCHILLER, 2018, p. 72).

Todavia, se o grau do sofrimento deverá ser elevado (sem, contudo, inviabilizar a apresentação da liberdade humana), Schiller chamará atenção ao fato de que o estado de afeto decorrente desse sofrimento deverá evitar todo tipo de afeto cujo objetivo será tão somente o de agradar ou atormentar por meio da dor ou volúpia – uma vez que tais afetos serão desprovidos de valor estético e indignos da arte trágica. São eles: os afetos lânguidos e as comoções ternas, pertencentes ao domínio do agradável – com os quais, após o seu uso numa apresentação artística, “o espírito sai vazio” e em nada é fortalecida “a faculdade mais nobre do ser humano” (SCHILLER, 2018, p. 74). Desse modo, referindo-se ao efeito produzido por tais afetos, por exemplo, numa sala de concertos na qual uma passagem musical lânguida começa a ser executada, diz Schiller:

Habitualmente, aparece então em todos os rostos uma expressão de sensibilidade que vai até o que é animal: flutuam inebriados os olhos, a boca aberta é toda apetição, um tremor voluptuoso toma todo o corpo, a respiração é rápida e fraca, em suma, afloram todos os sintomas do embriagamento; distinta prova de que os sentidos se refestelam, mas que o espírito, ou o princípio da liberdade do ser humano, se torna presa da violência da impressão sensível (SCHILLER, 2018, p. 75-76).

Mas, além da adulação dos afetos lânguidos, também não são patéticos os afetos que atormentam os sentidos pela dor, sem, contudo, “compensar por isso o espírito”, que vê sua liberdade igualmente reprimida e é tomado de aversão. Assim, nenhum desses afetos, lânguidos ou tormentosos, é capaz de realizar no ser humano o fim da arte que é o de “deleitar o espírito e agradar a liberdade”, pois, a partir deles, os sentidos simplesmente se refestelam na volúpia enquanto a liberdade do espírito se torna presa da impressão sensível. Nesse sentido, diz Schiller, sobre os aspectos que devem ser visados pela apresentação artística do afeto patético, no ser humano:

Aquele que se torna presa da dor é meramente um animal atormentado, e não mais um ser humano que sofre; pois do ser humano se exige absolu-

tamente uma resistência moral ao sofrimento, por meio da qual unicamente pode se tornar reconhecível o princípio da liberdade nele, a inteligência (SCHILLER, 2018, p. 76).

Portanto, o sofrimento só será estético se for patético, se levar ao sublime. Pois, se o sofrimento for apresentado poeticamente apenas por meio da sua força sensível (ataque e resistência sensíveis), ele se tornará o fim último da apresentação e a fonte imediata do único efeito que se poderá alcançar – que não será sublime, uma vez que “tudo o que é sublime provém apenas da razão”. Logo, será a partir dessa ponderação que Schiller caracterizará as apresentações artísticas como baixas ou nobres, segundo a presença ou não de um fundamento suprassensível (ideia de liberdade) em um dos fenômenos que compõem a apresentação (representação sensível) do sofrimento e da resistência a ele. De modo que o sofrimento será patético e o drama trágico será nobre e de bom gosto na medida em que a apresentação de um afeto por ele realizada não vise meramente à expressão do sofrimento físico e da resistência física, mas, ao contrário, presente, negativa e indiretamente (por meio de uma contradição, segundo as leis da natureza no encadeamento causal dos fenômenos), “a presença de uma faculdade suprassensível”. Nesse sentido, diz Schiller:

Uma apresentação da mera paixão (seja voluptuosa ou penosa) sem a apresentação da faculdade suprassensível de resistência chama-se baixa, e o contrário se chama nobre. Baixo e nobre são conceitos que designam, em toda parte onde são utilizados, uma relação com a participação ou não participação da natureza suprassensível do ser humano em uma ação ou em uma obra. Nada é nobre a não ser aquilo que brota da razão; tudo o que a sensibilidade produz por si mesma é baixo (SCHILLER, 2018, p. 77).

Schiller, então, para explicar como se dará essa apresentação negativa e indireta, iniciará sua reflexão reafirmando o fato de que, no sublime patético, a importância da apresentação do sofrimento estará intimamente ligada à natureza da resistência a ele, ou seja, à luta contra as determinações sensíveis da natureza (fora e dentro do ser humano). Assim, essa resistência poderá ser apresentada de duas formas: como determinada pelos sentidos ou pela razão. Enquanto resistência sensível, a luta apresentada será a do impulso de conservação agindo instintivamente contra a causa do sofrimento (como igualmente fará o verme quando pisado ou o touro quando ferido). Nesse sentido, tratar-se-á da luta da própria sensibilidade do ser humano contra a força sensível do objeto temível que, de fora, buscará determiná-lo. A intenção da resistência sensível será, portanto, eliminar o sofrimento, e não o afeto por meio do qual ele se expressará, pois a

sensibilidade “lutará sempre contra seu inimigo, mas nunca contra si mesma” (SCHILLER, 2018, p. 78).

Por outro lado, será justamente por meio da “resistência moral” que se apresentará a luta, não contra a causa do sofrimento, mas contra o próprio estado de afeto, ou seja, contra o modo por meio do qual o personagem trágico deverá expressar o seu sofrimento – sem que, por isso, a dor sensível de tal sofrimento seja eliminada em tudo aquilo que, no personagem, constituirá o seu ser natural. De modo que a luta contra o estado de afeto será a luta contra a sensibilidade e a própria forma sensível de resistir – o que imporá limite aos sentidos (relegando-os à luta involuntária e vã pela vida, diante do objeto temível) e permitirá que tal estado de afeto já não possa mais ser expresso em concordância com o sofrimento sensível. Como a sensibilidade não ataca a si mesma, essa luta terá de ser feita por algo diferente da sensibilidade, mas que, junto dela, constitui a integralidade do ser humano: as ideias da razão (SCHILLER, 2018, p. 78).

Eis, portanto, a tarefa que se colocará diante do poeta trágico: uma vez que ideias não poderão ser apresentadas positivamente porque nada corresponderá a elas na intuição, elas precisarão ser apresentadas por meio de um fenômeno, ou seja, de algo que possa ser “dado na intuição” e “executado por faculdades naturais”, mas que ao mesmo tempo expresse uma contradição caso se tente dele deduzir um fundamento sensível. Tratar-se-á, nesse sentido, de um fenômeno cujas condições últimas não poderão ser encontradas na natureza. E é nesse sentido que Schiller afirmará que “todo fenômeno cujo fundamento último não pode ser deduzido do mundo sensível é uma apresentação indireta do suprassensível”. Assim, para esclarecer a realização dessa tarefa, Schiller identificará dois tipos de fenômenos por meio dos quais o poeta trágico poderá tornar perceptível a apresentação do patético “em um ser humano em estado de afeto”: os ligados ao domínio da animalidade e ao domínio da humanidade da pessoa (SCHILLER, 2018, p. 78-79).

No ser humano, diz Schiller, os fenômenos ligados ao domínio da animalidade serão aqueles cujos órgãos estarão totalmente submetidos aos instintos, como no caso da circulação sanguínea, da respiração e da superfície da pele, mas também alguns outros, cujos órgãos (o braço ou a voz, por exemplo), apesar de estarem submetido à vontade, “nem sempre esperam por sua decisão; antes o instinto com frequência” os põe “imediatamente em movimento, particularmente quando a dor ou o perigo ameaçam o estado físico” (SCHILLER, 2018, p. 79). E será nesse sentido que Schiller dirá:

Assim, o braço está com efeito sob o domínio da vontade; porém, quando agarramos algo quente sem saber, a retirada da mão não é, certamente, uma ação volitiva, antes é o instinto sozinho que a executa [...] Se o mais controlado estóico avistar de repente algo muito admirável ou inesperadamente terrível, ele deixará escapar involuntariamente uma exclamação em voz alta – não meramente um som inarticulado, mas antes uma palavra bem determinada – e a natureza nele terá agido antes da vontade (SCHILLER, 2018, p. 79-80).

Os fenômenos ligados ao domínio da humanidade, por sua vez, serão aqueles cuja responsabilidade poderá ser atribuída à pessoa moral. Tratar-se-á, portanto, de fenômenos diante dos quais a influência da vontade terá poder tanto para determinar quanto para impedir, impondo assim limite à influência do instinto. E, no caso, de uma derrota temporária da vontade, ainda assim se tratará de fenômenos dos quais se poderá inferir que ela “teria podido impedir”. Nesse sentido, se convém “ao instinto ocupar-se com cego zelo do interesse da sensibilidade”, por outro lado, convirá à pessoa moral “limitar o instinto em consideração a leis”. De modo que os fenômenos ligados à humanidade estarão sempre apresentando a luta contra os instintos, visando a ampliar a influência da vontade e limitar a deles, sobretudo em relação àqueles fenômenos que não estão totalmente submetidos às relações cegas e imediatas da natureza – pois não caberá “ao instinto sozinho determinar de modo incondicional todos os fenômenos do ser humano em estado de afeto”, uma vez que deverá ser colocada “uma fronteira para ele pela vontade” (SCHILLER, 2018, p. 80). Nas palavras de Schiller:

[...] Se a pessoa deve ser apresentada, tem de aparecer no ser humano alguns fenômenos contra o instinto, ou ao menos que não sejam por ele determinados. Para nos conduzir a uma fonte mais alta, já basta que eles não tenham sido determinados pelo instinto, tão logo discernimos que o instinto simplesmente teria de tê-los determinado de outro modo se seu poder não tivesse sido quebrado” (SCHILLER, 2018, p. 80-81).

Ou seja, do ponto de vista estético, já será um ganho à influência da vontade e à expressão da humanidade do ser humano num estado de afeto a apresentação, pelo poeta trágico, de um fenômeno que, segundo o discernimento do espectador, seja determinado de outro modo (diferente do modo por meio do qual o instinto teria imediata e involuntariamente o determinado), seja contra o instinto, ou apenas de modo distinto dele.

Portanto, a apresentação poética do sofrimento e a independência no estado de afeto será realizada na medida em que os fenômenos que obedecerem à natureza representarem a presença do sofrimento e, por outro lado, os fenômenos que não obedecem à

lei natural (nem estão submetidos ao poder do instinto) apresentarem um certo grau de liberdade, “não mostrando nenhum” vestígio de sofrimento, ou apenas “um diminuto vestígio desse sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 81). Nas palavras de Schiller:

Ora, nessa desarmonia entre as feições que são gravadas na natureza animal segundo a lei da necessidade e aquelas que o espírito determina com atividade autônoma reconhecemos a presença de um princípio suprasensível no ser humano, que pode colocar um limite aos efeitos da natureza e que se torna reconhecível, justamente por isso, como algo que dela se diferencia (SCHILLER, 2018, p. 80).

Assim, os fenômenos da animalidade devem manifestar toda a força do sofrimento, para que por meio dessa força se possa avaliar a natureza da resistência. Pois para que o espectador ajuíze a resistência do personagem trágico como moral, seu sofrimento deverá ter levado sua resistência sensível até o máximo limite, a partir do qual só restará resistir por meio da ideia da liberdade diante do estado de afeto, de forma a possibilitar, em algum grau, o reconhecimento da sublimidade da destinação do ser humano. Nesse sentido, Schiller dirá:

Quão mais decisiva e violentamente se exprime o afeto no domínio da animalidade, sem poder entretanto manter o mesmo poder no domínio da humanidade, mais se torna reconhecível esse último poder, mais gloriosamente se manifesta a autonomia moral do ser humano, mais patética a apresentação e mais sublime é o páthos (SCHILLER, 2018, p. 81).

Mas ainda há mais. Se a apresentação poética do sofrimento dependerá da luta entre as determinações sensíveis e racionais pela conquista e ampliação da influência da autonomia do espírito em relação ao estado de afeto, essa autonomia poderá ser apresentada de duas formas: por meio da lei da liberdade ou da lei da necessidade. Schiller chegará à distinção dessas formas após dividir o sublime patético em “do controle” e “da ação”, referindo o primeiro à apresentação do patético nas artes plásticas e o segundo, na poesia⁷. Assim, quanto às distintas formas de apresentação da autonomia num estado de afeto, por meio do sublime do controle e do sublime da ação, diz Schiller:

⁷ Tanto a divisão do sublime patético em do controle e da ação, quanto a consideração sobre as duas formas possíveis para a apresentação, no sublime da ação, da autonomia no afeto será realizada por Schiller após reconhecer na descrição da escultura do grupo do Laocoonte feita por Winckelmann, em sua *História da arte*, um grande exemplo da composição artística dos fenômenos da animalidade e da humanidade num estado de afeto e, em seguida, demonstrar, por meio do episódio da morte de Laocoonte narrado por Virgílio, os diferentes graus de objetividade e intensidade existentes entre o sublime contemplativo e o patético – o que faz seu comentário ir além do comentário de Lessing à mesma narrativa de Virgílio, cujo objetivo fora o de traçar as fronteiras entre a poesia e as artes plásticas, consagrando esta à noção de justaposição, e aquela, à de sucessão.

[...] a autonomia do espírito no estado de sofrimento pode manifestar-se de duas maneiras: seja negativamente, quando o ser humano ético não recebe a lei do [ser humano] físico, não sendo permitido ao estado [exercer] qualquer causalidade sobre a mentalidade; seja positivamente, quando o ser humano ético dá a lei ao [ser humano] físico, e a mentalidade obtém uma causalidade sobre o estado. Do primeiro emana o sublime do controle, do segundo o sublime da ação (SCHILLER, 2018, p. 90).

Aqui, portanto, cabe destacar, as mencionadas negatividades e positivities não se referem à questão de se a apresentação da autonomia no afeto é passível de ser intuitiva ou não por aquele que frui a obra, mas aos modos como tal apresentação pode ser composta artisticamente. De maneira que, enquanto na apresentação da escultura do Laocoonte todos os fenômenos que representam o seu sofrimento físico (músculos do corpo retesados e tensos) não são capazes (daí a negatividade) de impor a lei sensível que os determina ao fenômeno (expressão facial) que pressupõe a autonomia interna do sacerdote em meio ao intenso estado de afeto em que se encontra, na poesia de Vergílio, que retrata esse mesmo episódio por meio de uma sucessão de representações, apesar de todo o temor provocado pelas serpentes enviadas pela deusa para punir Laocoonte, sua atividade autônoma dá a lei ao seu estado físico, fazendo com que em vez de lutar pela própria vida ele lute pela vida dos filhos, mesmo que pagando por isso com a própria morte. Nesse sentido, dirá Schiller, sobre as distinções entre o sublime patético do controle e o da ação:

O sublime do controle deixa-se intuir, pois se baseia na coexistência; o sublime da ação, em contrapartida, deixa-se apenas pensar, pois baseia-se na sucessão, e é necessário entendimento para deduzir o sofrimento de uma deliberação livre. Por isso, apenas o primeiro [serve] para o artista figurativo, pois ele pode apresentar com êxito apenas o coexistente; o poeta, contudo, pode estender-se em ambos (SCHILLER, 2018, p. 91).

Assim, será em relação ao sublime patético da ação que a apresentação da autonomia no afeto poderá ser constituída por meio da lei da liberdade ou da necessidade, pois nele “o sofrimento de um ser humano não tem nenhuma influência sobre a sua qualidade moral, mas muito antes, inversamente”, é apresentado como “obra de seu caráter moral” (SCHILLER, 2018, p. 91).

Dessa forma, no que se refere à lei da liberdade, a apresentação da autonomia será mediata, atuando como causa do sofrimento que o herói trágico escolhe sentir, por meio de uma ação voluntária sua em nome do cumprimento de um dever – como no caso do

autossacrifício de Laocoonte, mencionado anteriormente, assim como no de Leônidas, que mencionaremos adiante, para distinguir o juízo estético do moral. Por sua vez, no que se refere à lei da necessidade, o sofrimento aparecerá como expressão imediata da presença da atividade autônoma no interior do personagem trágico, agindo assim como um poder inevitável que determina seu estado de afeto – convertido em arrependimento diante da necessidade de expiação pela transgressão de algum dever. De modo que, em ambos os casos, o sofrimento possuirá um fundamento moral. Porém, se pela lei da liberdade a apresentação da autonomia do personagem trágico o mostrará como uma pessoa moralmente grande por meio do efetivo uso dessa autonomia; pela lei da necessidade, tal apresentação o mostrará como esteticamente grande por meio da mera existência de tal autonomia e do seu possível uso (SCHILLER, 2018, p. 91-92).

O juízo estético e a grandeza estética

Nesta seção, após discorrermos sobre o quanto, para Schiller, a apresentação poética do “ser natural” será de suma importância para que, por meio de uma contradição no encadeamento causal dos fenômenos que expressam o sofrimento do personagem trágico, o fundamento do seu estado de afeto possa ser pensado enquanto distinto da mera determinação sensível dos instintos (impulso de conservação), discorreremos sobre como essa forma de apresentação do sofrimento pela tragédia (apresentação negativa) pressupõe, por sua vez, uma forma de ajuizamento adequado a ser realizada pelo espectador.

Neste sentido, Schiller afirmará, em primeiro lugar, que aquilo que servirá de fonte para a avaliação da existência de valor estético no objeto de arte (apresentação trágica) será distinto da fonte de onde o valor moral será retirado. Ou seja, do ponto de vista estético, uma tragédia será sublime se no estado de afeto pudermos inferir a possibilidade de elevação do espírito enquanto destinação humana, mesmo que não encontremos tal destinação realizada efetiva e particularmente na ação do seu personagem. Aqui, portanto, bastará, para o valor estético, que o personagem trágico seja apresentado como dotado de um fundamento que torne essa destinação possível, mesmo que isso não faça dele um modelo exemplar do uso de tal fundamento. Por outro lado, do ponto de vista moral, a tragédia só se tornará sublime se o personagem, além de apresentar a possibilidade de tal destinação, agir efetivamente conforme ela, consumando-a por meio do uso particular da sua faculdade racional, e não só pela possibilidade do reconhecimento da sua existência, enquanto “índole” (SCHILLER, 2018, p. 92).

Assim, será por isso que, enquanto objeto da arte trágica, a apresentação do sofrimento por meio da lei da liberdade mostrará o personagem mais como moralmente grande, ao passo que tal apresentação, quando criada por meio da lei da necessidade, o mostrará mais como esteticamente grande. Pois enquanto naquela a liberdade moral será apresentada como sendo efetivamente usada por meio de uma ação voluntária realizada a partir da escolha que leva o personagem trágico ao encontro do sofrimento em nome do cumprimento de um dever, nesta a necessidade de expiação devido a algum crime ou infração cometidos, se, de cara, já inviabilizará qualquer aprovação moral, por outro lado, possibilitará a apresentação da influência direta da atividade da razão (tardia mas não menos poderosa) sobre o estado de afeto (do arrependimento), enquanto expressão da possibilidade da destinação moral do ser humano.

Contudo, não só do objeto da arte trágica e da sua forma de apresentar o sofrimento dependerá a experiência estética do sublime patético, mas também da maneira como o espectador irá ajuizá-lo. Neste sentido, um mesmo objeto poderá ser ajuizado de duas formas diferentes (ou estética, ou moralmente), ainda que estas duas formas, por abordarem-no a partir de perspectivas distintas, possibilitarão a produção de sentimentos cuja plena satisfação apresentar-se-á numa relação excludente uma em relação à outra – ou seja, na medida em que o ajuizamento moral seja satisfeito, o sentimento ligado ao ajuizamento estético deixará de ser possível, e vice-versa. Quanto a isso, dirá Schiller:

O mesmo objeto pode nos desagradar na avaliação moral e ser muito atraente para nós na estética. Mesmo, contudo, que nos satisfizesse em ambas as instâncias do ajuizamento, ele causa esse efeito em cada uma de um modo totalmente diferente. Ele não se torna moralmente satisfatório porque é utilizável esteticamente; e não se torna utilizável esteticamente porque satisfaz moralmente” (SCHILLER, 2018, p. 92).

Assim, Schiller mencionará dois exemplos de objetos a partir dos quais será possível refletir sobre as diferenças existentes nessas duas maneiras de ajuizar. O primeiro será o autossacrifício de Leônidas⁸ nas Termópilas, que permitirá tanto o sentimento de aprovação do juízo moral quanto o de prazer do juízo estético, contudo, a partir de perspectivas que se mostrarão inconciliáveis para o sujeito do ajuizamento; o segundo será o

⁸ Leônidas I, líder dos gregos que lutaram contra Xerxes I nas Batalha das Termópilas, durante a Segunda guerra Médica, falecido heroicamente ao instruir um grande contingente de suas tropas a deixar o campo de batalha, permanecendo no estreito com um grupo limitado de soldados. Cf. nota 34 à tradução de “Sobre a arte trágica” (Schiller, 2018, p. 57-58).

autossacrifício de Proteus Peregrino⁹, que do ponto de vista moral só poderá produzir desaprovação, enquanto do ponto de vista estético, assim como o ocorrido em relação a Leônidas, também poderá proporcionar prazer. Porém, antes de mostrar como cada objeto será abordado pelas diferentes maneiras de ajuizá-los, Schiller procurará fundamentar a diferença entre ambas as maneiras, relacionando o funcionamento de cada uma com o sentimento que produzem (SCHILLER, 2018, p. 93, 96).

Desse modo, dirá Schiller, se nós, seres humanos, possuímos dois princípios, um ligado à razão e o outro aos sentidos, “também se dividem os nossos sentimentos”, conforme esses dois princípios, “em dois gêneros totalmente diferentes”: o de aprovação ou desaprovação, ligado à razão; e o de prazer ou desprazer, ligado à imaginação. A aprovação será alcançada pela satisfação da exigência da razão de que, na apresentação do sofrimento, toda e qualquer ação seja absolutamente determinada por suas leis; já o prazer, pela satisfação do desejo da imaginação de manter, diante da apresentação do sofrimento, sua própria liberdade em relação às prescrições da razão. De modo que enquanto a razão fará uma exigência, a imaginação, por sua vez, nada exigirá, mas tão somente desejará a satisfação da manutenção da sua liberdade. Todavia, tanto a exigência da razão quanto o desejo da imaginação apresentar-se-ão enquanto necessidades: a primeira, por se tratar da faculdade da razão, absoluta e incondicionada; a segunda, devido à natureza sensível da imaginação, condicionada (SCHILLER, 2018, p. 93-94).

Em todo caso, diz Schiller, apesar dessas diferenças, a satisfação de ambas as necessidades, no fenômeno apresentado pela arte trágica, será algo contingente – uma vez que dependerá do acordo entre a contingência da ação do personagem (já que a ação do outro será sempre contingente para o observador) e a necessidade ligada ao ajuizamento do sujeito ajuizador (espectador), seja ela a necessidade da razão ou da imaginação. De modo que, se essa necessidade for satisfeita por meio de um imperativo (conforme ocorrerá na apresentação do sofrimento baseado na lei da liberdade), o sentimento resultante será de aprovação; já se sua satisfação ocorrer por meio da manutenção da liberdade da imaginação (conforme se tornará possível na apresentação do sofrimento segundo a lei da necessidade, na qual a necessidade de expiação diante de uma infração impossibilitará que o juízo seja comandado pela razão), o sentimento será de prazer estético. Ambos os sentimentos serão, contudo, tanto mais intensos quanto mais contingente for o modo pelo qual suas necessidades serão satisfeitas na apresentação sublime do estado de afeto, realizada pela arte trágica (SCHILLER, 2018, p. 94).

⁹ Filósofo cínico, célebre por se autocremar nos jogos olímpicos de 165. Cf. nota 41 à tradução de “Sobre o patético” (Schiller, 2018, p. 96).

Portanto, na avaliação moral, o fenômeno satisfará a razão diante do exemplo de uso da razão; e, na avaliação estética, encantar-se-á e arrebatará a imaginação (senso estético) por meio da apresentação de uma força interna capaz de influenciar diretamente o estado de afeto contra a resistência do impulso de conservação. De modo que, no que se refere a um objeto que apresentar a ação de Leônidas, dirá Schiller, uma vez que seu juízo seja moral, saltará “menos aos olhos a sua contingência do que a sua necessidade”, pois diante das prescrições da razão será “um dever para toda vontade agir assim, quando for vontade livre”. Nesse sentido, a aprovação será “o máximo que se pode seguir, pois a razão nunca pode encontrar mais, e raramente pode encontrar tanto quanto exige” (SCHILLER, 2018, p. 95-96).

No juízo estético, por sua vez, consideraremos a apresentação poética da ação de Leônidas “sob um ponto de vista em que se apresenta para nós menos sua necessidade do que sua contingência”, pois, “que haja uma liberdade da vontade a qual torna possível agir assim, isso é um favor da natureza em vista daquela faculdade [a imaginação] para a qual a liberdade é uma carência”. E é nesse sentido que Schiller dirá que será apenas da apresentação dessa possibilidade que se seguirá o prazer estético positivo do espectador, cuja imaginação, no juízo, “nunca pode exigir consonância com sua carência e tem que, portanto, encontrar-se surpresa pela sua satisfação efetiva, como com um acaso feliz”. De maneira que, se do ponto de vista moral aprovaremos que Leônidas “tenha efetivamente tomado a heróica deliberação” de sacrificar-se pela sua pátria; do ponto de vista estético, sentiremos prazer e ficaremos encantados com o fato de que Leônidas simplesmente “tenha podido” tomar a heróica deliberação, contra o próprio impulso de conservação (SCHILLER, 2018, p. 95- 96).

Todavia, se Leônidas será exemplo de um objeto que poderá ser julgado moral e esteticamente por motivos diferentes, produzindo no espectador diferentes sentimentos (aprovação ou prazer) de acordo com o tipo de juízo realizado, Proteus Peregrino, por sua vez, será exemplo de um objeto diante do qual só será possível sentir prazer estético, mas não aprovação moral. Isso porque, segundo Schiller, sua autocremação voluntária produzirá o sentimento de desaprovação, uma vez que esta não só não será realizada em nome de um dever, como também infringirá o dever da autoconservação, sendo assim desprovida de valor moral. Entretanto, apesar dessa transgressão e do sentimento de desaprovação por ela gerado, dirá Schiller, ainda será plenamente possível sentir prazer estético com esse objeto na medida em que ele dê “testemunho de uma capacidade da vontade de resistir mesmo ao mais poderoso de todos os instintos, o im-

pulso de autoconservação”. De modo que, do ponto de vista estético, a fonte do prazer diante da apresentação de Leônidas será a mesma do prazer diante da apresentação do Proteus Peregrino: a possibilidade de ambos “terem podido” resistir e agir contra seus respectivos impulsos de autoconservação, demonstrando assim uma força e capacidade internas cuja apresentação acaba por proporcionar prazer estético e elevar de modo sublime o espírito do seu espectador – mesmo que, do ponto de vista moral, os objetos tenham se mostrado tão distintos, a ponto da ação do primeiro produzir aprovação e a do segundo, desaprovação (SCHILLER, 2018, p. 96). Nas palavras de Schiller:

Na avaliação estética, não atento se aquilo que reprimiu o impulso de autoconservação no exaltado peregrino foi uma mentalidade puramente moral ou uma estimulação sensível mais poderosa; aqui deixo o indivíduo, abstraio a relação de sua vontade com a lei da vontade e penso na vontade humana em geral, como faculdade da espécie, em relação com todo o poder natural (SCHILLER, 2018, p. 96-97).

Assim, no juízo moral sobre Peregrino Proteus a razão ajuíza colocando-se num ponto de vista acima do personagem trágico e de nós mesmos, espectadores solidários, avaliando a cena do ponto de vista da superioridade da razão e da sua lei absoluta, e contrapondo-a ao “indivíduo sensivelmente limitado e a vontade patologicamente afetável”. E é por isso que Schiller dirá que no juízo moral sentimo-nos contritos e atados, descendo “do possível ao real” e encerrando “a espécie nos limites do indivíduo”. Nas palavras de Schiller:

[...] o juízo moral nos limita e humilha, porque em cada ato volitivo particular já nos encontramos mais ou menos em desvantagem em relação à lei absoluta da vontade, e porque a limitação da vontade a um único modo de determinação, que o dever exige absolutamente, contradiz o impulso de liberdade da fantasia” (SCHILLER, 2018, p. 97).

Já no juízo estético, ao contrário, assistimos do ponto de vista do próprio fenômeno à luta que apresenta a possibilidade de superação da “coação da natureza” e dos “limites da sensibilidade” pelo “do poder espiritual infinito”. E o prazer diante dessa luta só se torna possível ao espectador porque “o juízo estético nos deixa livres, nos eleva e entusiasma”, ou seja, porque através dele “já nos encontramos em visível vantagem em relação à sensibilidade pela mera capacidade de querer absolutamente, pela mera índole para a moralidade”. Por isso, aqui, o espectador tem seu ânimo movido para cima, “do real ao possível, do indivíduo até a espécie” e experimenta o prazer de reconhecer a

possibilidade de ampliação da sua capacidade de resistência, para além do impulso de conservação.

Assim, dirá Schiller, a operação do juízo estético inverterá a do moral. Nesta, a razão, por meio da sua visão de cima para baixo, orientará sua exigência sobre a sensibilidade do personagem trágico, tratando-o de forma particular enquanto um indivíduo; naquela, a imaginação, por meio de uma visão de baixo pra cima, ajuizará a luta interna do mesmo personagem contra seu próprio impulso de conservação, elevando o ânimo do espectador diante da possibilidade da autodeterminação, acima das determinações naturais, enquanto destinação de toda espécie humana (SCHILLER, 2018, p. 97).

Por fim, será baseado nesta distinção entre essas duas maneiras de ajuizar como sublime a apresentação do patético pela arte trágica que Schiller, enfim, afirmará que, no final das contas, a matéria prima do poeta será a força com que o personagem trágico será apresentado numa obra e o tornará capaz de lutar contra seu impulso de conservação. Nesse sentido, mesmo que uma tragédia apresente uma ação virtuosa ou uma ação viciosa, só o que elas tiverem dessa força importará ao poeta trágico – independente da sua orientação no sentido da aprovação ou desaprovação de um juízo moral, “pois a mesma medida de força que é necessária para o bem pode ser muito frequentemente exigida para que o mal seja consequente”. De modo que interessará à tragédia e ao sublime não que se pratique uma boa ação, como exige a razão, mas que uma boa ação seja possível, como requer a imaginação, mesmo que a apresentação da sua possibilidade não ocorra por meio da sua prática particular e efetiva (SCHILLER, 2018, p. 99, 101).

Isso, porém, em nada contradirá o fato de que o prazer com a tragédia deverá melhorar o sujeito que a frui esteticamente e elevar o seu espírito. Pois, segundo Schiller, não será o exemplo da virtude do outro (personagem trágico) o que realizará essa melhora no espectador, pois apenas ele mesmo poderá realizá-la, em sua vida real, a partir do reconhecimento da própria capacidade de se elevar acima da natureza – reconhecimento esse o qual a tragédia apresentará enquanto possibilidade, na sucessão da sua ação dramática, por meio da luta interna ao personagem trágico, expressa por uma contradição no fenômeno que representará o seu sofrimento, e a partir do qual o espectador inferirá a possibilidade da existência de uma determinação suprassensível sobre o estado de afeto. E será nesse sentido que Schiller dirá:

Como pode, entretanto, a conformidade ao dever de um outro melhorar o nosso sujeito e aumentar a nossa força espiritual? Que ele cumpra efetivamente o seu dever baseia-se em um uso contingente que faz de sua liberdade que, justamente por isso, não pode comprovar nada para nós. É

apenas a capacidade para uma semelhante conformidade ao dever que partilhamos com ele e, na medida em que percebemos na sua também a nossa capacidade, sentimos elevada a nossa força espiritual. Portanto, é através da mera possibilidade representada de uma vontade absolutamente livre que o seu efetivo exercício agrada nossa sentido estético (SCHILLER, 2018, p. 99).

Conclusão – Do comovente ao sublime

Após o exposto ao longo da presente dissertação, concluímos que Schiller, em seus quatro ensaios, buscou reunir de modo original as noções de gênero artístico, de regras para a produção artística, de mímese e de efeito (ligadas à tradição poética) com a noção de privilégio à subjetividade, no que se refere à apresentação dramática do sofrimento do herói trágico (valorizada pelo pré-romantismo). Tal reunião, porém, só foi possível a partir da sua reflexão estética moderna, que, em boa medida, se expressou pela presença de noções da filosofia kantiana como a de representação, de conformidade a fins, de suprassensível e do sublime, que serviram como um novo ponto de partida para essas considerações.

Portanto, nas reflexões sobre o comovente, ele inicia afirmando a importância dos gêneros artísticos para a admissão da existência de diferentes tipos de arte, assim como para estabelecer seus diferentes tipos de fins e respectivos meios – que, no caso da tragédia, são a compaixão e a forma trágica. Em seguida, apresenta o deleite livre como o fim de todo gênero artístico elevado – incluindo entre eles o das artes comoventes, ao qual a tragédia inicialmente pertencerá – fazendo uso das noções kantianas de representação e conformidade a fins, tanto como uma espécie de critério para a concepção do deleite livre como um tipo de prazer conforme à possibilidade de elevação através da arte, quanto como uma condição subjetiva a ser levada em consideração por todo artista que vise a proporcionar a possibilidade de uma fruição estética livre e elevada.

Ainda sobre o comovente, após a discussão sobre o deleite livre, Schiller apresenta a compaixão e as formas trágicas como sendo, respectivamente, o fim e os meios específicos da arte trágica. Assim, por um lado, define a compaixão como um sentimento misto de dor e prazer sentido pelo espectador a partir da relação entre a conformidade e a contrariedade a fins das suas representações; e, por outro, a forma trágica como constituída por quatro aspectos principais, o da vivacidade, da verdade, da completude e da continuidade, os quais devem ser levados em consideração pelo poeta trágico na composição da sua obra para que o fim da compaixão ocorra justamente em decorrência da forma, e não meramente do material escolhido pelo artista. E é por meio da reflexão sobre as formas trágicas que ele chega à definição poética da tragédia (imitação do sofrimento humano digno de compaixão) e à definição do tipo trágico de herói (caráteres mistos, nem totalmente livres da coação dos sentidos, nem totalmente submetidos a ela).

A partir da abordagem da categoria estética do sublime, Schiller então introduz uma nova noção às suas reflexões – a da possibilidade de atribuição de um fundamento suprassensível à representação do sofrimento humano, o que exige a concepção de um

novo fim para a tragédia: o da apresentação sensível do suprassensível. Diante desse rearranjo, as formas trágicas e a compaixão (que no comovente funcionava como fim) passam a serem vistas, ambas, como meios para a produção desse novo fim. Contudo, além delas, outro meio também passa a ter que ser considerado para que a tarefa poética de tal apresentação seja possível, qual seja, o da possibilidade de uma apresentação negativa e indireta do suprassensível – negativa, por se tratar da ideia de liberdade, que não pode ser intuída; indireta, por ser inferida como fundamento de um estado de afeto, a partir da presença de uma contradição sensível nos fenômenos que constituem a apresentação poética do sofrimento).

Assim, partindo da tradição ligada à reflexão estética sobre a categoria do sublime e, em grande medida, da configuração dada a ela pela estética kantiana, Schiller realiza sua transposição, do campo da natureza ao da arte, a partir da concepção do sublime patético – resultante da reflexão sobre a possibilidade de uma experiência estética mais intensa, dentro dos limites da arte trágica. Tal transposição, que leva em consideração a necessidade de conciliar a apresentação objetiva do “temível” e do sofrimento dele decorrente com o sentimento de segurança do observador, é realizada por Schiller na medida em que ele caracteriza a objetividade desse “temível” como a apresentação do sofrimento alheio por meio de uma ficção poética.

Em seguida, Schiller reflete propriamente sobre a apresentação poética do sofrimento e a possibilidade de, através dele, apresentar (negativa e indiretamente) o suprassensível por meio da resistência moral ao ataque sensível das forças da natureza, que atuam como a causa de tal sofrimento. Desse modo, Schiller conclui sobre a necessidade de que a apresentação do sofrimento leve em consideração a existência de dois tipos de fenômenos ligados ao domínio da animalidade e da humanidade da pessoa (herói trágico) – uma vez que é na relação desarmônica entre eles que se torna possível inferir a presença de um fundamento suprassensível no estado de afeto e, por meio de tal inferência, fruir esteticamente a apresentação poética da sublimidade da destinação humana, expressa por sua capacidade de autonomia e autodeterminação.

Mais adiante, Schiller ainda realiza uma nova divisão no sublime, classificando-o em “do controle” e “da ação”, com o objetivo de esclarecer as especificidades da apresentação poética da autonomia no estado de afeto. Assim, consagrando o sublime do controle às artes plásticas, ele concentra-se mais no sublime da ação, que consagra à poesia dramática, concebendo a partir dele dois modos de apresentação da autonomia no afeto: uma voluntária, a partir da lei da liberdade; outra, involuntária, a partir da lei da

necessidade. Em ambas o sofrimento é determinado pela atividade da razão. Porém, enquanto a primeira é mediada pela apresentação de um autossacrifício voluntário em nome de um dever, expressando, assim, a grandeza moral do personagem trágico; a segunda, por sua vez, apresenta a influência imediata que a atividade autônoma interna do personagem exerce, enquanto poder, sobre o seu estado de afeto, impondo-lhe a necessidade de expiação pela transgressão de um dever e expressando, assim, sua grandeza estética.

Finalmente, Schiller reflete sobre o ajuizamento estético da apresentação artística da autonomia no afeto. Assim, decompondo o funcionamento dos juízos moral e estético, além dos sentimentos deles decorrentes (o de aprovação e o de prazer, respectivamente), Schiller conclui pela importância de que, tanto nas apresentações artísticas baseadas na lei da liberdade quanto da necessidade, seja o juízo estético, comandado pela imaginação e pelo seu desejo de manutenção da sua própria liberdade, o responsável pelo ajuizamento sublime da obra e pela sua fruição ao mesmo tempo prazerosa e elevada.

Portanto, consideramos que Schiller, ao pensar a tragédia a partir de um ponto de vista moderno, não só aprofunda a reflexão estética sobre a subjetividade do personagem trágico, dotando-o de um conflito interno entre sentidos e razão, como também inclui nessa reflexão a subjetividade do próprio espectador. Além disso, ao ampliar o potencial estético da categoria do sublime reaproximando-a da arte, ele acredita ter mudado a tragédia com o instrumental necessário para expressar artisticamente a possibilidade da destinação moral humana – como é possível constatar na sua própria produção artística posterior, como no caso da peça *Maria Stuart*.

Bibliografia

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARBOSA, Ricardo. *Limites do Belo – Estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- _____. Fragmentos de um “ateliê filosófico”. In: *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher – A re-examination*. Oxford: Clarendon, 2008.
- CORNEILLE, Pierre. *O Cid*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- EURÍPEDES/SÓFOCLES. *Electra(s)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *As Fenícia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Medéia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- GUIBSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid D.. Lessing: Crítica e Criação. In: *Lessing: Obras – Crítica e Criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- HEGEL, G. W. F. Schiller, Winckelmann, Schelling. In: *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2015.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. A Aventura da Hamburgo. In: *Lessing: Obras – Crítica e Criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. Introdução. In: *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.
- _____. Laocoonte - Introdução. In: *Lessing: Obras – Crítica e Criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. Shakespeare e o Romantismo. In: *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- SAADI, Fátima. Corneille. In: *Três discursos sobre o poema dramático*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- SCHILLER, Friedrich. Do sublime. In: *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril, 1977.
- _____. *Os Bandoleiros*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. Sobre a arte trágica. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. Sobre o patético. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.
- _____. *Aesthetical and Philosophical Essays*. In: *The Project Gutenberg*. Disponível em https://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm#2H_4_0046. Acesso em 16/01/2023.
- _____. *Textos sobre o belo o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia do rei Ricardo III*. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.
- _____. *Coriolano*. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.
- _____. *Hamlet/Rei Lear/Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.
- _____. *Júlio César*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- _____. *Otelo*. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- SHARPE, Lesley. Introduction: The Aesthetic Essays in Outline. In: *Schiller's Aesthetic Essays: Two Centuries of Criticism*. Columbia: Camden House, 1995.
- SÓFOCLES. *A triologia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Filoctetes*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

_____. *As Traquínias*. Editora Unicamp, São Paulo, 2009.

SÚSSEKIND, Pedro. A apresentação estética da liberdade – um estudo sobre a teoria e o teatro de Schiller. In: *Folhetim – Teatro do pequeno gesto*. n°14, Rio de Janeiro, 2002

_____. Apresentação. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Autêntica, Belo Horizonte, 2018.

_____. Prefácio. In: Peter Szondi. *Ensaio sobre o trágico*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004.

_____. Schiller e a atualidade do sublime. In: *Do sublime ao trágico*, ed. Autêntica, 2011.

_____. *Shakespeare, o gênio original*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004.

VERGÍLIO. Eneida. Editora Universidade de Brasília, Brasília; A Montanha, São Paulo, 1983.

VIEIRA, Vladimir. Objetos trágicos, objetos estéticos. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Autêntica, Belo Horizonte, 2018.

_____. Os dois sublimes de Schiller. In: *Do sublime ao trágico*. Autêntica, Belo Horizonte, 2011.