

ROGÉRIO ARANTES LUIS

A BELEZA ENTRE O SENSÍVEL E O SUPRASENSÍVEL

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.

Niterói, RJ
Janeiro de 2017

ROGÉRIO ARANTES LUIS

A BELEZA ENTRE O SENSÍVEL E O SUPRASENSÍVEL

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.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro
Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidor)

Prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Arguidor)

Niterói, RJ
Janeiro de 2017

*À Irene Arantes Ramos
Pela doação e simplicidade.*

RESUMO

Esta dissertação visa compreender como se dá a relação entre a cisão sensível e suprassensível e o conceito de beleza nos três principais ensaios filosóficos de Friedrich Schiller: *Sobre graça e dignidade*, as cartas de *Sobre a educação estética do homem* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*. A partir do início da década de 1790, Schiller transforma-se num ávido leitor da filosofia kantiana, em especial da *Crítica da faculdade de julgar*. Motivado pelo problema do abismo entre sensível e suprassensível, apontado na segunda introdução desta obra, o poeta-filósofo inaugura o chamado “ateliê filosófico”, em busca de uma possível unificação entre os dois lados do ser humano. Partimos do pressuposto de que o primeiro ensaio a ser analisado, *Sobre graça e dignidade*, ainda carrega consigo muito do vocabulário kantiano, ao passo que nos dois seguintes Schiller adquire uma maior autonomia em seu pensamento, incorporando outras influências, como, por exemplo, a filosofia de Fichte. Nossa hipótese é a de que, lançando mão de um conceito próprio de beleza, Schiller encontrou, nos três ensaios analisados, formas distintas de postular uma unificação entre sensível e suprassensível, ainda que exclusivamente conceituais ou regulativas.

Palavras-chave: Beleza; Estética; Friedrich Schiller; Sensível; Suprassensível.

ABSTRACT

This study aims to understand how the gap between the sensible and supersensible relates to the concept of beauty in Friedrich Schiller's three major philosophical essays: *On Grace and Dignity*, the letters *On the Aesthetic Education of Man* and *On Naive and Sentimental Poetry*. From the early 1790s, Schiller becomes an avid reader of Kant's philosophy, especially the *Critique of Judgment*. Motivated by the problem of the abyss between the sensible and the supersensible, which Kant mentions in the second introduction of his work, the poet-philosopher opens his so called “philosophical studio” in search of a possible unification for these two sides of human beings. We assume that the first essay to be analyzed, *On Grace and Dignity*, still draws heavily from Kantian ideas and vocabulary, whilst in the next two Schiller takes on greater autonomy in his thinking and incorporates other influences, such as, for example, the philosophy of Fichte. Our hypothesis is that based on a concept of beauty Schiller found in these three essays different ways of postulating a unification between the sensible and the supersensible, albeit only conceptual or regulative.

Keywords: Aesthetics; Beauty; Friedrich Schiller; Sensible; Supersensible.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Vladimir Vieira, por ter acolhido o meu projeto de pesquisa e me incentivado durante a escrita da dissertação, através de valorosos questionamentos e observações.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, em especial Pedro Sússekind e José Maria Arruda, pelas aulas e ensinamentos que muito engrandeceram minha pesquisa.

À professora Andrea Cachel, pelo incentivo inicial e ao professor Ulisses Vaccari pelos comentários na qualificação.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, em especial a Luciene.

À toda minha família, sempre presente. Especialmente o contato profundo do meu pai José Rogério e da minha tia Elza.

À Camila, por todo amor, carinho e cumplicidade.

À todos os amigos que contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste trabalho. Dentre tantos, agradeço especialmente ao Francisco, Ricardo, João Otávio, Renato, Douglas, Nathan, Miguel, Ivan, Daniel, Ruan, Augusto, Luana, Rodolfo, Maria Eugênia e Ana Clara, por compartilharem ideias e vivências que de alguma maneira repercutem neste trabalho.

À CAPES, pelo financiamento sem o qual esta dissertação não poderia ter sido realizada.

*[...] a arte é assim, tem cousas
que parecem de todo impossíveis
ao profano e afinal de contas não o eram.*

José Saramago

As intermitências da morte

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. <i>Sobre graça e dignidade</i> : belo, moralidade e o todo do ser humano	18
2.1. O caminho até o surgimento do “ateliê filosófico” de Schiller	18
2.2. Belo e moralidade em <i>Sobre graça e dignidade</i>	24
3. <i>A educação estética</i> e a constituição da filosofia de Schiller	44
3.1. A gênese da obra: há algo de nobre no Reino da Dinamarca	44
3.2. O diagnóstico da modernidade	47
3.3. A dedução transcendental da beleza	55
3.4. O estado estético	65
4. <i>Poesia ingênua e sentimental</i> : ocaso e ápice da filosofia de Schiller	75
4.1. Um espírito grego nascido no Norte	75
4.2. Ingênuo	79
4.3. Sentimental	88
4.4. Interlúdio: a carta a Humboldt	92
4.5. Considerações finais sobre o ingênuo e o sentimental	94
5. Conclusão	102
6. Referências	106

1. Introdução

O pensamento filosófico alemão no fim do século XVIII foi marcado de maneira decisiva pela influência da filosofia kantiana e, além disso, também repercutiu e desenvolveu o surgimento da estética enquanto disciplina filosófica autônoma, em 1750, com a obra *Estética*, de Baumgarten¹. Uma contextualização dessas duas importantes influências é de fundamental importância para adentrarmos no tema central de nossa dissertação.

O caminho para que se pudesse chegar até a plena afirmação da autonomia da estética, com a *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, passa pela distinção entre as poéticas prescritivas e a chamada estética filosófica². Aquelas existiriam desde a Antiguidade grega e teriam como seu modelo inspirador a *Poética* de Aristóteles. Na sua recepção, ganharam maior atenção as preocupações com a arte poética [*Dichtkunst*], isto é, com o “como” se fazer poesia, do que com a doutrina da poesia [*Dichtung*] em si. O ápice moderno desse modelo de pensamento teria ocorrido no Classicismo francês, através, principalmente, da *Arte poética* de Boileau e das peças de dramaturgos como Corneille e Racine³.

Já a estética filosófica propriamente dita teria seu nascimento associado justamente à chamada época de Goethe [*Goethezeit*]⁴, e não pensaria em regras práticas para a produção poética e artística, mas sim na busca de um conhecimento que fizesse da estética uma disciplina filosófica autônoma. Seria, contudo, um erro afirmar que Kant aparece como um representante deste último modelo, apesar de sua importância incontestável para a afirmação da estética. Como indica Terra:

1 Cf. WERLE, 2013, p. 7.

2 A referida distinção é feita por Peter Szondi em seu curso *Antigos e modernos na poética da época de Goethe*. Seguiremos, neste tópico, a análise de Terra em seu artigo *Entre as poéticas prescritivas e as estéticas filosóficas*. Cf. TERRA, 2003, pp. 131-144.

3 Na obra de Boileau aspectos como a chamada regra das três unidades, que preconizava que toda peça teatral deveria se passar em um lugar, em um dia e representar apenas um único fato são exaltados. A ruptura com a estética prescritiva, que teria lugar na Alemanha do século XVIII, estaria ligada, por exemplo, à superação da regra supracitada. Cf. SÜSSEKIND, 2008, pp. 25-30.

4 A época de Goethe [*Goethezeit*] é caracterizada como o período de tempo que engloba a vida do poeta (1749-1832). Ele compreende, portanto, o período de declínio das poéticas prescritivas e ascensão e afirmação da estética filosófica, através, principalmente, da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, do Romantismo alemão e das teorias estéticas de Schelling e Hegel.

A reflexão kantiana sobre o gosto ocupa uma posição teórica *sui generis*, uma vez que não pode ser alinhada, sem mais, nem às poéticas prescritivas do Iluminismo, nem às poéticas filosóficas; no entanto, propõe um encaminhamento para as questões do Iluminismo e abre a problemática da filosofia da arte. A *Crítica do juízo* de Kant não é um conjunto de prescrições para fazer uma obra de arte, nem mesmo para se julgar uma obra, mas também não institui uma filosofia da arte tal como será entendida mais tarde (TERRA, 2003, p. 132).

Como então poderia ser entendida a terceira *Crítica*? Kant problematizou e aprofundou discussões voltadas tanto para a epistemologia, centro de gravidade da *Crítica da razão pura* (1781), quanto para a filosofia moral, discutida a fundo na *Crítica da razão prática* (1788). Mas além delas, também foi publicada a *Crítica da faculdade de julgar*. Como aponta Allison, a gênese desta terceira obra remonta a uma carta escrita por Kant a Reinhold, em dezembro de 1787, afirmando a descoberta de um novo princípio *a priori*, que regularia o sentimento de prazer e desprazer, para além dos princípios *a priori* que regulam as faculdades de conhecimento e apetição, respectivamente, a conformidade a leis e a liberdade⁵. A partir desta descoberta, todo o sistema crítico seria repensado e por volta de dois anos mais tarde, em abril de 1790, seria publicada a terceira *Crítica*. Nesta obra, dividida em duas grandes partes – a estética e a teleologia –, Kant expôs as bases do seu pensamento estético e tomou como uma das questões cruciais, que influiriam de maneira decisiva em todo o seu sistema crítico, a dicotomia entre sensível e suprassensível, como explicitaremos a seguir.

Para esclarecer a importância da terceira *Crítica* tanto para o pensamento da época, quanto para a nossa dissertação, façamos um retorno à seção IX, que fecha a introdução da referida obra de Kant. O filósofo inicia tal seção afirmando que:

O entendimento é legislador *a priori* em relação à natureza, enquanto objeto dos sentidos, para um conhecimento teórico da mesma numa experiência possível. A razão é legisladora *a priori* em relação à liberdade e à causalidade que é própria desta (como aquilo que é supra-sensível [sic] no sujeito) para um conhecimento incondicionado prático. O domínio do conceito de natureza, sob a primeira e o domínio do conceito de liberdade, sob a segunda

5 Cf. ALLISON, 2001, p. 3. Para uma abordagem detalhada acerca da gênese da terceira *Crítica* cf. ZAMMITO, 2005, pp. 1-14.

legislação, estão completamente separados através do grande abismo [*große Kluft*] que separa o supra-sensível [sic] dos fenômenos, apesar de toda a influência recíproca que cada um deles por si (cada um segundo as respectivas leis fundamentais) poderia ter sobre o outro (KANT, 1993, pp. 38-39).

Esse grande abismo identificado por Kant entre o suprassensível e os fenômenos marca a completa separação entre estes dois âmbitos e sugere a impossibilidade de determinação e contato entre eles. Este problema consolida o contexto de cisão da era moderna e exige uma solução filosófica. É comum associar as tentativas de resolução de tal problema ora aos principais filósofos do movimento que ficou conhecido como Idealismo Alemão (Fichte, Schelling e Hegel), ora ao grupo de filósofos que constituiu o chamado Romantismo Alemão (Novalis, Friedrich Schlegel, dentre outros). Entre estes dois grupos aparece a figura de Friedrich Schiller. Ainda que a produção filosófica deste último não possua o mesmo destaque e abrangência do que aquela dos outros dois grupos acima referidos, especificamente em relação ao problema da cisão entre sensível e suprassensível Schiller oferece, em seus ensaios filosóficos, algo a se pensar e aprofundar.

O intuito principal da presente dissertação é analisar, tendo em mente esta contextualização do momento filosófico pelo qual passava a Alemanha e da importância que o grande abismo entre sensível e suprassensível assume no pensamento kantiano e posterior, de que maneira Schiller procurou soluções para a referida problemática kantiana e de que forma, através de tal esforço, contribuiu também para a então nascente estética. Para tal, localizaremos dentro de sua obra o momento essencialmente filosófico, no qual o diálogo com Kant e com a estética apareceu de maneira mais forte. Entre os escritos publicados nesse período, denominado pelo próprio Schiller de “ateliê filosófico”, destacam-se três grandes ensaios: *Sobre graça e dignidade*, *Cartas sobre a educação estética do homem* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*.

Em diferentes níveis, mas de forma constante, a divisão entre o lado sensível e o

suprassensível do ser humano aparece nas três obras citadas, assim como o conceito de beleza, tratado ora de maneira transcendental, como na dedução transcendental da beleza das *Cartas* ou na definição do conceito de graça de *Sobre graça e dignidade*, ora de maneira empírica, trabalhando os efeitos da beleza na sociedade, como podemos perceber no ideal de formação [*Bildung*] da humanidade que permeia boa parte do texto das *Cartas*. Diferentemente, portanto, de outros ensaios do mesmo período, como, por exemplo, *Do sublime* (1793), que possui seu foco de investigação justamente no conceito de sublime, os três ensaios que serão abordados nesta dissertação perseguem possibilidades de harmonização entre sensível e suprassensível prioritariamente através das diferentes formas de entendimento da beleza.

Além disso, cabe ressaltar, desde já, a opção de ler e analisar os ensaios de Schiller identificando um ponto de separação entre um primeiro momento essencialmente teórico e muito atrelado ao pensamento e vocabulário kantianos (*Sobre graça e dignidade*) e um segundo momento no qual a filosofia própria de Schiller se desenvolve e chega ao seu ápice (*Cartas sobre a educação estética do homem* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*). Neste segundo momento os aspectos filosóficos não são de forma alguma abandonados. Ganham, no entanto, importantes acréscimos históricos – como nas análises acerca do homem grego e do homem moderno presentes tanto nas *Cartas* quanto em *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Esta opção será melhor explicitada no primeiro capítulo.

No início desse capítulo faremos um retrospecto biográfico que vai do período em que Schiller estudou na Karlsschule até o momento da escrita dos ensaios que serão analisados (compreendendo um espaço de tempo de pouco mais de vinte anos). O intuito de tal investigação inicial é o de perceber como a distinção entre o lado sensível e o suprassensível do ser humano não fez parte do pensamento de Schiller somente após o contato com a filosofia kantiana, mas esteve presente desde sua juventude, através dos seus estudos na área de medicina. O impacto exercido por Kant em seu pensamento, contudo, não pode de forma alguma ser negligenciado e por esse motivo passaremos então à análise textual e interpretação de *Sobre graça e dignidade*, obra publicada em 1793, na *Neue Thalia*, onde encontramos muitas apropriações e questionamentos de

Schiller em relação a Kant, em especial no que se refere ao contato entre belo e moralidade⁶.

Abordaremos de início o conceito de beleza como liberdade na aparência, desenvolvido por Schiller nas cartas que escreveu a seu amigo Körner e retomado em *Sobre graça e dignidade*. Mais do que dar uma definição própria de beleza, Schiller classifica-a em dois tipos: a beleza arquitetônica e a de movimento. Essa distinção será de fundamental importância para entendermos como Schiller pretende realizar a ligação entre belo e moralidade. Segundo o filósofo, a beleza arquitetônica, em virtude de sua origem e vinculação ao âmbito sensível, permanece restrita à atividade do entendimento, ao passo que a beleza do movimento é deslocada para o âmbito suprasensível, passando a ser legislada pela razão e tornando-se, assim, capaz de realizar essa ligação.

Para justificar tal possibilidade, Schiller passará a expor um dos conceitos centrais do ensaio, a graça. Caracterizada pela leveza e espontaneidade, a graça corresponderia à beleza do movimento, proporcionando assim um contato entre beleza e moralidade, haja vista sua vinculação com a faculdade da razão. Explicitaremos melhor, durante o capítulo, como isso ocorre e dá ensejo a uma conciliação entre dever e inclinação, fazendo com que o ser humano obedeça com alegria à sua razão (o que, levando em conta a interpretação schilleriana, seria impensável na filosofia de Kant).

Tal estado, de harmonia entre dever e inclinação, seria caracterizado pelo que Schiller chama de bela alma [*schöne Seele*], outro conceito a ser desenvolvido durante o capítulo. No entanto, apontaremos também o caráter ideal e frágil de tal estado e o conseqüente aparecimento do conceito de dignidade, que seria uma espécie de contrapeso em relação à graça, semelhante à relação entre belo e sublime. Com isso em mente, analisaremos de maneira mais detida como se dá a relação entre os dois conceitos centrais deste primeiro ensaio de Schiller.

6 Ao longo de nossa dissertação faremos referências a alguns conceitos de Kant presentes na terceira *Crítica*, tais como o juízo reflexionante, o interesse intelectual pelo belo e a noção de gênio. Nosso intuito não será o de aprofundamento ou interpretação da letra kantiana, o que fugiria ao escopo do trabalho. Dada, contudo, a impossibilidade de trabalhar os ensaios filosóficos de Schiller sem tocar nos supracitados conceitos kantianos, lançaremos mão de comentadores do filósofo de Königsberg sempre que mencionarmos o mesmo.

Após abordar as discussões estritamente teóricas de *Sobre graça e dignidade*, chegaremos ao segundo capítulo, que terá seu foco nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas no *Die Horen*, em 1795. Antes de tratarmos dessa obra, faremos uma contextualização de sua gênese, que envolve boatos acerca da morte de Schiller no ano de 1791 e uma troca de correspondência entre Schiller e o Príncipe de Augustenburg, o qual se transformou, durante algum tempo, numa espécie de mecenas do poeta-filósofo. A exposição deste contexto biográfico é importante para entendermos as motivações políticas e práticas de Schiller, que irão se mesclar ao seu lado mais teórico e conceitual.

Em seguida, em conformidade com uma divisão presente na própria obra, abordaremos inicialmente aspectos sociais e políticos colocados por Schiller (cartas I-IX), passaremos pela chamada dedução transcendental da beleza (cartas X-XVI) e chegaremos, por fim, ao conceito de estado estético, desenvolvido na parte final da obra (cartas XVII-XXVII).

No momento inicial, a cisão entre sensível e suprassensível será pensada através da distinção selvagem e bárbaro, dois opostos nos quais o ser humano poderia se perder caso valorizasse de forma unilateral, respectivamente, a sensibilidade ou a razão. O caminho apontado por Schiller para se ver livre desses desvios só seria alcançado pelo homem cultivado, isto é, aquele que busca um desenvolvimento antropológico pleno. Daí a importância e necessidade de uma educação estética. O seguinte trecho de Suzuki, que aparece originalmente numa análise da filosofia de Herder, ajuda-nos a entender qual é o sentido enxergado por Schiller nessa sua ideia de educação estética enquanto formadora da humanidade:

Privados da perspectiva do todo e, por isso, condenados a um pensamento especializado e maquinal, é assim que os pensadores iluministas concebem o coroamento daquilo que chamam de cultura, como se a formação da humanidade significasse hipertrofia da racionalidade e incremento das habilidades mecânicas. Mas qual o verdadeiro sentido de uma 'formação da humanidade'? Que outra coisa pode querer dizer senão despertar e fortalecer todas as inclinações e aptidões que estão em germe no homem? (SUZUKI, 1998, p. 63).

A crítica de Schiller ao excesso de racionalidade presente em alguns círculos de pensamento do seu tempo é confirmada quando ele menciona a fragmentação presente na modernidade. Uma referência direta ao Iluminismo pode ser ainda identificada na afirmação, presente numa das cartas de Schiller ao seu mecenas, o Príncipe de Augustenburg, de que “não nos falta tanta *luz* quanto *calor*, tanta cultura filosófica quanto estética” (SCHILLER, 2009, pp. 79-80). Essa crítica, explicitamente relacionada à imagem das luzes do Iluminismo, permeia várias das cartas e desemboca na figura do “homem de negócios”, aquele indivíduo fragmentado, de “coração estreito” e “imaginação enclausurada”⁷.

A noção de que a formação da humanidade procura despertar e fortalecer todas as inclinações do homem vai ao encontro do conceito de impulso lúdico, que aparece na carta XV como a culminância da dedução transcendental da beleza realizada por Schiller. Neste segundo momento da obra, o impulso lúdico será entendido como aquele capaz de harmonizar as tensões e inclinações presentes tanto no impulso formal, quanto no impulso sensível.

Nesse ponto analisaremos como se constitui a teoria dos impulsos de Schiller, influenciada por Fichte. Durante o segundo capítulo faremos algumas referências a este filósofo e também apontaremos a importância dos conceitos de determinação recíproca e tarefa infinita para o texto das *Cartas*. O primeiro será pensado como a saída encontrada por Schiller para justificar sua busca por uma unidade no homem, resguardando assim o âmbito próprio de cada um dos dois impulsos (formal e sensível), sem que a separação entre ambos seja tomada como absoluta e originária. Já o segundo será entendido como a tomada de posição do homem em relação à sua destinação, como um aperfeiçoamento ao infinito, sempre aproximativo. Tal ideal, dentro do pensamento de Schiller, coincide justamente com a máxima harmonização entre o sensível e o supassensível.

Chegaremos, por fim, ao conceito de estado estético. Neste estado, a mente do ser humano estaria livre tanto das determinações exclusivas da razão, quanto da sensibilidade. Quer dizer, o estado estético poderia ser pensado como uma alternativa

7 Cf. SCHILLER, 1995, p. 39.

encontrada por Schiller para uma possível unificação entre os lados sensível e suprassensível do ser humano. Abordaremos de que forma isso se dá e quais seriam os limites de tal capacidade. Cabe ressaltar que, quando analisa esse conceito, Schiller também dá indicações de como entende a autonomia do estético em relação aos âmbitos do conhecimento e da moral. Veremos ulteriormente de que forma a capacidade do estado estético de colocar o ser humano em um estado de infinitude plena, isto é, em um estado onde a mente não está voltada para nenhuma direção determinada, faz com que tal conceito sirva como justificativa para tal autonomia.

No terceiro e último capítulo da dissertação, voltaremos nossas atenções para o último ensaio filosófico escrito por Schiller e publicado inicialmente no *Die Horen* entre novembro de 1795 e janeiro de 1796. *Sobre poesia ingênua e sentimental* configura-se, portanto, como o ocaso e ápice da filosofia schilleriana. Além de manter a união entre as investigações teóricas e históricas, já presente nas *Cartas*, Schiller desenvolve, nesse ensaio, os conceitos de ingênuo e sentimental, os quais teriam forte repercussão no ambiente intelectual alemão, que, como dissemos, abrigava neste momento o nascimento da estética⁸.

O que mais nos interessa neste capítulo é a relação existente entre este par de conceitos desenvolvido por Schiller e a dicotomia entre sensível e suprassensível. Uma das possíveis origens de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, que será melhor explorada no capítulo, repousaria na relação desenvolvida entre Goethe e Schiller a partir de um encontro e do início de uma troca de correspondência entre ambos no ano de 1794. Ancorados em uma análise daquela que ficou conhecida como a “carta de aniversário”, escrita por Schiller a Goethe em 23 de agosto daquele ano, apresentaremos os dois modelos poéticos – ingênuo e sentimental – e suas relações.

O ingênuo será definido por Schiller em três níveis de entendimento distintos: o

8 Werle coloca, inclusive, como exemplos de um rompimento com a noção tradicional dos gêneros poéticos, os conceitos de ingênuo e sentimental, de Schiller. Vale ressaltar que isso é tomado como uma das características gerais da reflexão sobre a arte no fim do século XVIII, ao lado de uma visão crítica acerca da história (relação entre antigos e modernos), do rompimento com uma poética e uma estética normativas e, também, com o estabelecimento da estética como disciplina autônoma. Cf. WERLE, 2013, pp. 40-41. Mais recentemente, apenas para citar um exemplo, o par de conceitos criado por Schiller foi recuperado pelo escritor turco Orhan Pamuk e aplicado por ele para a análise de romances em seu ensaio *O romancista ingênuo e sentimental*. Cf. PAMUK, 2011.

do objeto, o do modo de agir e pensar e, finalmente, enquanto modelo poético. Será este último nível de entendimento aquele que mais nos interessará. Procuraremos entender de que forma ele representa um modo pleno de se relacionar com o mundo, isto é, em harmonia com a natureza e consigo mesmo, justificando assim a caracterização inicial deste conceito. Para tal, analisaremos alguns exemplos colocados por Schiller, como o do Papa Adriano VI e também trechos da *Odisseia*, de Homero e do *Werther*, de Goethe.

Já em relação ao conceito de sentimental, que se coloca como aquele modelo poético incapaz de atingir a plenitude presente no ingênuo, passando então a uma relação de busca e não mais de harmonia com a natureza, identificaremos as divisões entre sátira, elegia e idílio. Além disso, mostraremos de que forma o sentimental, diferentemente do que ocorre com o ingênuo, possui um fervor moral, um anseio por chegar até o Ideal (o que retoma, em alguma medida, o conceito de tarefa infinita analisado no segundo capítulo) e como isso pode ser tomado como uma espécie de negatividade estética.

Na parte final do capítulo, procuraremos definir se há ou não a possibilidade de uma unificação entre ingênuo e sentimental, o que, segundo pensamos, poderia esclarecer em alguma medida aspectos da dicotomia entre sensível e suprassensível.

O trabalho a ser desenvolvido nas próximas páginas aparece, portanto, como uma tentativa de contribuição para um esforço já apontado por Beiser (2005), Vieira (2009), dentre outros comentadores, qual seja: resgatar e discutir de maneira direta aspectos filosóficos da obra de Schiller, tomando-a, em especial quando fala das categorias de ingênuo e sentimental, como uma contribuição original ao debate estético moderno.

2. Sobre graça e dignidade: belo, moralidade e o todo do ser humano

2.1. O caminho até o surgimento do “ateliê filosófico” de Schiller

No momento inicial da presente dissertação, voltaremos nossas atenções para uma apresentação de alguns aspectos biográficos do poeta e filósofo autor da peça *Os salteadores* [*Die Räuber*], professor de história e leitor de Kant⁹. Isso se justifica pelo fato de Schiller ainda não ser um autor reconhecido no âmbito filosófico, sendo mais comentado e estudado no âmbito literário.

Segundo Beiser, a interpretação dos escritos filosóficos de Schiller, que, como mostraremos em seguida, será justamente o foco do nosso trabalho, depende muito de como colocamos tais escritos em relação a seu desenvolvimento intelectual como um todo, pois muitos dos problemas e valores que constituem o escopo filosófico de nosso autor foram moldados desde muito antes do contato com a filosofia kantiana¹⁰. Por esse motivo, abordaremos inicialmente alguns aspectos biográficos anteriores ao período dos escritos filosóficos, no intuito de contextualizar o leitor e expor as bases de algumas concepções que Schiller desenvolveria de forma mais aprofundada em sua filosofia.

O período que vai de janeiro de 1773 a dezembro de 1780 possui fundamental importância para entendermos a constituição intelectual do então jovem Schiller. O supracitado período marca os anos nos quais Schiller foi aluno do Colégio Militar de

9 Não é sem motivo que optamos por usar estas três alcunhas para começar essa apresentação sobre Friedrich Schiller. São justamente estes três aspectos de seu pensamento – a arte, a filosofia e a história –, bem como suas relações, que serão abordados na presente dissertação. A título de esclarecimento: *Os salteadores* foi a primeira e uma das principais peças do Schiller dramaturgo, publicada originalmente em Stuttgart, em 1781, e encenada pela primeira vez em Mannheim, no ano seguinte (SHARPE, 1991, p. xiii). A carreira docente na área da história começou no ano de 1789, em Jena. O convite feito a Schiller recebeu o apoio de Goethe (na época os dois poetas ainda não eram amigos próximos) e também se deveu ao fato de, um ano antes, Schiller ter publicado a obra *História da insurreição da Holanda contra o governo espanhol* (BARBOSA, 2009, p. 10). Já a leitura de Kant, como veremos, foi fundamental para Schiller abandonar o estudo e a carreira docente na área de história e substituí-los, na década de 1790, por questões filosóficas, ligadas especialmente à estética e à moralidade. Ela começou já no ano de 1787, em Jena, através principalmente do incentivo de um grande kantiano daquele tempo, Karl Leonard Reinhold (1757-1823). O estudo mais detido da obra kantiana, em especial da terceira *Crítica*, se deu, contudo, somente a partir de 1791 (BEISER, 2005, pp. 37-39).

10 Cf. BEISER, 2005, p. 13. Afirmação semelhante é feita por Steven Martinson em seu texto de introdução ao *Companion to the Works of Friedrich Schiller, Schiller and the New Century*. Cf. MARTINSON, 2005, p. 3.

Stuttgart, a famosa Karlsschule¹¹. Sob o comando do Duque Karl Eugen (1728-1793), Schiller teve de conviver com uma rígida disciplina, mas, ao mesmo tempo, teve acesso a um ensino de filosofia diferenciado: após uma reforma curricular instituída no ano de 1775, mais de quinze horas semanais eram dedicadas ao estudo da filosofia e a predominância das leituras era de autores modernos, como Mendelssohn e Garve, e de traduções alemãs de pensadores do Iluminismo britânico como Adam Ferguson, Francis Hutcheson, David Hume. Além disso, os alunos tinham também contato com obras de autores voltados para a então nascente estética filosófica: Herder, Winckelmann, Lessing¹². O maior responsável por fazer Schiller entrar em contato com todos estes autores foi seu professor Jacob Friedrich Abel (1751-1829).

Neste período da Karlsschule, além da rígida disciplina e do contato com os supracitados filósofos, Schiller também produziu dois discursos e três dissertações. Destacamos a última delas: *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, de 1780, na qual Schiller procura determinar a relação entre a parte mental e física do ser humano. Como será explicitado no decorrer do nosso texto, a tentativa de harmonização entre o mental e o físico, o racional e o sensível, não foi abandonada no período dos escritos filosóficos de Schiller. Em virtude disso, julgamos necessário mencionar o fato de tal preocupação já estar textualmente presente na obra schilleriana desde o início da década de 1780¹³.

Foi nessa década que Schiller redigiu seus primeiros dramas. *Os salteadores* [*Die Räuber*] (1781) foi publicado ainda em Stuttgart e encenado pela primeira vez em Mannheim, em 1782. Neste mesmo ano, Schiller começou a escrever duas outras peças: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genoa* e *Kabale und Liebe*, que foram encenadas pela primeira vez, respectivamente, em janeiro e abril de 1784, em Mannheim¹⁴. *Don Carlos* (1787) completa o rol de peças de Schiller da década de 1780 e marca também o início de uma longa pausa em sua produção dramaturgica, que terminaria somente em 1798,

11 Sobre a constituição da Karlsschule, detalhes da disciplina e do funcionamento da mesma cf. BEISER, 2005, pp. 14-18 e SHARPE, 1991, pp. 6-9.

12 Cf. BEISER, 2005, pp. 15-16.

13 Sobre a concepção holística desenvolvida na *Versuch* e sua influência no período dos escritos filosóficos cf. BEISER, 2005, pp. 23-25, MARTINSON, 2005, p. 10 e HINDERER, 2005, pp. 29-30.

14 Cf. SHARPE, 1991, p. 32.

com a publicação de *Wallenstein*¹⁵.

Foi também durante a década de 1780 que Schiller começou a ganhar reconhecimento através de seus poemas e passou a editar, a partir de 1785, o seu primeiro periódico, o *Rheinische Thalia*. Os primeiros poemas publicados de Schiller foram *Der Abend* e *Der Eroberer*, respectivamente em 1776 e 1777 na *Schwäbisches Magazine*, de Balthasar Haug (pai de um colega de Schiller na Karlsschule). No entanto, foi somente na *Anthologie auf das Jahr 1782* que seu trabalho como poeta passou a ser mais reconhecido. Segundo Sharpe, muitos dos poemas publicados em 1782 são inspirados pela visão de harmonia desenvolvida nos estudos médicos e filosóficos do período da Karlsschule e possuem como marca característica um trato muito maior com as ideias do que com experiências propriamente ditas¹⁶.

Além dos seus dramas, poemas e textos filosóficos¹⁷, Schiller também se dedicou, durante a década de 1780, ao estudo e publicação de obras voltadas para a história. A mais conhecida delas é a *História da insurreição da Holanda contra o governo espanhol* (1788). A dedicação de Schiller aos estudos históricos, segundo Sharpe, serviu para dar coerência às ideias artísticas e culturais que viriam a ser desenvolvidas nas *Cartas sobre a educação estética do homem* e em *Sobre poesia ingênua e sentimental*¹⁸, além de ter rendido, em 1789, uma indicação de Goethe para o cargo de professor de história na Universidade de Jena¹⁹. Schiller aceitou prontamente o convite, teve uma boa recepção dos alunos e foi considerado pelo público em geral o

15 Para análise dos dramas de Schiller aqui mencionados cf. SHARPE, 1991.

16 Sobre as informações contidas neste parágrafo acerca dos poemas de Schiller cf. SHARPE, 1991, pp. 63-71.

17 Os aqui chamados textos filosóficos de Schiller publicados na década de 1780 estão contidos nas *Philosophische Briefe* (1786). Esta obra é composta pela correspondência de Julius e Raphael e contém, ainda, um capítulo intitulado *Theosophie des Julius*. Segundo apontam comentadores, os personagens desta obra teriam sido pensados por Schiller como um reflexo dele mesmo (Julius) e de seu professor da Karlsschule, Jacob Friedrich Abel (Raphael). Em relação ao conteúdo filosófico da obra, é apontado que ele consiste em uma retomada dos temas filosóficos estudados no período da Karlsschule. Como não é nossa pretensão aqui um aprofundamento de tal período e tais temas, mas apenas deixar claro que a concepção holística do pensamento de Schiller da década de 1790 teve sua origem e influência já na Karlsschule, não analisaremos os textos filosóficos de Schiller da década de 1780. Sobre as informações inseridas nesta nota cf. BEISER, 2005, pp. 29-37 e SHARPE, 1991, pp. 56-63.

18 Cf. SHARPE, 1991, p. 115.

19 Falaremos, no início do terceiro capítulo, sobre a relação entre Goethe e Schiller.

mais moderno escritor da história [*Geschichtsschreiber*] de seu tempo²⁰. Entretanto, devido a alguns problemas de saúde que começaram a aparecer no início do ano de 1791, teve de abandonar a posição. Isso acabou fazendo com que suas preocupações e ocupações voltadas para a história também fossem, aos poucos, sendo deixadas de lado, logo substituídas pelo estudo da filosofia kantiana, o qual abriu, por sua vez, as portas para o período filosoficamente mais fecundo do seu pensamento²¹.

O primeiro contato de Schiller com uma obra de Kant se deu em 1787, em Jena, por meio do texto *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, de 1784²². No entanto, até o início da década de 1790 Kant figurava como apenas mais um dentre tantos autores. Foi somente após a leitura da *Crítica da faculdade de julgar* (1790) que a filosofia kantiana de fato impactou o então professor de história, a ponto de fazê-lo abandonar o estudo de história para dedicar-se ao estudo da filosofia²³. O interesse e a dedicação de Schiller em relação à filosofia kantiana são notáveis. Ele não só leu as obras, como participou ativamente de discussões sobre o pensamento kantiano em Jena e encontrou nesse sistema filosófico que revolucionou a filosofia uma revolução para o seu próprio pensamento²⁴. A concepção holística do ser humano, exposta nas suas dissertações dos tempos da *Karlsschule*, na qual a busca por uma harmonização entre o lado sensível e o lado racional do homem já aparecia como meta adquire agora uma base transcendental: os dois lados do ser humano permanecem presentes no pensamento kantiano, podendo ser identificados como o aspecto fenomênico da natureza e a destinação suprassensível do homem. Além disso, através da leitura da primeira parte da terceira *Crítica*, Schiller também começava a satisfazer um de seus interesses nessa sua guinada para a filosofia que se deu no início da década

20 Cf. DANN, 2005, p. 83.

21 No início do segundo capítulo falaremos sobre os problemas de saúde de Schiller que o fizeram abandonar a docência em história. Cabe mencionar, também, que no período no qual passou a se dedicar ao estudo da filosofia de Kant, Schiller publicou ainda os últimos volumes de um texto voltado especificamente para a história, a saber, a *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*.

22 Cf. BEISER, 2005, pp. 37-38 e DANN, 2005, p. 78.

23 No entanto, como aponta Beiser, mesmo tendo-se voltado com mais afinco para o estudo da filosofia kantiana somente em 1791, tanto a *Antrittsvorlesung* de Schiller na Universidade de Jena, em 1789, intitulada *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, quanto o seu ensaio *Etwas über die erste Gesellschaft*, publicado em 1790, na *Thalia*, já estão repletos de temas kantianos. Cf. BEISER, 2005, p. 39

24 Cf. BEISER, 2005, pp. 43-46.

de 1790: adquirir uma maior clareza conceitual acerca da sua atividade enquanto dramaturgo (e artista em geral) para só depois retornar às publicações de seus dramas e poemas.

Os primeiros frutos dessa nova empreitada foram textos dedicados à teoria da tragédia e ao conceito de sublime²⁵. Estes estudos marcam também o início da *Neue Thalia*, o periódico filosófico editado por Schiller entre os anos de 1792 e 1793, em substituição ao *Thalia*. O que começa a se desenhar, desde estes primeiros ensaios, é uma tentativa de reconciliação entre arte e moralidade. Segundo Sharpe, Schiller enxerga que um possível meio para atingir tal fim, através da tragédia, estaria presente no conceito de sublime apresentado por Kant na *Crítica da faculdade de julgar*²⁶. Em virtude disso, estes primeiros ensaios schillerianos do período filosófico dão destaque para esse conceito de sublime e para a apropriação conceitual de elementos kantianos.

Schiller, no entanto, foi além e ainda na *Neue Thalia*, em 1793, publicou *Sobre graça e dignidade*, obra que ocupará o centro das atenções deste primeiro capítulo. Dois anos mais tarde, já no *Die Horen*, um outro periódico filosófico fundado por Schiller e que contou com a contribuição de nomes como Goethe e Fichte, foram publicadas as *Cartas sobre a educação estética do homem*. Nessa série de cartas, que será o tema central do nosso segundo capítulo, Schiller aprofunda alguns aspectos da discussão conceitual de *Sobre graça e dignidade* e leva esse debate também para o âmbito político e artístico. No fim deste mesmo ano de 1795 e no começo de 1796, um novo ensaio é publicado no *Die Horen: Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tal ensaio será analisado no terceiro capítulo, em diálogo com as concepções retiradas dos dois capítulos iniciais, em busca de um entendimento satisfatório do par de conceitos ingênuo e sentimental. Essa sequência de três grandes ensaios, num período relativamente curto de tempo, marca o ápice da produção filosófica de Schiller.

25 A saber: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Über die tragische Kunst, Über das Pathetische e Über das Erhabene*. Cf. SHARPE, 1991, p. 122. Deste momento inicial, as preleções sobre estética que Schiller proferiu no semestre de inverno de 1792-1793, bem como o abandonado projeto de *Kallias* também merecem destaque. A concepção da beleza como liberdade no fenômeno [*Freiheit in der Erscheinung*], presente nas cartas de *Kallias*, bem como sua relação com *Sobre graça e dignidade* serão apresentadas ainda neste primeiro capítulo.

26 Cf. SHARPE, 1991, p. 124.

Em uma de suas cartas a Goethe, contudo, de dezembro de 1795, o poeta e filósofo diz que sentia ter chegado a hora de fechar o seu “ateliê filosófico”²⁷. Essa expressão identifica, na verdade, este período de tempo no qual Schiller passou por uma carência de publicações artísticas (peças, poemas)²⁸ e por uma fecunda produção filosófica, de ensaios e artigos. Os aspectos que viemos apresentando até agora servirão, portanto, paralelamente aos dados biográficos de Schiller até o início da década de 1790, para melhor compreender seus três principais ensaios filosóficos.

Dentro desse curto período uma divisão clara parece existir, e podemos demarcá-la através das publicações da *Neue Thalia* (1792-1793) e do *Die Horen* (1795-1796), ambos periódicos editados por Schiller e publicados na cidade de Weimar²⁹. O primeiro momento é caracterizado por um forte diálogo com a filosofia kantiana. Não que isso tenha sido perdido no segundo momento, porém, seja nos primeiros ensaios voltados para a teoria da tragédia, acima mencionados, ou em obras como *Sobre graça e dignidade* (1793), até mesmo a linguagem schilleriana mostra-se ainda muito atrelada à da filosofia crítica. Nesse primeiro capítulo procuraremos mostrar como Schiller se posiciona em relação às indicações kantianas acerca do contato entre o belo e a moralidade o que, implicitamente, já confirma essa característica central do primeiro momento do “ateliê filosófico”, isto é, a forte vinculação com a filosofia kantiana.

Já no segundo momento, Schiller apresenta textos com uma maior autonomia, e

27 O trecho diz exatamente o seguinte: “Há muito não me sinto tão prosaico como nesses dias, e já é tempo de fechar por um momento o ateliê filosófico. O coração anseia por um objeto palpável”. Apud. BARBOSA, 2009, p.46.

28 Sharpe aponta que os desgastes que Schiller teve durante a composição de sua peça *Don Carlos* (1787) motivaram o autor a abandonar temporariamente a composição teatral e artística como um todo. Cf. SHARPE, 1991, p. 148. Segue-se a isso o crescente ânimo e interesse provocado pela filosofia de Kant.

29 Essa divisão aparece no texto *Os dois sublimes de Schiller*, de Vladimir Vieira, e será, como apontaremos em seguida, uma chave de leitura para a análise das obras de Schiller que abordaremos na presente dissertação. “Poder-se-ia dizer que o contraste entre os textos publicados na *Neue Thalia* e no *Die Horen* corresponde à transição de uma 'estética crítica' para uma 'estética filosófica'. Indico com tais expressões o que me parece uma clara diferença de abordagem em cada um dos dois momentos do pensamento schilleriano. No primeiro caso, o que se pretende é essencialmente ganhar, a partir de uma análise dos objetos estéticos, uma compreensão a respeito dos fundamentos dessa disciplina que tem na obra kantiana seu principal referencial teórico. No segundo, já estão incorporadas também preocupações históricas e culturais; Schiller tem em vista esclarecer, com base em princípios filosóficos, as entidades empíricas tradicionalmente arroladas como pertinentes a esse campo de investigação” (VIEIRA, 2011a, pp. 11-12).

não só questões inerentes exclusivamente à filosofia crítica kantiana aparecem. Como veremos nos capítulos seguintes, as *Cartas sobre a educação estética do homem* e *Sobre poesia ingênua e sentimental* são obras nas quais a filosofia de forma alguma é deixada de lado; ela apenas cessa, porém, de caminhar sozinha, e contribuições e problemáticas advindas da história e da arte, bem como de outros filósofos que não Kant, também passam a fazer parte da letra schilleriana. Claro exemplo disso é o contato com a teoria dos impulsos fichteana que, supõe-se, aparece já nas *Cartas sobre a educação estética do homem*.

Por fim, acreditamos também que Schiller passou a desenvolver um pensamento mais autônomo, nos escritos publicados no *Die Horen*, pelo fato de sua filosofia não ter se tornado apenas uma propagação ulterior de algumas ideias kantianas, mas sim um pensamento próprio. Muito embora Schiller afirme na primeira da série de *Cartas sobre a educação estética do homem*³⁰ a sua filiação ao pensamento kantiano, veremos no decorrer de nosso texto como Schiller, na verdade, não foi apenas um propagador da filosofia kantiana, mas também procurou questioná-la e repensá-la.

2.2. Belo e moralidade em *Sobre graça e dignidade*

Em junho de 1793 é publicado na *Neue Thalia* o ensaio *Sobre graça e dignidade* [*Über Anmut und Würde*]. Tal escrito apareceu em um momento no qual as cartas de Schiller a seu amigo Körner³¹ já nos indicavam o descontentamento do poeta-filósofo em relação a alguns aspectos da terceira *Crítica*, em especial a impossibilidade de determinar um princípio objetivo do belo e a maneira pela qual a relação existente entre belo e moralidade é analisada na obra kantiana. Após a publicação dos ensaios mais voltados para o conceito de sublime e sua relação com a tragédia, Schiller volta-se para uma discussão conceitual que possui como foco principal não a relação com a tragédia ou especificamente o conceito de sublime, mas sim a relação entre o belo e a

30 “Não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que repousam as afirmações que se seguirão; à minha incapacidade entretanto, e não àqueles princípios, fique atribuída a reminiscência de qualquer escola filosófica que acaso a vós se imponha” (SCHILLER, 1995, p. 20).

31 A carta de 25 de janeiro de 1793, por exemplo, deixa isso claro. Cf. SCHILLER, 2002, pp. 41-43.

moralidade, bem como a busca pela harmonia da natureza mista do ser humano³².

Schiller inicia *Sobre graça e dignidade* comentando um episódio presente na *Iliada*, de Homero. Nessa passagem, Afrodite empresta seu cinto a Hera, para que ela conquiste Zeus. Hera espera conquistar o deus não por características próprias, mas sim em virtude do cinto de Afrodite, através da graça que este tem a capacidade de manifestar³³. Inicialmente, o que Schiller pretende mostrar com este exemplo é que a graça é uma beleza móvel. Tudo que é gracioso possui beleza, mas nem tudo que é belo precisa possuir graça. Neste sentido, a graça diferencia-se da beleza fixa. O cinto de Afrodite, quando usado por outra pessoa, transfere a esta a graça, não apenas uma aparência de graça, mas a graça mesma. Trata-se ademais de uma beleza móvel e contingente, pois pode ser dada e retirada a qualquer momento, inclusive ao menos belo [*Minderschöne*] e até mesmo ao não-belo [*Nichtschöne*]. O cinto, desta forma, não age de modo natural, mas sim de modo mágico³⁴.

Por isso, há uma graça da voz, mas não há nenhuma graça da respiração. Isto é, a graça só aparece em movimentos contingentes, em coisas já dadas o que se tem ou não é a beleza fixa. A deusa Afrodite representa a humanidade para além de seu aspecto meramente sensível, o que tem por consequência que os movimentos contingentes de uma árvore ou de um animal não possam ser tomados como graciosos: “A graça, portanto, somente pode ser atribuída aos movimentos voluntários e, mesmo entre estes, apenas aos que são uma expressão das sensações morais” (SCHILLER, 2008, p. 10). A beleza fixa é dada pela natureza. A forma física de cada pessoa, por exemplo, não pode ser alterada de maneira considerável. A graça, no entanto, é adquirida, torna-se gracioso. Por isso, a graça é contingente e atribuída a movimentos voluntários, não a qualquer movimento voluntário, mas somente àqueles que são realizados expressando uma sensação moral. O que isso quer dizer? Que estes movimentos graciosos, segundo

32 O referido foco, como veremos, não abandonará totalmente o conceito de sublime, que será retomado quando da análise do conceito de dignidade. A maior parte, tanto do texto de Schiller, quanto deste primeiro capítulo, versará, contudo, sobre a relação entre belo e moralidade, explorando o conceito de graça e as críticas de Schiller feitas a Kant.

33 No texto da *Iliada*, além do cinto, Hera também pede ajuda ao Sono para que consiga conquistar e adormecer Zeus. Cf. HOMERO, 2015a, pp. 301-315.

34 Cf. SCHILLER, 2008, pp. 8-9.

Schiller, jamais poderiam ser executados por animais ou outros seres que não os humanos. Eles estão para além de nossa capacidade sensível. Repousam, sim, na aparência do movimento em si, mas são o resultado de uma condição moral. A graça, assim, só pode se dar na formação humana e aqui já podemos vislumbrar por que em Schiller a relação entre belo e moralidade vai além daquela considerada por Kant. No decorrer do texto buscaremos explicar como isso se dá.

Para Schiller, a retomada do mito grego justifica-se porque ele se deu num momento no qual o entendimento ainda não podia oferecer nenhum conceito para explicar o que sentiam os homens. Além disso, a admiração de Schiller pela maneira grega de se tomar razão e sensibilidade é percebida se torna evidente na seguinte passagem:

[...] Para o grego, a natureza nunca é mera natureza: por isso, ele também não pode corar ao honrá-la; para ele, a razão nunca é mera razão: por isso, também não pode tremer ao se colocar sob sua medida. Natureza e eticidade [*Sittlichkeit*], matéria e espírito, terra e céu se misturam de modo maravilhosamente belo em suas poesias. Ele introduziu a liberdade, que apenas no Olimpo está em casa, também nas ocupações da sensibilidade e, por isso, lhe será permitido deslocar a sensibilidade para o Olimpo (SCHILLER, 2008, p. 11).

Podemos perceber, portanto, que já neste momento inicial de sua obra, que versa sobre o mito grego, Schiller preocupa-se com a maneira pela qual a graça se manifesta em gestos e movimentos do ser humano e como isso é percebido pelos outros. Razão e sensibilidade são tomadas, desde já, de uma forma que não sugere nenhum tipo de separação ou hierarquização absoluta entre ambas. A partir daí podemos analisar também o conceito de beleza (já que a graça nada mais é do que um tipo de beleza, a saber, a beleza do movimento), que é qualificado por Schiller como liberdade no fenômeno [*Freiheit in der Erscheinung*]. Tal conceito aparece não na obra *Sobre graça e dignidade* em si, mas em uma das cartas enviadas por Schiller a seu amigo Körner, no ano de 1793³⁵.

35 Estas cartas enviadas por Schiller a Körner, entre janeiro e março de 1793, constituiriam o projeto de Schiller chamado *Kallias ou sobre a beleza*. A ideia inicial de Schiller era escrever uma obra, em forma de diálogos, que conseguisse chegar a um conceito objetivo para o belo. O desenvolvimento

Na carta a Körner, do dia 8 de fevereiro de 1793, Schiller chega à definição de beleza como liberdade no fenômeno [*Freiheit in der Erscheinung*]. No anseio de dar a seu amigo uma definição objetiva-sensível do belo³⁶, Schiller realiza uma divisão entre razão teórica e razão prática, aquela responsável por juízos concernentes ao conhecimento e à teleologia, esta pelos juízos morais e estéticos, efetuando, assim, uma espécie de violação do sistema transcendental, ao relativizar a forte divisão entre razão e entendimento presente no pensamento kantiano. Com a sua concepção alargada de razão, a beleza adquire a possibilidade de uma ligação direta com essa faculdade, e não mais unicamente com o entendimento³⁷. Aceitando esta violação, contudo, e seguindo no argumento schilleriano, chegamos a dois tipos distintos de ajuizamentos dos quais cada tipo de razão identificado por Schiller é capaz de realizar:

O ajuizamento de *conceitos*, segundo a forma do conhecimento, é lógico: o ajuizamento de intuições, precisamente segundo essa forma, é teleológico. Um ajuizamento de efeitos livres (ações morais), segundo a forma da vontade pura, é moral; um ajuizamento de efeitos não-livres, segundo a forma da vontade pura, é estético (SCHILLER, 2002, p. 59).

O ajuizamento estético, desta forma, está presente no âmbito da razão prática, que possui a capacidade de ajuizar tanto os efeitos livres quanto os não-livres, mas sempre através da forma da vontade pura. Segue-se disso que, para Schiller, ajuizar

dos argumentos está contido nas referidas cartas. A obra originalmente pensada por Schiller, contudo, nunca foi publicada. Cf. SCHILLER, 2002.

36 Schiller mostra-se, nesse sentido, em afinado diálogo com a teoria estética moderna. Segundo o autor, Burke teria dado uma solução subjetiva-sensível para o belo, valorizando demais o lado sensível e fazendo com que as fronteiras entre belo e agradável fossem difusas; Baumgarten, por sua vez, teria dado uma solução objetiva-racional para o belo, valorizando demais o lado intelectual, através de uma interpretação perfeccionista; já Kant teria chegado à solução subjetiva-racional do belo, trabalhando os pontos fracos das definições anteriores, ao retirar o caráter de perfeccionismo do belo, e ao não confiná-lo no âmbito do meramente agradável, mas ainda assim não chegando à objetividade tão ansiada por Schiller e que este pretendia dar em sua própria definição do belo, que seria então objetiva-sensível. Para uma discussão pormenorizada acerca dessa quádrupla distinção efetuada por Schiller recomenda-se o artigo “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian”, de Eva Schaper. Cf. SCHAPER, 1964. É mister ressaltar, também, que este interesse de Schiller por uma estética objetiva marca um tema eminentemente estético retomado da *Crítica da faculdade de julgar*. Veremos no decorrer do capítulo como Schiller aliou a este interesse estético um outro interesse, moral. Por fim mostraremos que é no contato das reflexões schillerianas obtidas nestas duas frentes de interesse e diálogo com a terceira *Crítica* que repousará a grande novidade trazida por *Sobre graça e dignidade*: uma concepção de beleza que justifica e afirma o todo do ser humano.

37 Cf. BEISER, 2005, pp. 58-59.

efeitos não-livres (ou seja, que se dão no mundo fenomênico), segundo a forma da vontade pura, nada mais é do que obter liberdade no fenômeno, e é nesta definição que Schiller coloca o conceito de beleza³⁸.

Isto posto, podemos adentrar na parte conceitual de *Sobre graça e dignidade* com maior tranquilidade. Neste ponto, que procura apurar a discussão inicial acerca do mito grego, uma dupla beleza pertencente à natureza humana aparece: a beleza arquitetônica e a beleza do movimento. A beleza arquitetônica seria aquele tipo de beleza não somente formada e realizada pela natureza, mas também determinada somente por essa mesma natureza. Seria responsável apenas por aspectos sensíveis como, por exemplo, uma pele delicada ou uma feliz proporção dos membros. Tal tipo de beleza é comparado com a de Vênus que já emerge *totalmente consumada* da espuma do mar³⁹.

No entanto, Schiller faz questão de distinguir a beleza arquitetônica da perfeição técnica. Afinal, essa imagem de algo *totalmente consumado* pode nos remeter a uma possível perfeição da consumação de algo, que por sua vez exigiria um sistema no qual ocorresse uma união de fins técnicos com vista a um fim último superior. Tal sistema, baseado numa conformidade formal à arte [*formale Kunstmässigkeit*] é contrário à característica constituinte da beleza arquitetônica, a saber: a sua delimitação voltada unicamente para o modo de aparecer [*Erscheinens*], sua pertença imediata e própria ao fenômeno. Por conta disso, afirma-se que a beleza arquitetônica jamais poderia ser uma expressão da destinação suprassensível do homem, haja vista que tal destinação não poderia de forma alguma ater-se meramente ao fenômeno, à sensibilidade. Neste sentido, Schiller nos mostra que apesar da motivação que permeia vários de seus escritos, em especial as *Cartas sobre a educação estética do homem*, ser a de uma valorização e reposicionamento da sensibilidade dentro da estrutura do ser humano, isso não se dá a partir de um sobrepujamento da razão por essa faculdade; há casos, como o

38 Como afirma Vaccari: “[...] Do belo, pois, não se exige nada, tal como o faz o imperativo categórico no domínio da razão prática e tal como o fazem os conceitos no âmbito da razão teórica [...] Uma forma que se explique apenas por meio de conceitos expressa não a liberdade no fenômeno, mas a ‘heteronomia no fenômeno’. No conceito, afinal, há sempre algo de externo ao objeto, que o remete ou a sua utilidade ou a sua determinação” (VACCARI, 2012, p. 30).

39 Cf. SCHILLER, 2008, p. 12.

da beleza arquitetônica, nos quais é necessário reconhecer o âmbito meramente fenomênico da beleza, e não procurar compreendê-la através da razão.

Nesse ponto, porém, Schiller coloca um questionamento acerca de nossa humanidade: como conciliar nossa destinação suprassensível com essa concepção de beleza extremamente arraigada aos sentidos, aos fenômenos?

[...] Com efeito, a beleza do homem está fundada *mediatamente* no conceito de sua humanidade, pois toda sua natureza sensível está fundada neste conceito; mas o sentido, como se sabe, atém-se apenas ao imediato e para ele é como se ela fosse um efeito da natureza totalmente independente (SCHILLER, 2008, p. 15).

Isto posto, Schiller concede que se encontra numa aparente contradição, pois da maneira como foi exposta até o momento, a beleza não fornece nenhum atributo para ser considerada como objeto de algum tipo de comprazimento racional. Tal contradição é tida por aparente quando Schiller mostra as duas possíveis maneiras pelas quais os fenômenos podem se tornar objetos da razão e expressar ideias. Uma delas se dá quando a razão encontra o fenômeno objetivamente [*objektiv*] e coloca o conceito unicamente para explicar o fenômeno encontrado. Já a outra – que seria aquela pela qual a beleza passaria a ter algum tipo de comprazimento racional – independe de características intrínsecas e objetivas do próprio fenômeno, pois trata de maneira suprassensível algo que é meramente sensível e nesse sentido a combinação da ideia com o objeto é subjetivamente necessária. Schiller enxerga a primeira maneira sob a ótica da perfeição e a segunda sob a da beleza.

Temos, assim, uma dupla consideração da beleza: a que se atém objetivamente ao belo e, desta forma, o considera única e exclusivamente enquanto fenômeno e a outra que, como mostrado acima, toma o belo subjetivamente e como que imprime o selo da razão em seu objeto. Disso se segue a famosa afirmação schilleriana: “[...] A beleza é, por isso, considerada uma cidadã de dois mundos, a um ela pertence pelo *nascimento*, ao outro, por *adoção*; ela recebe sua existência na natureza sensível e *adquire*, no mundo da razão, a sua cidadania” (SCHILLER, 2008, pp. 16-17). Os dois mundos que abrigam a beleza seriam então, segundo Schiller, mediados pelo gosto, que seria capaz

de obter o respeito da razão para o material e a inclinação do sentido para o racional.

Com isso, a definição da beleza arquitetônica pode ser sintetizada na ideia de que tal beleza é a *expressão sensível de um conceito da razão*⁴⁰. Ou seja, é somente a natureza, em todo seu aspecto sensível e necessário, que deve expressar a beleza arquitetônica. Schiller, no entanto, afirma que o homem é ao mesmo tempo uma *pessoa* e a causa absoluta de seus *estados*, isto é, de suas modificações, o que faz do homem alguém que determina essas modificações por meio de sua liberdade e não a partir da mera necessidade⁴¹. Tal afirmação é a base para tomarmos o homem como um ser de natureza mista – sensível e racional – e entendermos que, em relação aos casos de aplicação das leis, quem passa a legislar é o espírito e não mais a mera sensibilidade. E, com isso, a contingência passa a ter lugar.

Do que foi exposto fica claro que, para Schiller, a beleza arquitetônica não possui atributos capazes de efetivamente realizar a conexão entre estética e moralidade. Quer dizer, a beleza, no seu sentido fixo, não dá conta de explicar o mito que abre *Sobre graça e dignidade*. Pois este primeiro tipo de beleza tem sua origem no âmbito sensível, por mais que possa ser ajuizado de maneira a fazer valer o aspecto moral; ele permanece como um tipo de beleza que possui suas origens no entendimento e não na razão – do ponto de vista kantiano.

É por isso que Schiller fala então da graça, da beleza do movimento. Este tipo de beleza, caracterizado por sua leveza e espontaneidade, é contingente, pode aparecer ou não no ser humano. Mas aí surge o ponto mais importante: tal beleza também é capaz de realizar a conexão entre estética e moralidade, deslocando a beleza do âmbito sensível (legislado pelo entendimento) e levando-a ao âmbito supersensível (legislado pela razão). Quer dizer, a partir de agora, quem governa a beleza é a liberdade e as consequências disso serão expostas no decorrer do texto⁴².

40 Cf. SCHILLER, 2008, p. 18.

41 A distinção entre pessoa e estado remete à concepção de Kant exposta no capítulo terceiro do livro primeiro da “Analítica da razão pura prática”, da *Crítica da razão prática*. Cf. KANT, 2015b. A definição aqui exposta por Schiller pode ser tomada (ao menos cronologicamente) como um termo médio entre essa definição kantiana e uma outra dada pelo próprio Schiller, nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, dentro de sua teoria dos impulsos desenvolvida nas cartas X-XVI, objeto de análise do segundo capítulo da presente dissertação.

42 Já as origens de tal concepção, como mostra Vieira, evocam as considerações de Kant presentes na

Apesar do nome recebido por esse segundo tipo de beleza ser o de movimento, Schiller deixa claro que também traços fixos e em repouso podem manifestar graça. De que forma isso ocorre? Quando tais traços possuem sua origem em movimentos graciosos. Por vezes, uma frequente renovação de tais movimentos faz com que os mesmos tornem-se movimentos habituais e a partir desse hábito surge um repouso que pode ser aparentemente arquitetônico, mas é, de fato, gracioso. Em outras palavras: todo e qualquer movimento que possui uma origem no espírito – ou seja, na liberdade – é capaz de gerar graça, ao passo que movimentos meramente mecânicos, com uma origem na natureza, proporcionam apenas a beleza arquitetônica.

Para melhor compreender como a graça aparece, Schiller passa a analisar os movimentos dos homens e suas características. Neste ponto é reafirmada a contingência dos movimentos graciosos e introduz-se uma divisão entre movimentos voluntários e movimentos simpatéticos [*sympathetisch*]. O movimento simpatético ocorre se algo de involuntário se mistura ao que é, ele mesmo, voluntário. Se retornarmos à distinção entre pessoa e estado realizada por Schiller, veremos que o movimento simpatético é aquele que ocorre a partir da vontade mesma da pessoa quando esta já não possui um total domínio sobre o movimento, isto é, sobre seus estados. Com isso, Schiller exclui do âmbito dos movimentos que podem gerar graça todo e qualquer movimento que não possua uma origem acompanhada de uma disposição moral. Ou seja: os movimentos capazes de gerar apenas uma beleza arquitetônica, com uma origem meramente sensível.

Para ilustrar o que seria um movimento simpatético, essa mistura de movimento voluntário e involuntário, basta pensarmos nas várias possibilidades de um mesmo movimento voluntário: a vontade, proveniente da pessoa, é quem determina quando devo estender meu braço para pegar um objeto qualquer. Tal movimento tem, portanto, um lado voluntário, com intenção e fim bem determinados. No entanto, as maneiras pelas quais o meu braço pode se estender são várias, e nessa margem deixada pela vontade é que o involuntário aparecerá. Dessa união sairá a possibilidade de um

seção II da segunda introdução da *Crítica da faculdade de julgar*: apontam que uma investigação crítica da faculdade de julgar pode revelar um princípio que permita superar o abismo entre filosofia teórica e filosofia moral. Cf. VIEIRA, 2011b, pp. 26-27.

movimento gracioso, como diz Schiller: “[...] Ora, a parte que o estado de sensação da pessoa tem num movimento voluntário é o involuntário do mesmo e é aí também que se tem de buscar a Graça” (SCHILLER, 2008, p. 23).

Schiller admite que, através do artifício [*Kunst*] e do estudo, um movimento gracioso pode ser aprendido. Tal artimanha tiraria do movimento gracioso o que lhe constitui: sua mescla de caráter voluntário (proveniente da vontade humana) e involuntário (que se dá na margem deixada pela própria vontade). O sujeito, portanto, não pode aparentar estar fazendo nada sabendo previamente da sua graça. Schiller até aceita a existência de uma graça imitada ou aprendida, que seria teatral ou do mestre de dança⁴³. Porém, para o autor, temos de procurar a graça no que é não intencional nos movimentos intencionais, ela deve ser espontânea e não coercitiva.

É nisso também que se fundamenta uma divisão entre os traços falantes [*sprechend*] e os traços mudos do ser humano. Aqueles estão relacionados à beleza do movimento, à graça, pois expõem o que o próprio homem fez, na formação de si mesmo, nos seus atos. Estes, por sua vez, relacionam-se à beleza arquitetônica, fixa, pois não possuem esse caráter plástico e livre do homem, ou seja, são dados e encerrados exclusivamente na natureza. Apenas os traços falantes podem ser uma expressão da alma humana, são eles que revelam algo da pessoa, ao passo que nos traços mudos só o que temos são aspectos exclusivamente vinculados à natureza. São mudos porque não dizem nada sobre o caráter do homem.

A distinção entre estes dois traços, aparentemente simples, pode transformar-se em algo complicado em algumas situações específicas: em um espírito ativo, no qual a liberdade atinge um alto grau de influência sobre a própria natureza, tudo passa a ser caráter e os traços falantes tomam conta do indivíduo. Por outro lado, a situação inversa também pode acontecer. A alma fica então como que desocupada, a regra e a mera sensibilidade tomam conta do ser humano. Nesse tipo de relação entre os traços falantes e mudos, predominam os do segundo tipo e a situação torna-se propícia para o aparecimento da beleza arquitetônica, pois quem volta a ter o comando das ações é a sensibilidade. Tal situação é excessivamente econômica e parcimoniosa em relação ao

43 Cf. SCHILLER, 2008, pp. 25-26.

que podem a liberdade e os traços falantes do ser humano. Segundo o próprio Schiller: “Nenhuma ideia desgastante, nenhuma paixão interfere no compasso calmo da vida física; nunca a *estrutura* é posta em perigo pelo *jogo*, nunca a vegetação é perturbada pela liberdade” (SCHILLER, 2008, p. 30)⁴⁴.

Dada essa diferenciação entre os dois tipos de beleza (a arquitetônica e a de movimento) e as maneiras pelas quais elas se relacionam com o âmbito moral (seja através da imbricação entre os movimentos voluntários e involuntários, que geram movimentos simpatéticos, possibilitadores da graça, seja através da distinção entre os traços falantes e mudos do ser humano), Schiller conclui que a aptidão ética do homem deve revelar-se, mostrar-se, pela graça.

Neste momento do texto, contudo, o próprio Schiller identifica uma aparente contradição em seu conceito de graça, que ele considera a grande dificuldade: se o fundamento dos chamados movimentos moralmente falantes tem de estar fora do mundo fenomênico, ao lado da razão, e o fundamento da beleza tem de permanecer no mundo sensível, a graça carregaria, na sua própria constituição, uma contradição, pois teria de satisfazer a esse duplo fundamento. Para superar tal entrave, Schiller acredita que devemos entender o conceito de graça como algo que é permitido pelo espírito, mas não efetivado pelo mesmo. Tal tarefa seria então concretizada pela natureza. Desta forma, já se prefigura a relação harmoniosa entre os dois âmbitos (sensível e suprassensível) que será perseguida por Schiller no decorrer do ensaio. “Pode-se dizer, portanto, que a graça é um *favor* que o ético [*das Sittliche*] mostra ao sensível, assim como a beleza arquitetônica pode ser considerada como o *consentimento* da natureza à sua forma técnica” (SCHILLER, 2008, p. 33). A capacidade de resistir às manifestações sensíveis, mostrada por Kant na primeira *Crítica*, dá ao homem a possibilidade de iniciar, ele mesmo, séries causais dentro do mundo fenomênico, afirmando sua liberdade. Desta forma, tem de ser concedida também ao homem, segundo Schiller, uma

44 Muito embora refira-se a um aspecto estritamente conceitual do pensamento de Schiller, percebemos que tal citação carrega consigo, em gérmen, duas concepções que aparecerão nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, e que serão analisadas no segundo capítulo: tanto a ideia do homem de negócios, que aparece na carta VI, quanto o conceito de jogo, marca central da filosofia do segundo momento do “ateliê filosófico” de Schiller e que é desenvolvido nas cartas XIV-XV.

beleza, criada espontaneamente por ele, que faça valer sua destinação suprassensível no mundo sensível. Tal beleza seria a graça.

A leveza é o caráter principal da graça, isto é, ela não pode aparecer de maneira forçada no ser humano, pois isto mostraria não uma harmonia no seu interior, mas sim uma relação desigual entre os domínios que o constituem. Em outras palavras: se ocorre uma subjugação do sensível pelo moral não se chega à graça. Inversamente, se o sensível subjuga o moral, além do caráter forçado de tal movimento, não apareceria aí uma ação suprassensível, e tampouco a graça. Para ilustrar estes dois possíveis momentos, Schiller faz referência à monarquia e à oclocracia⁴⁵. A imagem da monarquia representa, no exemplo schilleriano, uma moral que, de tão rigorosa, reprime a sensibilidade, deixa-a de lado e faz valer apenas sua autossuficiência [*Selbständigkeit*] pura, impossibilitando, assim, o contato harmonioso entre razão e sensibilidade. Ou seja, a razão é a monarca e à sensibilidade só resta seguir a rigorosa disciplina de sua rainha. Já a oclocracia representa um domínio pleno da animalidade, no qual a forma começa a ser oprimida pela massa, e a multidão sensível que governa não é capaz de harmonizar a relação entre razão e sensibilidade. Após mostrar, portanto, os limites destas duas vias, Schiller conclui que:

Se, a saber, *nem a razão que domina a sensibilidade, nem a sensibilidade que domina a razão* se combinam com a beleza da expressão, logo, (pois não há um quarto caso) aquele estado de ânimo, *no qual razão e sensibilidade – dever e inclinação – concordam* será a condição sob a qual ocorre a beleza do jogo (SCHILLER, 2008, p. 37).

Schiller retoma aqui aspectos da moral kantiana e sugere uma superação da mesma, passando a tratar as inclinações como benéficas em potencial para a moralidade. A crítica de Schiller a Kant não se restringe a esse ponto, faz parte, na verdade, de um quadro maior que em alguma medida permanecerá como uma constante nas três obras que analisaremos mais detidamente durante a dissertação. Por conta disso, antes de chegarmos ao ponto nevrálgico da argumentação de *Sobre graça e dignidade*, a saber, o

45 Cf. SCHILLER, 2008, p. 37. O intuito de Schiller ao lançar mão das imagens da Monarquia e da Oclocracia é mostrar justamente que para a manifestação da graça não há outra possibilidade de relação entre sensível e suprassensível que não a harmônica.

aparecimento do conceito de bela alma [*schöne Seele*], voltemos nossas atenções para uma melhor compreensão dos motivos que levam Schiller a rejeitar determinadas concepções morais de Kant.

Antes de apresentar como, dentro de sua teoria, o dever e a inclinação poderiam conviver em uma relação harmoniosa, Schiller afirma a sua inegável influência kantiana ao dizer que por mais que busque considerar o aspecto sensível do ser humano quando da construção de sua ética, a expressão unicamente sensível jamais poderá proporcionar um testemunho suficiente para a eticidade da ação. Com isso, o que Schiller quer nos mostrar é o fato de que, a exemplo de Kant, ele também acredita que a razão deve ser o fundamento de nossos atos morais, como afirma na seguinte citação:

Até aqui creio estar completamente de acordo com os *rigoristas* da moral, mas espero ainda não me tornar com isso um *latitudinário*, pois ainda tento manter, ao campo do fenômeno e do exercício efetivo do dever ético, as exigências da sensibilidade que, no campo da razão pura e da legislação moral, são *inteiramente* rejeitadas (SCHILLER, 2008, p. 38).

Essa aparente aceitação da moral kantiana, contudo, é logo melhor qualificada, pois Schiller pretende incluir as inclinações e a sensibilidade dentro do escopo moral, ou seja, pretende não rejeitar inteiramente a sensibilidade. Para realizar tal intento é que a graça, da maneira como foi acima entendida, passa a ter uma importância fundamental. O conceito de graça, no seu caráter involuntário e atrelado aos movimentos humanos, não se restringe a isolados atos éticos, como que segregados de toda e qualquer inclinação, mas ao todo do ser humano:

O homem, a saber, não está destinado a executar ações éticas particulares, mas a ser um ser ético. Não virtudes, mas a virtude é seu preceito e a virtude não é mais que uma “inclinação para o dever”. Portanto, por mais que também as ações da inclinação e as ações do dever em sentido objetivo se oponham umas às outras, isto, porém, não ocorre em sentido subjetivo e o homem não apenas pode, mas deve combinar o prazer e o dever; ele deve obedecer com alegria à sua razão (SCHILLER, 2008, p. 38).

Podemos entender esta disposição de Schiller de conciliação entre dever e inclinação como uma disposição de preservação da humanidade em si. Chegamos então

ao ponto culminante da argumentação schilleriana acerca do conceito de graça, qual seja, a aparição do conceito de bela alma [*schöne Seele*]. Uma bela alma é aquela que consegue seguir os ditames da razão de maneira prazerosa. Não há o perigo de influências negativas advindas das inclinações, pois até mesmo nestas uma bela alma agirá moralmente. Ela teria passado por um processo de formação para poder chegar até esse ponto e conseguiria realizar o dever graciosamente. Até mesmo nos mais penosos deveres da humanidade, a bela alma agiria de forma a demonstrar leveza, mas sem perder vivacidade.

Essa concepção, que permanece presente durante boa parte do ensaio é, contudo, tomada como um ideal regulativo no momento final, que versa sobre o conceito de dignidade [*Würde*]. As condições físicas da natureza do ser humano o impediriam de concretizar plenamente a sua beleza de caráter, isto é, o ideal de bela alma. Grosso modo, podemos entender a dignidade como um contrapeso em relação à graça e, retomando os conceitos kantianos, associar o sublime à dignidade e o belo à graça.

Schiller nos diz, retomando aspectos de seu ensaio *Sobre o sublime*, de 1794, que, em relação à natureza sensível, o homem e o animal praticamente não possuem diferenças, ambos possuem tanto dor, quanto contentamento. Ao homem é dada, contudo, a capacidade de permanecer na dor, ou seja, ele é dotado de vontade [*Wille*], ao passo que o animal, necessariamente, quando se vê em uma situação de dor empenha-se em sair da mesma⁴⁶. A vontade acima referida não estaria, segundo Schiller, ligada necessariamente nem à legislação da natureza, nem à racional, o que configuraria justamente a sua liberdade, a capacidade de ir além da mera animalidade. No entanto, dentro dessa sua liberdade, a vontade, ao escolher seguir a legislação da natureza, está escolhendo *indignamente*, pois permanece, assim, no âmbito do sensível⁴⁷. Ou seja, somente quando escolhe associar-se à legislação racional é que a vontade assume, de

46 Schiller, já no parágrafo de abertura de *Sobre o sublime* diz: “[...] A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer” (SCHILLER, 2011b, p. 55).

47 Como aponta Vaccari: “[...] À medida, porém, que é considerada uma força moral [*moralische Kraft*], a vontade deve [*soll*], em meio às exigências tanto de uma quanto da outra, concordar com a legislação da razão e negar a legislação sensível” (VACCARI, 2013, p. 30).

fato, seu aspecto suprassensível (ainda que possa escolher não fazê-lo)⁴⁸: “Portanto, sempre que a natureza faz uma exigência e quer surpreender a vontade pelo poder cego do afeto, cabe a esta impor àquela uma parada, até que a razão tenha falado” (SCHILLER, 2008, p. 47).

Essa parada imposta pela vontade à natureza já é, em si mesma, um dano à natureza, o que desequilibraria a harmoniosa relação construída na primeira parte do ensaio, pautada pela graça e pela bela alma. Nesse sentido, podemos perceber que de fato nem sempre é possível fazer valer o ideal schilleriano da harmonia plena do ser humano, e na seção dedicada à dignidade o próprio autor reconhece tal impossibilidade. Podemos concluir a partir daí que a dignidade aparece quando não é mais possível harmonizar razão e sensibilidade, como fazia uma bela alma. Nesses momentos a destinação suprassensível do ser humano tem de prevalecer, e o homem age então não de modo moralmente belo, mas sim de modo moralmente grande, dando testemunho da superioridade das faculdades racionais⁴⁹.

Isto posto, Schiller afirma que o domínio dos impulsos é o que mostra a nossa liberdade moral, e sua expressão no fenômeno é justamente a dignidade. A partir daí, para justificar tal afirmação, assim como havia feito em relação ao conceito de graça, Schiller procura demonstrar, através da análise de movimentos do ser humano, como se dá a expressão da dignidade nos mesmos. Dois tipos de movimentos inflamados pelo impulso de conservação do homem são identificados: de um lado aqueles que são totalmente involuntários, em virtude de sua proveniência imediata das sensações e, do outro, aqueles que poderiam ser voluntários, mas que são subtraídos à liberdade pelo cego impulso da natureza. Apesar de tais diferenças, para que a dignidade, que se liga à

48 Tal concepção de vontade aqui delineada remete ao pensamento de Reinhold. Como já mencionamos acima, Reinhold teve fundamental influência no interesse de Schiller pela leitura de Kant. Mas não só no de Schiller. Nos anos de 1786 e 1787, Reinhold publicou, no *Der Teutsche Merkur*, as suas *Cartas sobre a filosofia kantiana*, obra na qual apresentou os principais pontos da primeira *Crítica* de uma maneira mais acessível do que a obra original. Em 1792, apareceu o segundo volume das *Cartas sobre a filosofia kantiana*, desta vez voltado para uma apresentação da segunda *Crítica*, e aí então foi introduzida a concepção de vontade que apontamos aqui como semelhante àquela que é usada por Schiller em *Sobre graça e dignidade*. A vontade deixa de necessariamente seguir os ditames da razão prática e passa a ter a liberdade de optar entre razão e sensibilidade. Veremos, no segundo capítulo, que tal concepção permanece presente nas *Cartas sobre a educação estética do homem*. Sobre as informações históricas e interpretações filosóficas presentes nesta nota Cf. ROEHR, 2003b.

49 Cf. SCHILLER, 2008, p. 48.

forma e não ao conteúdo do afeto, apareça, é necessário, em ambos, que o espírito seja o soberano do corpo, isto é, o espírito deve ser capaz de mostrar sua autossuficiência contra os impulsos do corpo e, ao fazê-lo, dar aos movimentos do homem um aspecto de tranquilidade no sofrimento. Dessa forma a liberdade moral do homem ganha expressão.

Com isso, Schiller é capaz de diferenciar graça e dignidade da seguinte forma: “A graça reside, portanto, na *liberdade dos movimentos voluntários*; a dignidade, no *domínio dos involuntários*” (SCHILLER, 2008, p. 51). Ou seja, em relação aos movimentos do ser humano, a graça aparece como uma legisladora não coercitiva, que deixa uma margem, dentro do que é voluntário, para que o movimento mesmo demonstre leveza, espontaneidade e liberdade. A dignidade, por sua vez, tem de ser uma legisladora que breca o desmedido sofrimento dos impulsos cegos da natureza, isto é, do dado involuntário do movimento, dominando-o. Não sem motivo, Schiller afirma que a graça se dá mais no *ethos*, ao passo que a dignidade ocorre no *pathos* (SCHILLER, 2008, p. 51).

Visto que no ideal de humanidade perfeita nenhum combate é admitido, a dignidade, ao expor um combate entre razão e sensibilidade, abrirá uma via de mão dupla que tornará visíveis os limites particulares do sujeito e os limites universais da humanidade. Por um lado, o sujeito individualmente pode perder a harmonia numa ação quando não fizer coincidir dever e inclinação, como já havia sido demonstrado na primeira parte do ensaio. Por outro lado, também podem existir situações nas quais o dever ético ordena uma ação demasiado pesada para a sensibilidade, que a faz sofrer e escancara o combate, fazendo com que seja válida somente a seriedade presente na dignidade, e não a leveza e o jogo da graça. É por esse motivo que Schiller defende, neste momento do texto, que a dignidade também pode ser entendida como uma realização que supera, vai além da nossa humanidade, ao passo que a graça permanece dentro dessa mesma humanidade.

Schiller passa então a uma série de contraposições entre graça e dignidade, procurando demonstrar que cada um desses conceitos pertence a âmbitos distintos e que, por isso, eles não se excluem reciprocamente numa mesma pessoa ou nos estados

de tal pessoa, mas antes se legitimam mutuamente. Após essa afirmação, é apresentada a possibilidade de união dos dois conceitos numa mesma pessoa: a elevação *da liberdade da razão* e o declínio da necessidade da natureza, que constituiriam tal união, teriam sido representados, por exemplo, no Apolo de Belvedere⁵⁰.

Quando unidas em uma só pessoa, portanto, a dignidade apresentaria o conflito entre o carecimento da natureza e a exigência da lei e, por meio de tal conflito, a sensibilidade, tensionada, geraria o sentimento de respeito. Já a graça, por sua vez, apresentaria uma inesperada concordância do contingente da natureza com o necessário da razão, gerando, assim, um sentimento de feliz aprovação, que faria nascer o desejo. Entre esses dois sentimentos, como um termo médio, que efetivaria a união de graça e dignidade, apareceria o amor: “[...] No respeito, a razão é o objeto e a natureza sensível, o sujeito. No amor, o objeto é sensível e a natureza moral é o sujeito. No desejo, objeto e sujeito são sensíveis” (SCHILLER, 2008, p. 57). A liberdade presente no conceito de amor – que se situa entre o respeito e o desejo – ressignificaria, então, a relação entre razão e sensibilidade e vislumbraria uma aproximação do homem ao divino⁵¹.

Após essa análise textual de aspectos centrais do ensaio de 1793, podemos perceber que Schiller, através do conceito de graça, fez com que belo e moralidade pudessem ser pensados de uma forma que requer a participação do ente moral. A beleza é uma maneira pela qual o sujeito age, com sua causalidade pela liberdade, no mundo fenomênico, governado pela causalidade da natureza. O belo de forma alguma é pensado como legislado tendo em vista unicamente a moralidade – o que por si só seria

50 Karl Philipp Moritz, em sua obra *Viagem de um alemão à Itália*, ao comentar sobre a sua contemplação do Apolo de Belvedere nos diz em determinado momento que: “Como nós não possuímos nada de mais elevado do que a linguagem, por meio da qual se revela a nossa força pensante como a parte mais nobre de nosso ser, então colocamos o belo no ponto mais elevado, quando dizemos que ele como que nos fala por meio de uma linguagem superior” (MORITZ, 2007, p. 128). A fala do belo por meio de uma linguagem superior nos indica que o comentário de Moritz remete a uma espécie de união entre o belo e o sublime (este sendo entendido aqui como algo superior) e o fato de tal comentário ter sido provocado justamente pela contemplação do Apolo de Belvedere vai ao encontro da opção de Schiller por citar como exemplo dessa possibilidade de união entre graça e dignidade justamente a referida escultura.

51 A discussão acerca do conceito de amor presente na parte final de *Sobre graça e dignidade* extrapola o escopo do presente trabalho. No entanto, julgamos ser válido mencioná-la pelo fato de ela ter servido de impulso para uma teoria da imaginação, formulada como um desenvolvimento das questões discutidas aqui por um grande admirador de Schiller, que também exerceria um papel de destaque no ambiente intelectual alemão da época: Friedrich Hölderlin. Cf. VACCARI, 2013.

um contrassenso à ideia de autonomia do belo presente na *Crítica da faculdade de julgar* e muito cara a Schiller⁵² –, porém para que o conceito de graça, da maneira pela qual foi desenvolvida aqui por Schiller tenha, de fato, algum valor dentro do debate no qual foi inserido, o belo não pode ter sua relação com a moralidade deixada de lado⁵³. Com isso em mente, passaremos agora, na parte final deste primeiro capítulo, a uma exposição da crítica direta feita por Schiller a Kant.

Além de críticas implícitas, como já mostramos acima, um comentário mais direto ao pensamento kantiano apareceu em *Sobre graça e dignidade* e gerou até mesmo uma reação textual do próprio Kant⁵⁴: “Na filosofia moral de Kant, a ideia do dever é exposta com uma dureza diante da qual toda Graça recua e que poderia facilmente induzir um entendimento fraco a buscar a perfeição na via de um ascetismo obscuro e monástico” (SCHILLER, 2008, p. 39).

O incômodo de Schiller é não só conceitual, mas aparece também em relação ao modo de exposição kantiano, tomado como excessivamente duro. Tal crítica, contudo, é matizada logo em seguida, quando o pensador afirma entender que na situação na qual se encontrava Kant, dominada por um materialismo grosseiro nos princípios morais e

52 Evidentemente não é nossa pretensão aqui analisar textualmente ou aprofundar os argumentos centrais da *Crítica da faculdade de julgar*. O inevitável diálogo que se dá entre tal obra e *Sobre graça e dignidade*, contudo, faz com que, nessa parte final do primeiro capítulo, tenhamos que passar por concepções presentes na terceira *Crítica*, tais como a autonomia do belo, os juízos reflexionantes e a simbolização. Com o intuito unicamente de dar uma base conceitual coerente para o nosso trabalho, ao tocarmos em tais conceitos lançaremos mão de consolidadas interpretações de comentadores. Em relação à autonomia do belo, portanto, e da aceitação de tal concepção por parte de Schiller, podemos afirmar, segundo Ricardo Barbosa, que: “Contra Kant, Schiller eleva a estética à esfera da razão mediante a introdução de um uso regulativo para a razão prática. Em outras palavras, a consideração estética dos fenômenos é precisamente o que o uso regulativo da razão prática torna possível. Não creio que Schiller tenha confundido os limites entre as esferas moral e estética, nem submetido esta àquela, e sim mostrado de modo convincente, segundo os meios de que dispunha, que as esferas da ação e da contemplação são, por assim dizer, os dois modos da liberdade” [grifo nosso]. Cf. BARBOSA, 2002, p. 21.

53 Segundo Vieira: “[...] A divergência mais fundamental entre esta categoria estética [a graça] e a beleza kantiana é que a primeira, ao contrário da segunda, é diretamente condicionada pela moralidade” (VIEIRA, 2011b, p. 31).

54 Já na primeira parte do seu escrito *A religião dentro dos limites da simples razão* [*Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*] de 1793, Kant, em uma nota, referindo-se a *Sobre graça e dignidade*, qualifica tal obra como uma “[...] dissertação redigida magistralmente sem, no entanto, aceitar a participação direta da graça dentro do âmbito moral. Não admite, por exemplo, que através de movimentos graciosos podemos expressar uma atitude moral, contentando-se em aceitar que tais movimentos podem ser tomados como “símbolos da moralidade”, e nada além disso. Cf. KANT, 1974, p. 370.

procurando, no mais das vezes, como resposta a essa situação, um mero princípio de perfeição, a proposta moral colocada pelo filósofo, de pautar-se por um dever, seria talvez, na prática, a opção a ser seguida. Por isso Schiller diz que Kant foi o Drácon de sua época, justamente pelo fato de a mesma ainda não estar preparada para um Sólon⁵⁵. (SCHILLER, 2008, p. 40). Podemos dizer, em outras palavras, que Schiller, como um bom kantiano, entende os motivos de seu mestre para não conectar diretamente graça e moralidade, ou mesmo, de forma mais geral, estética e moralidade. No entanto, essa conexão passa a ser justamente a grande busca de Schiller nos seus escritos subsequentes, nos quais, não sem motivo, aspectos históricos e culturais serão introduzidos e analisados de maneira mais detida.

Schiller sugere que é preciso tomar o ser humano como um todo, o que implica, além de fazer valer uma busca pela harmonia entre o lado sensível e o supracensível, – proporcionada pelo conceito de graça e, quando não possível de ser atingida, ultrapassada pelo conceito de dignidade –, também mostrar que a beleza não deve restringir suas relações exclusivamente nem ao campo da filosofia prática, nem ao campo da filosofia teórica (retomamos aqui a nomenclatura da seção II da segunda introdução da *Crítica da faculdade de julgar*). Da forma como é entendida na terceira *Crítica*, a beleza tem sua origem numa atividade executada pelo entendimento e pela imaginação, isto é, na relação harmoniosa entre estas duas faculdades, que proporciona os juízos reflexionantes, sendo o juízo sobre o belo um tipo de juízo reflexionante (os juízos teleológicos, expostos na segunda metade da *Crítica da faculdade de julgar* seriam outro tipo de juízo reflexionante)⁵⁶. Schiller, ao expor o seu conceito de graça,

55 A figura de Sólon já havia sido comentada por Schiller em seu *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (1790), pertencente ainda ao período dos escritos históricos.

56 Os juízos reflexionantes aparecem originalmente na *Crítica da razão pura*. São tratados, na referida obra, como aqueles juízos que proporcionam a subsunção dos casos a regras, a passagem do plano da constituição da natureza para o plano de sua condição ideal, através do “Esquematismo Transcendental”. Já na primeira introdução à *Crítica da faculdade de julgar*, Kant retoma tal conceito, passando a explorar mais a fundo a relação entre o entendimento e a razão e, como aponta Zammito, promovendo um giro cognitivo na escrita da terceira *Crítica* (Cf. ZAMMITO, 1992, pp. 5-6). Na economia interna da terceira *Crítica*, podemos entender os juízos reflexionantes não em seu uso teórico, mas como possibilitadores da passagem entre os dois domínios, isto é, efetivando o uso meramente reflexionante da faculdade de julgar. Em tal uso, por meio da conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*] meramente formal da natureza, a faculdade de julgar permite ao entendimento observar a natureza, como se [*als ob*] ela tivesse sido feita segundo esses fins. Cf. VACCARI, 2012,

faz com que a beleza ultrapasse as fronteiras do entendimento, e seja vinculada, também, à faculdade da razão – afinal os movimentos graciosos só podem ser executados por entes morais. Entendida à maneira kantiana, a beleza teoricamente poderia ser executada sem qualquer relação com a razão; e as possíveis relações entre belo e moralidade sugeridas por Kant no âmbito da terceira *Crítica*⁵⁷, são muito tênues quando comparadas à maneira como Schiller concebe tais relações em *Sobre graça e dignidade*.

Podemos, assim, unir os dois lados da crítica schilleriana a Kant presentes em *Sobre graça e dignidade*. Inicialmente, como mostramos no retorno ao conceito da beleza como liberdade na aparência, apresentado nas cartas a Körner, a crítica de Schiller está voltada para aspectos estéticos do pensamento de Kant, presentes na terceira *Crítica*. Trata-se do que ele considera um excessivo subjetivismo em relação ao sentimento do belo, que gera como consequência uma vinculação também excessiva do belo com o entendimento, visto que, na concepção de beleza de Kant, em momento algum a razão aparece dando sua forma de liberdade à aparência. Com essa distinção em mente, fizemos um percurso através dos outros argumentos de *Sobre graça e dignidade*, analisando especificamente cada um desses conceitos, e chegamos enfim à crítica moral que Schiller faz a Kant, a de um excessivo domínio da razão sobre a sensibilidade que se expressa por meio de uma concepção rigorista de dever [*Pflicht*], o que impede o ser humano de chegar a uma relação harmoniosa entre razão e sensibilidade. Ora, a partir do momento em que a razão deixa de ser somente a faculdade que impõe sua carga coercitiva à sensibilidade e passa a ser também uma

pp. 22-25.

57 Apenas para citar um exemplo dessa relação entre belo e moralidade na terceira *Crítica*, Tauber aponta que Kant, no §59 da referida obra, “Do belo como símbolo da moralidade”, já vislumbra um possível contato pedagógico entre ética e estética. Cf. TAUBER, 2006, p. 23. Em seu texto *Simbolização na filosofia crítica kantiana*, Beckenkamp comenta acerca da influência do pensamento kantiano para a mitologia da razão, que viria a ser desenvolvida no idealismo e no romantismo de fins do século XVIII. Segundo o autor, no referido §59 da terceira *Crítica*, Kant apresenta a exigência de uma sensificação das ideias da razão. Isso seria realizado traçando uma analogia entre a ideia e algo conhecido do mundo sensível: “[...] Para que as ideias puras da razão se tornem apreensíveis e acessíveis ao nosso entendimento limitado, precisamos interpretar simbolicamente” (BECKENKAMP, 2003a, p. 159). Na simbolização do belo em relação à moralidade, portanto, podemos perceber muito mais um procedimento analógico realizado por Kant, que apenas possibilita o contato da ideia com o mundo sensível, do que propriamente um contato direto da faculdade da razão com a beleza.

faculdade que cede sua forma de liberdade ao fenômeno, além do lado estético, o lado moral, conseqüentemente, também pode ser reconsiderado. Logo, o anseio de Schiller por justificar conceitualmente o todo do ser humano, unindo suas primeiras concepções filosóficas do período da Karlsschule com o seu estudo da filosofia kantiana chega, ao final de *Sobre graça e dignidade*, em um ponto que lança nova luz à então nascente estética filosófica⁵⁸.

Já no seu principal ensaio do período estritamente filosófico e kantiano, portanto, Schiller propõe uma mudança fundamental em relação ao pensamento do filósofo de Königsberg. O entendimento da beleza como liberdade no fenômeno e a ligação estreita entre belo e moralidade (sem, contudo, cercear a autonomia do primeiro) terá reverberações num dos principais escritos estéticos de Schiller, tema do nosso próximo capítulo.

58 Segundo Vieira: “[...] a graça representa assim uma ruptura significativa no que diz respeito à doutrina exposta na *Crítica da faculdade de julgar*, e uma contribuição original ao debate moderno sobre estética. Na exposição dessa categoria, o autor [Schiller] reteve a descrição fenomenológica tradicionalmente associada à manifestação do belo, que consiste em um sentimento simples de prazer fundado em uma relação harmônica entre nossas faculdades; mas tornou também sua experiência dependente, como se dá para o sublime, do fato de que somos entes morais (VIEIRA, 2011b, p. 33).

3. A educação estética e a constituição da filosofia de Schiller

3.1. A gênese da obra: há algo de nobre no reino da Dinamarca

De uma problemática quase que estritamente teórica e filosófica acerca do dualismo kantiano entre sensível e suprassensível, e sobre o papel da beleza dentro da estrutura transcendental do ser humano, Schiller, nas cartas de *Sobre a educação estética do homem*⁵⁹, volta-se para temas como a constituição de um Estado, o papel da arte no mesmo, bem como para discussões que culminarão em sua teoria do impulso lúdico, nos conceitos de estado estético, aparência e Estado estético⁶⁰. Como isso aconteceu? Procuraremos mostrar, neste segundo capítulo, de que forma aspectos políticos, históricos e artísticos apareceram com maior destaque dentro do pensamento de Schiller e analisar os desdobramentos propriamente filosóficos que se deram nessa obra epistolar. Assim, tendo passado por duas das principais obras do período do “ateliê filosófico” poderemos chegar, por fim, no terceiro e último capítulo de nossa dissertação à obra que marca o fim deste período, *Sobre poesia ingênua e sentimental*.

Antes de adentrarmos no conteúdo das cartas que foram publicadas originalmente nos volumes de janeiro, fevereiro e junho do periódico filosófico editado por Schiller, *Die Horen*, em 1795, iremos nos deter em uma breve discussão acerca de sua gênese⁶¹. A partir daí poderemos compreender melhor as diferenças no texto schilleriano do ano de 1793 para o do ano de 1795. Tocar nesse assunto significa falar, inevitavelmente, sobre as precárias condições de saúde de Schiller e, para tal, devemos retornar um pouco no tempo.

Conforme afirmamos no primeiro capítulo, Schiller voltou suas atenções para assuntos estéticos e para a filosofia kantiana num momento no qual sua faceta de

59 De agora em diante nos referiremos a tal obra somente como *Cartas*.

60 Em seu texto *O “idealismo estético” e o factum da beleza. Schiller como filósofo*, Ricardo Barbosa qualifica os argumentos filosóficos de Schiller desenvolvidos nas duas últimas séries de cartas da obra que analisaremos no presente capítulo como a própria *Elementarphilosophie* de Schiller, isto é, toma o pensamento de Schiller como uma filosofia autônoma de fato, derivada do idealismo transcendental kantiano e colocada ao lado do chamado “idealismo ético” de Fichte. Cf. BARBOSA, 2015a, p. 135.

61 Acerca das informações biográficas sobre a gênese do texto Cf. BARBOSA, 2009, pp. 12-30 e SAFRANSKI, 2006, pp. 335-341.

historiador estava em plena atividade: além de professor de história em Jena, desde 1789, durante o ano de 1790 suas atenções estavam voltadas para a escrita da *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, que teria seus dois primeiros volumes publicados ainda naquele ano e tornar-se-ia um sucesso de vendas, chegando a sete mil exemplares em algumas poucas semanas. Todo esse êxito se deu às custas de um enorme esforço: Schiller chegou a trabalhar quinze horas diárias no texto, desgastando consideravelmente sua saúde, e a felicidade com a qual o ano de 1790 terminava, devido justamente à positiva repercussão da obra, deu lugar a um triste acontecimento, em 3 de janeiro de 1791: um forte ataque pulmonar acometeu o poeta naquela tarde. Esta seria a primeira de quatro complicações similares que ocorreriam entre janeiro e maio daquele ano.

Em virtude destes acontecimentos, tão intensos e constantes, num curto período de tempo, as condições de saúde de Schiller estavam cada vez mais precárias e, em junho de 1791, chegou a ser veiculada, pelo *Oberdeutsche Allgemeine Literaturzeitung*, a notícia de que o poeta havia falecido. A repercussão foi rápida e chegou até a Dinamarca, mais precisamente aos ouvidos do Príncipe de Augustenburg, de seu protegido Jens Baggesen (crítico literário que já havia viajado até a Alemanha e conhecido, por exemplo, o filósofo Karl Leonard Reinhold) e de um nobre amigo deste, o conde von Schimmelman. A perda de um nome tão importante para o espírito da época fez com que este grupo de dinamarqueses e seus pares organizassem até mesmo uma homenagem póstuma a Schiller. No entanto, Reinhold logo desmentiu a notícia da morte de Schiller, numa carta escrita a Jens Baggesen, em 18 de junho de 1791.

Baggesen, von Schimmelman e o Príncipe de Augustenburg, sabendo então que Schiller ainda vivia, ofereceram ao “renascido” poeta, através do intermédio de Reinhold, uma quantia anual de 1000 táleres por três anos. Era o que Schiller precisava para se recompor e poder de fato se dedicar aos seus estudos da filosofia kantiana, que, como dissemos no capítulo anterior, haviam começado no mesmo ano de 1791. Schiller aceitou então o estipêndio. No entanto, mais do que simplesmente submeter-se a qualquer tipo de mando intelectual do Príncipe ou de seus companheiros por conta dessa ajuda financeira, fez questão de comunicar suas ideias e teorias, em cartas, com o

Príncipe. Através dessa correspondência vemos surgir não apenas uma prestação de contas de Schiller, mas o primeiro esboço de uma obra filosófica que refletiria acerca de seu próprio tempo – suas condições políticas, sociais e artísticas. Nesse sentido, há de se ressaltar a maneira ímpar pela qual se desenvolveu o mecenato, valorizando tanto o ato do Príncipe, quanto o de Schiller. Segundo Barbosa: “Assumindo o papel de leitor ideal, a figura do protetor como que desaparece diante do autor favorecido. Ao mesmo tempo, ambos se associam num empreendimento que transfere ao público o resgate de uma dívida. *Nesse mecenato, somente a humanidade é credora*” (grifo nosso) (BARBOSA, 2009, p. 28).

Convém mencionar, ainda, que as cartas originais perderam-se num incêndio ocorrido no palácio de Augustenburg, em fevereiro de 1794. Schiller, contudo, reteve consigo algumas cópias e, a partir delas, desenvolveu o texto, dando um melhor acabamento para alguns trechos⁶². Um acréscimo essencial às cartas enviadas ao Príncipe aparece nas cartas X-XVI, onde Schiller realiza a chamada dedução transcendental da beleza. Podemos assinalar, desde já, que este momento recebeu forte influência da filosofia de outro kantiano que procurou ir além de seu mestre, o então professor de filosofia em Jena, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Dado o inevitável contato deste autor com Schiller e com o *Die Horen*, devido à chamada *Disputa das Horas* [*Horenstreit*]⁶³, procuraremos, quando possível, através do auxílio de

62 Há uma concordância entre as cartas originais enviadas ao Príncipe e as publicadas no *Die Horen* em SCHILLER, 2009, pp. 169-172.

63 Como a supracitada *Disputa das Horas* guarda uma forte relação filosófica com uma discussão presente em uma parte central das *Cartas*, a saber, a dedução transcendental da beleza, faz-se necessária uma apresentação desse tema. Fichte chega em Jena em 1794 para assumir a cátedra de filosofia como substituto de Reinhold e, devido ao seu enorme sucesso acadêmico já no seu primeiro ano ali, é convidado por Schiller para publicar e participar do conselho editorial do *Die Horen*. O primeiro número do referido periódico filosófico, publicado em janeiro de 1795, além de conter a primeira parte das *Cartas*, conta também com um artigo de Fichte intitulado *Sobre a vivificação e a elevação do puro interesse pela verdade*. No mês seguinte, Schiller publica a segunda parte das *Cartas*, na qual aparecem, de fato, as diferenças filosóficas entre o seu pensamento e o de Fichte, acerca dos impulsos, do conceito de determinação recíproca e do papel da imaginação. Chega então o mês de junho e, com ele, a publicação da terceira e última parte das *Cartas*. Neste mesmo mês, Fichte enviou a Schiller, para publicação no *Die Horen*, um ensaio chamado *Sobre o espírito e a letra na filosofia – Numa série de cartas*. Santos sugere que tal texto pode ser tomado como uma espécie de resposta de Fichte às cartas de Schiller publicadas em fevereiro. Fato é que ele foi recusado por Schiller, o que gerou, como consequência, uma troca de correspondência entre Schiller e Fichte acerca do conteúdo do ensaio e, principalmente, acerca da forma de apresentação de ideias, da escrita filosófica, constituindo, assim, a chamada *Disputa das Horas*. Em setembro, Schiller ainda publicaria,

comentadores, mostrar como se deu a influência de Fichte no texto das *Cartas*.

Para uma melhor organização do capítulo, faremos uma divisão em três tópicos, respeitando a mesma divisão da publicação das *Cartas*. O primeiro tópico voltará suas atenções, portanto, às cartas I-IX, e terá como tema central o diagnóstico que Schiller faz do seu tempo. O segundo tópico, por sua vez, cerne da argumentação filosófica das *Cartas*, compreenderá as cartas X-XVI e versará sobre a dedução transcendental da beleza. O terceiro e último tópico, referente às cartas XVII-XXVII é o que possuirá uma maior variedade de temas, tanto filosóficos, quanto artísticos e políticos. Com vistas a uma maior clareza argumentativa analisaremos, nestas cartas finais, apenas os trechos que dialogam mais diretamente com a cisão da natureza humana entre sensível e suprassensível e com a maneira encontrada por Schiller, nas *Cartas*, para solucioná-la, através do conceito de estado estético.

3.2. O diagnóstico da modernidade

Uma das primeiras grandes diferenças passíveis de serem apontadas entre o texto de *Sobre graça e dignidade* e o das *Cartas* aparece nas primeiras nove cartas. O foco é completamente deslocado de uma discussão estritamente filosófica para assuntos que envolvem o momento político e histórico vivido por Schiller⁶⁴. O impacto das mudanças de curso da Revolução Francesa teve ressonância nos escritos de Schiller: de uma confiante e esperançosa inspiração trazida pelo começo da revolução a uma repugnância em relação ao estabelecimento do *Terror*, em 1792, e à execução de Luís XVI, em 1793. Essa mudança de avaliação da Revolução Francesa aparece tanto nas cartas de Schiller a

no mesmo *Die Horen*, um ensaio intitulado *Sobre os limites necessários no uso das formas belas*, que também reverberaria as discussões iniciadas quando da recusa do ensaio de Fichte. Uma análise de todas as nuances desta disputa extrapola os nossos propósitos; cabe ressaltar, contudo, que ela não se configura como uma querela entre dois filósofos motivada apenas por questões de caráter pessoal ou coisa que o valha. Ela guarda, pelo contrário, distintas posições filosóficas acerca da forma de exposição da filosofia e também da maneira de se entender o papel ocupado pela estética dentro da constituição transcendental do homem. Sobre as informações contidas nesta nota cf. BARBOSA, 2015a; SANTOS, 2002; VACCARI, 2014b.

⁶⁴ Ainda que, conforme mostraremos nesta alínea, tais assuntos, já nessas cartas iniciais, sejam permeados em alguma medida por aspectos filosóficos que seriam melhor trabalhados nas cartas subsequentes e também por concepções que lembram a crítica de Schiller ao rigorismo moral kantiano que havia aparecido em *Sobre graça e dignidade*.

Augustenburg, quanto nesse primeiro momento das *Cartas*⁶⁵.

Logo na primeira carta, Schiller faz questão de deixar clara a origem kantiana de seus princípios (SCHILLER, 1995, p. 20). No entanto, se voltarmos às cartas escritas em 1793 por Schiller ao Príncipe de Augustenburg podemos perceber, como aponta Tauber, uma diferença de tom entre a carta original (de dezembro de 1793) e a carta correspondente publicada no *Die Horen*⁶⁶. Nesta última, Schiller faz questão de afirmar a origem kantiana de seus princípios, mas na carta seguinte afirma que é pela beleza que se chega à liberdade⁶⁷. Já na carta escrita ao Príncipe, em 1793, Schiller nos diz que:

Confesso já previamente que no ponto principal da doutrina dos costumes penso de modo perfeitamente *kantiano*. Creio e estou convencido de que se chamam *éticas* somente aquelas nossas ações às quais somos determinados apenas pelo respeito à lei da razão, e não por impulsos, por mais refinados que estes sejam e quais os nomes imponentes as acompanhem. Admito com os mais rígidos moralistas que a virtude tem de repousar pura e simplesmente sobre si mesma e que não cabe referi-la a nenhum outro fim diferente dela. Bom (segundo os princípios kantianos, que subscrevo inteiramente neste ponto) bom é o que acontece apenas porque é bom (SCHILLER, 2009, pp. 135-136).

A diferença aqui é significativa e confirma o que procuramos demonstrar ao longo do primeiro capítulo: Schiller foi aos poucos incorporando as noções e questões estritamente kantianas e outras influências, desenvolvendo, assim, um pensamento próprio. Para qualquer leitor mais atento, a afirmação presente no trecho acima, de uma concordância com os mais rígidos moralistas, soaria bastante estranha; afinal, já em *Sobre graça e dignidade* o rigorismo moral kantiano é atacado e a proposta de uma bela alma é colocada, isto é, a proposta de uma unificação entre racional e sensível, sem um sobrepujamento deste por aquele. Nas *Cartas*, o que veremos será a tentativa de pensar tal proposta no âmbito político e uma maior problematização da mesma no âmbito filosófico, quando do desenvolvimento da teoria dos impulsos. O hiato de dois anos

65 Cf. SHARPE, 2005, p. 150.

66 Cf. TAUBER, 2006, pp. 44-45.

67 Cf. SCHILLER, 1995, p. 22. Tal afirmação, como mostraremos no decorrer do texto, não é unívoca nas *Cartas*. Em vários momentos, como afirmam alguns comentadores, uma ambiguidade fundamental aparece na obra: a beleza é por vezes tratada como um meio para se chegar à liberdade (como no trecho da carta II e também nas cartas XXIII-XXIV) e em outros momentos é tratada como um fim em si mesma (como por exemplo na carta XIX). Cf. BEISER, 2005, pp. 165-168.

entre a correspondência com o Príncipe e a publicação, no *Die Horen*, das *Cartas*, serviu para que Schiller confirmasse de vez a não aceitação do rigorismo kantiano e, mais do que isso, fez com que ele desenvolvesse a proposição de um novo caminho, que se pautaria na educação estética, isto é, na afirmação de uma proposta que valorizasse o ser humano em seu sentido antropológico pleno.

Na carta II, os comentários e posicionamentos acerca da Revolução Francesa começam a aparecer e Schiller questiona se o seu método de investigação sobre o tema não seria extemporâneo. Quer dizer, num momento histórico tomado pela urgência de discussões políticas, voltar-se para as questões estéticas aparentemente é uma espécie de fuga do que realmente importa. Na carta de 9 de fevereiro de 1793, escrita ao Príncipe de Augustenburg, Schiller já havia notado que

Nossos mais excelentes pensadores ainda têm muito o que fazer com a metafísica, e parece que o direito natural e a política ainda exigem atenção mais detida. Assim, por este lado parece nascer pouca luz para a filosofia da arte, e numa época em que o espírito humano examina e ilumina todos os campos do saber, somente ela parece ter de permanecer em sua habitual obscuridade (SCHILLER, 2009, p. 56).

Indo contra esta tendência de atenção quase que exclusiva aos problemas políticos de seu tempo, Schiller anuncia a tese acima aludida de que é pela beleza que se chega à liberdade, mostrando assim que, para ele, retirar a filosofia da arte de sua habitual obscuridade não é apenas valorizá-la enquanto uma disciplina específica, mas sim iniciar uma proposta alternativa também para a política, abrir o caminho para a liberdade. O descontentamento com a idolatria que seu tempo cultivava em relação à *utilidade* é explicitado e pode ser lido ao mesmo tempo como um diagnóstico de decadência da modernidade e também de um afastamento da arte e das discussões estéticas em geral.

As Cartas III e IV não possuem correspondência com nenhuma das cartas enviadas por Schiller ao Príncipe no ano de 1793. No início da terceira carta, o foco das atenções recai sobre a elevação do homem de seu estado sensível para o estado moral. Ao realizar essa passagem, assim de forma imediata, o homem logo se depara com o

Estado e todas as suas privações. Nessas condições, enquanto pessoa moral, o ser humano não consegue e nem pode se contentar “[...] com esse Estado de necessitação, nascido apenas de sua determinação natural e somente para ela voltado” (SCHILLER, 1995, p. 23). A alternativa encontrada por ele é, então, uma recuperação artificial de sua infância, de seu “estado de natureza”. Essa saída, contudo, permanece no âmbito do ideal e acaba criando um conflito entre o homem físico, que é *real*, e o ético, que é apenas *problemático*⁶⁸. Essa não identificação e harmonização entre o homem físico e o ético permanece sem solução nesta carta. Há apenas a indicação da necessidade de um terceiro caráter, que estabeleceria a passagem entre os dois domínios. Essa ideia, como veremos, será retomada e aprofundada, com um maior afinco terminológico por parte do próprio Schiller, na segunda parte da obra.

Já na Carta IV, aspectos centrais de *Sobre graça e dignidade* são lembrados e mais uma vez é confirmada a discordância de Schiller com determinados princípios da filosofia moral kantiana. Isto pode ser comprovado com a afirmação de que “a vontade do homem, contudo, é plenamente livre entre dever e inclinação; nenhum constrangimento físico pode intervir nesse direito régio de uma pessoa” (SCHILLER, 1995, p. 27). Como já mencionamos no primeiro capítulo, Schiller, através da influência de Reinhold, desenvolve um conceito de vontade divergente do conceito kantiano e é justamente tal divergência que reaparece aqui, fazendo com que a vontade seja livre para escolher entre dever e inclinação. Ainda que livre, ela encontra em cada ser humano a aspiração constante por um modelo ideal, que seria justamente a concordância e harmonização entre seu sentir e seu pensar⁶⁹. Mas como potenciais desvios a esse modelo ideal, dois possíveis caminhos que o próprio ser humano pode opor a si mesmo são apresentados:

68 Cf. SCHILLER, 1995, p. 24.

69 Neste trecho, em nota do próprio Schiller ao texto, é feita uma referência à segunda das *Preleções sobre a destinação do erudito* [*Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*] (1794), de Fichte, intitulada “Sobre a destinação do homem na sociedade”. Em tal preleção, o então recém-admitido professor da cátedra de filosofia da Universidade de Jena fala sobre a destinação do homem na sociedade e afirma que este possui um conceito ideal de si mesmo, que, por isso mesmo, é inalcançável (Cf. FICHTE, 2014a, p. 40). Este é o primeiro dos dois momentos em que o autor da *Doutrina-da-ciência* é diretamente mencionado nas *Cartas*.

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo freqüentemente [sic] mais desprezível que o do selvagem (SCHILLER, 1995, p. 29).

Essa distinção entre o bárbaro e o selvagem já havia aparecido no §2 de suas preleções sobre estética de 1792-1793, no qual Schiller falava sobre a influência e o valor do gosto⁷⁰ e pode ser entendida também como análoga à distinção feita entre as imagens da Monarquia e da Oclocracia, em *Sobre graça e dignidade*, com aquela representando o bárbaro e esta o selvagem. No texto das *Cartas*, a possibilidade de se ver livre da barbárie e da selvageria é alcançada pelo “homem cultivado”, aquele que conseguiria, ainda que sem atingi-lo, manter-se sempre na procura pelo ideal.

Na carta V, vemos um tom pessimista por parte de Schiller, que mostra todo o seu descontentamento com seu próprio tempo, no qual enxerga não homens cultivados, mas sim selvagens e bárbaros reunidos⁷¹. Essa constatação é válida, segundo Schiller, tanto para as classes mais baixas, quanto para as superiores. Naquelas, os indivíduos buscam avidamente sua satisfação animal, sem se configurarem como homens livres de fato, mas antes como animais selvagens. Nestas, a visão é ainda mais repugnante, pois sua corrupção se dá no seio da própria cultura, que se afunda no egoísmo e em uma orgulhosa autossuficiência⁷².

Consciente desse diagnóstico apresentado na carta V, Schiller inicia a carta VI fazendo um retorno aos gregos, dando indícios da influência exercida por estes em

70 Cf. SCHILLER, 2004b, pp. 37-39.

71 Tal constatação é ilustrada por esse trecho da carta de Schiller ao Príncipe de Augustenburg, de 13 de julho de 1793: “O Esclarecimento, do qual as camadas mais altas de nossa época não sem razão se vangloriam, é apenas cultura teórica e mostra, tomado como um todo, uma influência tão pouco enobrecedora sobre as convicções que antes ajuda apenas a fazer da corrupção um sistema e torná-la irremediável. Um epicurismo mais refinado e conseqüente [sic] começou a sufocar toda a energia do caráter, e o grilhão das necessidades, cada vez mais firmemente estrangulador, a aumentada dependência da humanidade do elemento físico levou gradualmente a que a máxima da passividade e da obediência doentia valha como a suprema regra de vida; daí a estreiteza no pensar, a falta de força no agir, a lamentável mediocridade no produzir que, para sua vergonha, caracterizam nossa época. E assim vemos o espírito da época oscilar entre a barbárie e a frouxidão, a incredulidade e a superstição, a rudeza e a delicadeza, e é apenas o *equilíbrio dos vícios* que ainda mantém coeso o todo” (SCHILLER, 2009, pp. 76-77).

72 Cf. SCHILLER, 1995, p. 32.

alguns momentos de sua obra: no âmbito teatral e poético, mas também filosoficamente, em especial na discussão acerca do modelo poético ingênuo⁷³. Mais do que atentar para o louvor que Schiller faz aos gregos nesta carta, pretendemos matizar melhor o diagnóstico do homem moderno, focando nos comentários acerca do “homem de negócios”. Tais comentários parecem ilustrar de maneira bastante esclarecedora os motivos de Schiller para buscar uma educação estética, uma maior valorização da sensibilidade frente à razão, com o intuito explícito de harmonizar os dois lados do ser humano, fazendo prevalecer a chamada “concepção antropológica plena”.

O retorno aos gregos serve para mostrar que estes, segundo a concepção de Schiller, estavam conectados à natureza e, em razão disso, conseguiam expressar uma maior harmonia individual entre o lado sensível e o supracensível. O preço que teria de ser pago para o desenvolvimento da espécie como um todo, contudo, seria caro e provocaria exatamente uma quebra, uma cisão nessa harmonia presente nos gregos, “porque aquele [o grego] recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este [o moderno] as recebe do entendimento, que tudo separa” (SCHILLER, 1995, p. 36).

Essa atividade separadora do entendimento fez com que o indivíduo se especializasse e se transformasse em um estranho no mundo sensível⁷⁴. A partir desta constatação, Schiller menciona o surgimento do “homem de negócios”, aquele que não consegue mais sentir-se e constituir-se como um todo, pois se vê mutilado pelos fragmentos que a modernidade lhe oferece. Segundo Schiller,

73 Em virtude disso, um comentário mais direto sobre as referências de Schiller aos gregos, seja nas *Cartas*, seja em *Sobre poesia ingênua e sentimental* aparecerá no terceiro capítulo, que terá como um dos temas principais o conceito de ingênuo. Ainda nesta primeira parte das *Cartas* (cartas I-IX) outras referências aos gregos aparecem: na carta VIII são mencionadas figuras mitológicas como Zeus, Aquiles e Minerva e, na carta IX, Orestes. No início da segunda parte da obra, na carta X, há uma referência à *República* de Platão (Cf. SCHILLER, 1995, pp. 45-46, 50 e 54).

74 Ainda que nesse ponto não apareça nenhuma referência a Fichte, dado o conhecimento de Schiller das *Preleções sobre a destinação do erudito* [*Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*] (1794), percebemos que a terceira das preleções, intitulada “Sobre a diversidade das categorias na sociedade” vai ao encontro dessa preocupação de Schiller com a especialização do homem moderno, como ilustra o seguinte trecho: “Tal como as coisas estão atualmente, o homem nasce na sociedade. Ele não mais encontra a natureza rude, e sim já preparada de múltiplas maneiras para os seus fins possíveis. Ele encontra uma multidão de homens ocupados em diversos ramos em trabalhar a natureza, segundo todos os seus aspectos, para o uso de seres racionais. Ele encontra já feito muito do que, não fosse isso, ele mesmo teria tido de fazer” (FICHTE, 2014a, p. 55).

[...] o predomínio da faculdade analítica rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim como a esfera mais limitada de objetos diminui-lhe a riqueza [...] o homem de negócios tem freqüentemente [sic] um coração *estreito*, pois sua imaginação, enclausurada no círculo monótono de sua ocupação, é incapaz de elevar-se à compreensão de um tipo alheio de representação (SCHILLER, 1995, p. 39).

Daí advém o ímpeto de Schiller em procurar alternativas para que a força e o fogo da fantasia e o não enclausuramento da imaginação possam ser novamente conquistados e estimulados. Convém ressaltar que, em Schiller, isso não significa um abandono completo da razão, muito menos um retorno incondicional à condição dos gregos: ambas as opções seriam um contrassenso. O instrumento encontrado pela cultura foi justamente o do antagonismo das forças humanas; no entanto, por gerar consequências desastrosas como a aparição do chamado “homem de negócios”, novas alternativas para a humanidade teriam de ser encontradas. O caminho a ser tomado seria o de aglutinação, aos desenvolvimentos da razão e do entendimento, também desenvolvimentos imaginativos, estéticos. Tal associação é metaforicamente representada numa das cartas de Schiller ao seu mecenas:

A necessidade mais urgente de nossa época parece-me ser o enobrecimento dos sentimentos e a purificação ética da vontade, pois muito já foi feito pelo esclarecimento do entendimento. Não nos falta tanto em relação ao conhecimento da verdade e do direito quanto em relação à eficácia deste conhecimento para a determinação da vontade, *não nos falta tanta luz quanto calor, tanta cultura filosófica quanto estética* (grifo nosso) (SCHILLER, 2009, pp. 79-80).

Essa declaração serve para demonstrar como Schiller, mesmo voltado para os estudos filosóficos, mesmo estreitamente ligado ao pensamento de Kant, já propunha outros caminhos para a reflexão do seu tempo, passando a ser um pensador em busca do *calor* que somente uma cultura estética poderia proporcionar. Não sem motivo, ainda que num sentido diferente daquele que receberá na carta XV, o conceito de jogo aparece pela primeira vez nas *Cartas* na parte final da carta VI, quando Schiller, ressaltando mais uma vez as perdas geradas pelas separações e fragmentações da modernidade, e buscando exaltar o valor da beleza, em especial para a sua época, afirma: “[...] ainda que

o exercício ginástico forme corpos atléticos, somente o jogo livre e regular dos membros desenvolve a beleza” (SCHILLER, 1995, pp. 40-41).

Na carta VII, os problemas identificados por Schiller na modernidade continuam a ser explorados. Sua época é tomada como aquela que apresenta algo frontalmente oposto àquilo que levaria a um aperfeiçoamento moral do Estado e tal problema só seria remediado se o ser humano conseguisse, antes de mais nada, suprimir a cisão interior existente nele próprio⁷⁵. Já na carta VIII, o incômodo maior de Schiller é com a falta de ânimo de muitos homens de seu tempo em buscar a união entre a cultura teórica e a cultura prática, que proporcionaria justamente a virilidade de espírito necessária para a busca da sabedoria e do conhecimento⁷⁶. Influenciado pelo imperativo retomado de Horácio – *sapere aude* –, tanto na carta de 11 de novembro de 1793 escrita ao Príncipe de Augustenburg, quanto na carta publicada no *Die Horen*, Schiller se dá conta, mais uma vez, de que todo o esclarecimento presente em seu tempo, toda a purificação da razão das ilusões dos sentidos não foram capazes de dar forças ao homem para não se contentar com as meras necessidades físicas e procurar ir além, tornando-se assim livre de fórmulas prontas de pensar⁷⁷.

Guiados por esse fio condutor, os dois textos apresentam parágrafos e ideias quase idênticas; um trecho em específico, contudo, que aparece somente na carta ao Príncipe, nos parece bastante significativo para o chamado diagnóstico da modernidade realizado por Schiller. Além da figura do “homem de negócios”, acima apresentada, outros tipos de homens teriam sido encontrados por Schiller em seu tempo. Homens que

[...] baseiam todo o seu valor na sociedade em sua riqueza, seus antepassados, em prerrogativas corporais! [...] que brilham com tesouros de memória acumulados, com um humor insípido, com um talento de aparente

75 Cf. SCHILLER, 1995, p. 43. Schiller já faz referência aqui ao que trabalhará na segunda série de cartas (X-XVI).

76 Na carta de 11 de novembro de 1793 escrita ao Príncipe de Augustenburg este ponto fica explícito: “Esta virilidade do espírito é o objeto da cultura prática, e na medida que a energia de decisão é pois necessária para transitar do estado dos conceitos confusos aos conhecimentos mais claros, o caminho à cultura teórica tem de ser aberto pela cultura prática” (SCHILLER, 2009, p. 99). A mesma ideia é retomada também na própria carta VIII: “Não é suficiente, pois, dizer que toda a ilustração do entendimento só merece respeito quando refluí sobre o caráter; ela parte também, em certo sentido, do caráter, pois o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração” (SCHILLER, 1995, p. 47).

77 Cf. SCHILLER, 1995, p. 46.

grandeza e são felizes na ilusão de uma importância que não resistiria a nenhuma prova [...] Eles teriam de ousar-se à sabedoria, pois isto de fato exige a ousadia de renunciar às suas posses atuais pelos bens da expectativa. (SCHILLER, 2009, pp. 98-99).

Apesar de todas essas críticas dirigidas ao seu próprio tempo, na carta IX a esperança despertada pela arte faz com que Schiller coloque, ao lado do “homem de negócios” e dos homens mencionados na citação acima, outra figura que, também presente na modernidade, cultiva em si a possibilidade de transformação: o artista. Um dos motivos para acreditar nessa possibilidade seria a convicção de que “arte e ciência são livres de tudo que é positivo e que foi introduzido pelas convenções dos homens; ambas gozam de uma absoluta *imunidade* em face do arbítrio humano” (SCHILLER, 1995, p. 49).

3.3. A dedução transcendental da beleza

A carta X, que abre o segundo momento, é uma transição para a parte mais conceitual da obra. Schiller reafirma, aqui, os descaminhos tomados pela modernidade, que conduzem à selvageria e à barbárie, mas coloca ao mesmo tempo na beleza, em virtude da postulada *imunidade* que havia aparecido na carta anterior, uma possibilidade de libertação. Nesse momento, contudo, Schiller julga ser necessário um aprofundamento filosófico e abstrato do conceito de beleza: o pensador comenta que nunca, no reino da experiência, beleza e liberdade caminharam juntas, no entanto se questiona se o conceito de beleza não deveria ser melhor problematizado, numa *via transcendental*, em busca de um *conceito racional puro da beleza*⁷⁸. Essa será a proposta das cartas subsequentes (XI-XVI). Schiller passa a dialogar com a filosofia de seu tempo e encontra uma melhor fundamentação tanto para as questões apresentadas no primeiro momento das *Cartas*, quanto para a problemática originalmente kantiana, da separação entre sensível e supersensível, que vem sendo trabalhada desde o primeiro capítulo de nossa dissertação.

78 Cf. SCHILLER, 1995, p. 56.

A *via transcendental* que Schiller pretende percorrer começa com uma distinção entre os conceitos de pessoa [*Person*] e estado [*Zustand*], que seriam entendidos como conceitos-limite de toda a abstração. Tal divisão, como aludimos no capítulo anterior, já havia aparecido em *Sobre graça e dignidade* e guarda uma forte influência kantiana⁷⁹. Especificamente no texto das *Cartas*, pessoa e estado, no ser finito, são pensados em relação ao sujeito absoluto: tudo que a divindade é, ela é eternamente, ao passo que em nós, por mais que a pessoa perdue, altera-se o estado, e em toda alternância do estado, a pessoa perdura. Por conta dessa impossibilidade de identificação entre os dois conceitos quando de sua análise em referência ao ser finito, Schiller afirma que “nós somos não porque pensamos, queremos, sentimos; e pensamos, queremos ou sentimos não porque somos. Nós somos porque somos. Nós sentimos, pensamos ou queremos porque além de nós existe algo diverso” (SCHILLER, 1995, p. 60). *Somos porque somos* significa, aqui, a afirmação da distinção da pessoa frente ao estado. Não podemos deixar de ser e por conta disso a pessoa é sinônimo de permanência. Ao mesmo tempo, enquanto somos, temos pensamentos, vontades e sentimentos, ou seja, diferentes estados, que só existirão a partir desse fundamento que é o que é – a pessoa.

Para ser a condição de permanência do homem, a pessoa, portanto, não pode vir a ser, não pode modificar-se no espaço e no tempo, mas sim ser o fundamento para que todo vir a ser possa existir, isto é, para que o estado e suas determinações apareçam sem que ela perca suas características intrínsecas que se dão no tempo. Tomemos o exemplo da flor, dado pelo próprio Schiller:

Ao dizermos que a flor desabrocha e murcha, fazemos dela o permanente nesta transformação e atribuímo-lhe [sic] uma pessoa na qual se manifestam aqueles dois estados. Não é objeção dizer que o homem vem a ser primeiro, pois ele não é meramente pessoa, mas pessoa que se encontra num estado determinado (SCHILLER, 1995, p. 60).

A pessoa afirmaria então, no ser humano, sua contraposição em relação ao mundo, dando ao homem sua personalidade, enquanto o estado faria valer os sentimentos e desejos que são transitórios, porém reais, determinados, e fazem com que

79 Cf. nota 41.

o homem não seja entendido como mera forma. Schiller retira daí o que chama de duas leis da natureza sensível-racional do homem. A primeira, ligada ao estado, exige *realidade* absoluta, traz ao fenômeno todas as suas disposições; a segunda, por sua vez, ligada à pessoa, exige *formalidade* absoluta, quer introduzir coerência, a partir do interior, em tudo o que, exteriormente, é apenas mundo.

A partir da carta XII Schiller passa a identificar essa dupla tarefa apresentada na carta anterior, de “[...] dar realidade ao necessário *em nós* e submeter a realidade *fora de nós* à lei da necessidade” (SCHILLER, 1995, p. 63), com duas forças opostas chamadas por ele de impulsos. O primeiro desses impulsos é o *impulso sensível* [*sinnlicher Trieb* ou *Stofftrieb*]⁸⁰. Tomado como condição de possibilidade da existência física, sua ocupação, dentro da teoria schilleriana, é a de dar conteúdo ao tempo e às modificações, submeter o homem às limitações do tempo. O homem é então, nesse momento, dominado pela sensibilidade. O *impulso sensível* desperta as disposições do homem, o conteúdo de sua existência real, porém, ao mesmo tempo, ao prendê-lo no domínio do sensível, veda sua passagem para a perfeição.

No entanto, além do *impulso sensível*, o homem também possui o *impulso formal* [*Formtrieb*]. Este procura valorizar a pessoa em detrimento do estado e, para isso, afirma sempre a personalidade enquanto unidade absoluta e indivisível. A partir desta distinção, Schiller se dá conta de que “enquanto o primeiro impulso constitui apenas *casos*, o segundo fornece *leis*” (SCHILLER, 1995, p. 65). Ou seja, as determinações advindas do *impulso sensível*, por submeterem o homem às limitações do tempo, alternam-se constantemente, e muitas vezes fortes vontades e ardores de hoje são deixados completamente de lado amanhã: só o que se tem aqui são *casos*. Já a atividade do *impulso formal*, por estar associada à pessoa, eterna e imutável, fornece determinações que também são, em si mesmas, eternas, fazendo valer a permanência da personalidade, fornecendo assim leis e elevando o sujeito individual à categoria de espécie.

Colocados os dois impulsos, enquanto forças representantes da pessoa e do

80 No texto de Schiller os dois termos – *sinnlicher Trieb* e *Stofftrieb* – aparecem referindo-se ao mesmo impulso, aquele que se contrapõe ao impulso formal. A tradução e o sentido mais correto de *Stofftrieb*, contudo, seria impulso *material*, e não sensível.

estado, encontramos delineada, na teoria schilleriana, a separação da humanidade em dois âmbitos distintos que podem ser associados aos lados sensível e racional do homem. A partir da apresentação dos impulsos sensível e formal enxergamos como Schiller colocou, numa *via transcendental*, a chamada fragmentação do homem moderno diagnosticada por ele nas primeiras nove cartas, e nos vemos na iminência de encontrar um conceito ou impulso de reunificação da humanidade. No entanto, inesperadamente, a carta XIII, já no seu primeiro parágrafo, apresenta a afirmação de que “[...] são esses dois impulsos [o *sensível* e o *formal*] que esgotam o conceito de humanidade, e um terceiro impulso *fundamental*, que pudesse intermediar os dois, é um conceito impensável” (SCHILLER, 1995, p. 67).

A esse aparente beco sem saída, Schiller adiciona um porém que permite dar prosseguimento à sua exposição: a contradição das tendências sensível e formal de fato se dá, *porém* não nos mesmos objetos e isso faz com que, considerados em seus próprios âmbitos, os dois impulsos identificados possam ser melhor pensados, bem como a relação entre ambos que, a partir de agora, pauta-se por essa não identidade de objetos:

O impulso sensível exige modificação, mas não que ela se estenda à pessoa e a seu âmbito, ou seja, que ela seja uma alternância de princípios. O impulso formal reclama unidade e permanência – mas não quer que o estado se fixe juntamente com a pessoa, que haja identidade da sensação (SCHILLER, 1995, p. 67).

Nesse ponto, Schiller afirma em uma nota ao texto que a única forma de os dois impulsos assegurarem a unidade do homem, resguardando cada um o seu próprio âmbito e não gerando uma identidade de objetos distintos, é através de uma subordinação recíproca entre ambos, visto que uma subordinação incondicional do impulso sensível ao formal só traria uniformidade, permanecendo o homem em uma situação cindida e não harmônica. A solução de uma subordinação recíproca seria então a saída encontrada por Schiller e, na mesma nota em que propõe tal solução, o filósofo já ressalta, textualmente, de onde a retira: do conceito de *determinação recíproca* da

filosofia fichteana⁸¹.

A manutenção de uma reciprocidade entre os dois impulsos, diz Schiller, é tarefa da cultura. Ela deve resguardar a sensibilidade do *impulso sensível* frente à liberdade e, ao mesmo tempo, defender a personalidade do *impulso formal* contra o poder da sensibilidade. A cultura deve, portanto, dar ao ser humano, por um lado, a maior mutabilidade possível, isto é, fornecer os mais variados contatos com o mundo, para que a sensibilidade do *impulso sensível* seja preservada e, por outro lado, dar também a maior autonomia possível à personalidade da pessoa, isto é, ao *impulso formal*. Desta forma o ser humano atingiria o seu máximo em ambos os domínios de seus impulsos, e, desse modo, a plenitude de sua humanidade.

Depois de demonstrar como, através da atividade de mão dupla da cultura, o ser humano teria tanto seu *impulso formal*, quanto seu *impulso sensível*, tanto sua razão, quanto sua sensibilidade, agindo reciprocamente entre si e possibilitando uma harmonia, Schiller afirma que a *inversão* dessa relação de reciprocidade e máximo desenvolvimento dos dois pólos pode levar a dois modos de engano. Tais modos ocorreriam, portanto, quando o *impulso sensível* precedesse o formal e tornasse dominante a faculdade receptiva ou quando o *impulso formal* precedesse o sensível e substituísse a faculdade receptiva pela determinante. Neste momento da *via transcendental*, percebemos uma espécie de retorno à distinção, proposta ainda na carta IV, entre o selvagem e o bárbaro. O selvagem pode ser identificado com o modo de engano no qual o *impulso sensível* tem precedência e predominância, ao passo que o bárbaro identifica-se com o modo de engano em que aparece a precedência e predominância do *impulso formal*.

Como nos mostra a segunda nota de Schiller ao texto da carta XIII, ressaltar que tanto um quanto o outro modo de engano de nossos impulsos é algo considerado prejudicial ao pleno desenvolvimento do ser humano é necessário, porque “o efeito

81 Esta é a segunda referência direta de Schiller a Fichte no texto das *Cartas*. Segundo Vaccari, lançando mão deste conceito Schiller consegue superar um limite que até então sua teoria dos impulsos carregava, o de pensar a separação entre os dois impulsos como absoluta e originária. Com o conceito de *determinação recíproca*, essa separação passa a ter uma relação recíproca, coordenada e simultânea. Cf. VACCARI, 2014b, p. 43.

maléfico de uma sensibilidade predominante no pensamento e na ação é facilmente visível; menos evidente, embora igualmente comum e importante, é o dano causado pela racionalidade predominante no conhecimento e na maneira de agir” (SCHILLER, 1995, p. 69). Schiller defende aqui, mais uma vez, não uma valorização excessiva da sensibilidade em detrimento da razão. Tal opção, ao menos nas obras schillerianas que serão trabalhadas na presente dissertação, em nenhum momento se configura como uma saída possível. Pelo contrário, o que se tem aqui é um alerta contra o caráter aparentemente inofensivo de uma predominância da racionalidade. Levada para dentro do seio de sua teoria dos impulsos, essa predominância da racionalidade nada mais é do que um ato sem limites do *impulso formal* que desvia o ser humano de sua plenitude. Uma atividade sem limites do *impulso sensível*, por sua vez, é igualmente prejudicial.

A conclusão, portanto, é que, para fazer valer a reciprocidade entre os dois impulsos, um deve ser contido em limites ditados pelo outro, isto é, através de uma atividade da pessoa, a intensidade sensível deve ser moderada por uma intensidade moral para que o ser humano garanta sua liberdade. Este ato, contudo, não pode ser de forma alguma unívoco, ele recebe de volta uma limitação imposta pelo estado, que exhibe como fonte honrosa da sensibilidade uma exuberância de sensações, característica de uma modificação. A base de sustentação da relação de reciprocidade entre os impulsos está na plena atividade de cada um, que deve ser limitada pelo outro, para que não haja sobrepujamento de nenhum deles por seu antípoda. Nesse sentido, Schiller afirma:

Esta relação de reciprocidade entre os dois impulsos é meramente uma tarefa da razão, que o homem só está em condições de solucionar plenamente na perfeição de sua existência. É a *Ideia de sua humanidade*, no sentido mais próprio da palavra, um infinito, portanto, do qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo (SCHILLER, 1995, p. 73)⁸².

82 O conceito de *tarefa infinita*, assim como o de *determinação recíproca*, acima mencionado, faz emergir mais uma vez a relação entre Schiller e Fichte, haja vista que aquele toma ambos os conceitos deste. Especificamente em relação à tarefa infinita ocorre uma significativa mudança de interpretação de tal conceito por parte de Schiller, como aponta Barbosa: quando o homem toma para si a sua própria destinação como um “aperfeiçoamento ao infinito”, essa aproximação do seu fim último pode ser entendida como a apropriação do Não-Eu pelo Eu (Fichte) ou então como a máxima harmonização entre o racional e o sensível (Schiller). Cabe ressaltar que essa é uma discordância motivada, em alguma medida, pela *Disputa das Horas*. Cf. BARBOSA, 2015a, p. 162 e a nota 63.

Qualificar a relação de reciprocidade entre os dois impulsos como uma tarefa da razão permite a Schiller ir além da barreira por ele mesmo colocada no início da carta XIII. Se na referida carta, como citamos acima, o filósofo dizia ser impensável um terceiro impulso que mediasse *impulso sensível* e *impulso formal*, pelo fato de estes esgotarem o conceito de humanidade, agora, pensando na relação de reciprocidade entre os dois impulsos em uma aproximação infinita, Schiller concede que, caso existissem situações empíricas nas quais a reciprocidade entre os impulsos pudesse ser tão bem exercitada a ponto de o homem sentir *simultaneamente* uma consciência de sua liberdade e um sentimento de sua existência, então um terceiro impulso poderia ser pensado. Tal impulso passa a ser chamado por Schiller de *impulso lúdico* [*Spieltrieb*] e ocupa o centro e culminância da *via transcendental* desenvolvida pelo filósofo, que poderá ser enfim completada. Segundo o autor:

[...] O impulso sensível quer que haja modificação, que o tempo tenha conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido, que não haja modificação. O impulso em que os dois atuam juntos (seja-me permitido chamá-lo *impulso lúdico* até que justifique a denominação), este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo *no tempo*, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade (SCHILLER, 1995, p. 74).

Com o surgimento de um terceiro impulso, a separação das atividades e motivações de cada um dos outros dois impulsos – que até então, como vimos, deveriam ser mutuamente limitadas e de forma alguma confundidas, sob pena de levar o ser humano a dois modos de engano distintos e igualmente nocivos ao seu pleno desenvolvimento –, pode agora ser repensada e a ligação do devir ao ser absoluto, da modificação à identidade, pode ser considerada. O *impulso lúdico* é capaz, portanto, de levar forma à matéria, realidade à forma, fazendo com que joguemos ao mesmo tempo com nossa inclinação e nosso respeito.

Depois de finalizar a carta XIV mostrando as possibilidades pertencentes ao *impulso lúdico*, Schiller inicia a carta seguinte definindo os objetos de cada um dos três impulsos por ele identificados: os sentidos, o devir, a matéria, todos aspectos

concernentes ao *impulso sensível* são condensados, para formar seu objeto, no conceito de *vida*. Já as relações com a faculdade do pensamento, isto é, a permanência, a forma, aspectos do *impulso formal*, são reunidos, enquanto seu objeto, no conceito de *forma*. Enquanto conjunção das atividades e capacidades dos dois impulsos, o impulso lúdico adquire então, como seu objeto, o conceito de *forma viva*.

Uma análise de exemplos extremamente distintos entre si, como o homem e um bloco de mármore, serve de ilustração para mostrar como o conceito de *forma viva* apareceria. Um homem, mesmo possuindo, em si, a pessoa e o estado, a forma e a vida, não necessariamente possui a chamada forma viva. Ela só se manifestaria quando ocorresse a conjunção e ação recíproca da forma e da vida, o que faria com que julgássemos tal homem como belo. Já o bloco de mármore, que permanece sempre inerte pode adquirir, através das mãos do escultor, a forma viva, isto é, pode vir a ser uma obra de arte bela. Estes exemplos explicam a identificação do conceito de forma viva com a beleza, mas não dão conta de explicar de fato a gênese da unificação entre forma e vida, a gênese da beleza que é tomada por Schiller, assim como toda e qualquer relação recíproca entre finito e infinito, como algo imperscrutável⁸³.

Ainda assim, insiste Schiller, a razão exige se ver livre das limitações, exige que a humanidade caminhe para a sua plenitude, busque a comunidade entre *impulso formal* e *impulso sensível*, que se consumaria justamente no *impulso lúdico*. Essa exigência da razão é tomada não só como uma exigência pela humanidade, mas também pela beleza, haja vista que a beleza é objeto comum dos dois impulsos, sendo assim, o único impulso que poderia mediar seu conteúdo e promover a humanidade plenamente seria o impulso lúdico. Por isso Schiller brada: deve haver uma beleza!⁸⁴

83 Cf. SCHILLER, 1995, p. 78.

84 Schiller retoma aqui, como mostra a nota colocada por ele na própria carta XV, a discussão que havia aparecido, ainda nas cartas de *Kallias*, acerca do estatuto da beleza. Dizer que a beleza é objeto tanto do impulso formal, quanto do impulso sensível, e portanto deve ser entendida não exclusivamente por um, nem por outro, mas justamente através da conjunção de ambos, ou seja, através do impulso lúdico, significa dizer que nem as interpretações sensualistas da beleza (que, segundo Schiller, como que confinariam o entendimento da beleza ao impulso sensível), nem as interpretações perfeccionistas da beleza (que, por sua vez, confinariam o entendimento da beleza ao impulso formal) devem ser levadas em consideração. Essa ideia de uma exigência da beleza por parte da razão é explorada também no texto de apresentação das *Cartas, O belo como imperativo*, de Márcio Suzuki. Cf. SUZUKI, 1995, pp. 7-15.

Chegamos, com isso, ao ponto central da dedução transcendental da beleza. O *impulso lúdico*, como o próprio nome já diz, tem sua atividade relacionada ao jogo, mas em que sentido? Sendo aquele impulso no qual a seriedade dos impulsos formal e sensível não é mais necessária. O próprio Schiller, contudo, afirma que poderia se estranhar a associação da plenitude da humanidade com o *mero jogo*, mas faz questão de esclarecer que tomar o jogo como algo limitador é exatamente o que ele não pretende fazer. Se tanto o *impulso formal*, quanto o *impulso sensível*, ao fazerem valer suas reivindicações, visando a verdade e a perfeição, são impulsos sérios, a partir do momento em que esses dois lados se tocam, essa dupla seriedade se enfraquece, pois “quando entra em comunidade com as Ideias, o real perde a sua seriedade por tornar-se *pequeno*, assim como o necessário perde a sua por tornar-se *leve* ao encontrar a sensibilidade” (SCHILLER, 1995, p. 79). A partir desta constatação, Schiller modifica a maneira de se tomar o jogo: não mais uma *limitação*, mas sim uma *ampliação*. É somente na beleza que o ser humano é capaz de ultrapassar as reivindicações apenas *sérias*, toda necessidade e constrangimento, tanto do seu lado sensível, quanto do seu lado racional e, no sentido mais pleno do termo, jogar⁸⁵:

Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*. Esta afirmação, que há-de parecer paradoxal neste momento, irá ganhar um grande e profundo significado quando chegarmos à relacioná-la à dupla seriedade do dever e do destino; suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver (SCHILLER, 1995, p. 80).

Além de já indicar que o referido conceito de jogo servirá de base para as cartas que analisaremos em seguida, Schiller confirma, na citação acima, que o jogo, dentro da sua dedução transcendental da beleza, não é somente identificado com a beleza, não é desse modo, um conceito exclusivamente estético. Ao tomá-lo como o aspecto que fornece a comunidade entre os impulsos formal e sensível, Schiller vai além e faz do jogo um conceito também antropológico, afirmando, através de sua ação, a plenitude do

85 Segundo Beiser, este estado ideal de plenitude proporcionado pelo jogo nada mais é do que a bela alma de *Sobre graça e dignidade*, analisada no primeiro capítulo. Cf. BEISER, 2005, pp. 141-142.

homem⁸⁶.

No fim da carta XV, Schiller lança mão de uma obra de arte para concluir sua argumentação acerca do papel do *impulso lúdico* e do conceito de jogo. Tal obra é a Juno Ludovisi. Segundo Schiller, nem graça nem dignidade são sugeridas pela escultura, mas sim uma união de ambas, que acabaria nos transportando para um distanciamento de tudo que é sério, isto é, das reivindicações tanto da racionalidade, quanto da sensibilidade, configurando-se assim como uma afirmação da plenitude presente no *impulso lúdico* e, também, da autonomia da arte. Como aponta Cecchinato, referindo-se à Juno Ludovisi:

A escultura é subtraída ao universo representativo e à possibilidade de ser apenas interpretada como adequação, sempre imperfeita, de alguma ideia, ou como realização material. A arte se caracteriza, assim, pela própria autorreferencialidade e autonomia, do mesmo modo que livre e autônomo é quem se coloca no jogo da arte”. (CECCHINATO, 2015b, p. 163).

O assim chamado jogo da arte, do qual fazem parte tanto a própria escultura da Juno Ludovisi, quanto aquele que se coloca em tal jogo, seria aquele estado livre de qualquer dominação racional ou sensível, proporcionado pelo impulso lúdico. Na alínea seguinte veremos como Schiller desenvolve tal ideia através do conceito de estado estético.

Na carta XVI, última da segunda parte das *Cartas*, Schiller distingue dois efeitos que se pode esperar do belo: o *dissolvente* e o *tensionante*. Aquele procura manter os impulsos sensível e formal dentro de seus limites, ao passo que este assegura aos dois a sua força⁸⁷. Esta distinção, contudo, deve ser unificada na Ideia, pois, como demonstrado nas cartas anteriores, os dois impulsos devem condicionar-se mutuamente, isto é, efetuar a ação recíproca entre si. Ou seja, no belo ideal, tanto o efeito *dissolvente* do belo quanto o *tensionante* estão presentes, ao passo que na experiência existe apenas

86 Cf. BEISER, 2005, p. 143. Como veremos em seguida, a associação da plenitude da humanidade, do modo como foi entendida nas cartas X-XVI, com a beleza e a liberdade, aparecerá de maneira direta na carta XIX.

87 Cf. SCHILLER, 1995, p. 83. Beiser sugere que essa distinção entre a beleza dissolvente e a tensionante é uma aplicação das teorias médicas de John Brown (1735-1788), teórico popular na Alemanha do século XVIII e possivelmente estudado por Schiller no período da Karlsschule. Cf. BEISER, 2005, p. 148.

uma beleza suavizante e outra enérgica. A tarefa da educação estética, segundo Schiller, seria fazer das belezas particulares da experiência a beleza ideal. O que é anunciado, em seguida, é justamente um exame dos efeitos das belezas suavizante e enérgica, rumo à unidade do belo ideal⁸⁸.

3.4. O estado estético

Depois de percorrer a *via transcendental*, que trouxe como resultado para a sua argumentação o conceito de *impulso lúdico* e o entendimento da beleza como a plenitude da humanidade, representada, por exemplo, na figura da Juno Ludovisi, Schiller mescla, nas últimas onze cartas, aspectos conceituais, históricos, políticos e artísticos, retomando, portanto, algumas das discussões presentes nas primeiras nove cartas. Esta parte final do texto é, segundo Sharpe, a mais interessante, porém, ao mesmo tempo, a mais problemática da obra⁸⁹. Em virtude da profusão de temas presentes neste momento final, optaremos por uma discussão aprofundada apenas das questões mais diretamente ligadas ao segundo momento da obra, que, como afirmamos, é aquele que, filosoficamente, mais nos interessa.

Já na carta XVII, Schiller se dá conta de que a humanidade ideal postulada por ele na carta XV, quando transportada para o palco da realidade não é capaz de existir. Só o que se encontra é o homem num estado *determinado* e tal estado pode apresentar dois desvios opostos: ou bem a natureza domina e limita o homem, ou bem os conceitos o fazem, o que gera uma tensão ou distensão: “[...] Tenso, contudo, chamo o homem que está tanto sob a coerção das sensações quanto sob a coerção dos conceitos. Qualquer dominação exclusiva de um de seus impulsos fundamentais é para ele um estado de

88 Com isso chega ao fim a segunda série de cartas, publicadas em fevereiro de 1795 no *Die Horen*. A terceira e última série, que seria publicada em junho do mesmo ano, recebeu o título de “Sobre a Beleza Suavizante. Continuação das Cartas sobre *A Educação Estética do Homem*”. Desde o título desta terceira série de cartas, portanto, Schiller já se distancia do que havia de fato proposto no fim da segunda série de cartas, isto é, um tratamento dos dois tipos de beleza por ele identificados, a suavizante (que relacionar-se-ia com o belo) e a enérgica (que, por sua vez, seria relacionada ao sublime). Como veremos na parte final deste capítulo, todas as indicações textuais nos mostram que, de fato, o foco de Schiller na parte final das *Cartas* foi outro, voltado principalmente para os conceitos de estado estético, aparência e Estado estético.

89 Cf. SHARPE, 1991, p. 159.

coerção e violência; [...]” (SCHILLER, 1995, p. 88). Schiller, então, convida mais uma vez o leitor a um retorno ao âmbito da especulação, com o intuito de conceber como a beleza seria capaz de suprimir a dupla tensão na qual o ser humano pode se encontrar.

O que temos a partir da carta XVIII não é, como se poderia esperar pelo que vinha sendo delineado até então, uma análise dos dois tipos de beleza identificados por Schiller, mas sim um retorno ao conceito único e ideal de beleza. E com esse retorno, voltamos também à crítica de Schiller tanto aos sensualistas quanto aos racionalistas da estética: se a beleza, da forma como foi deduzida e entendida nas cartas X-XVI, possui como característica constituinte a possibilidade de mediação entre matéria e forma, passividade e ação, sensação e pensamento, tal mediação se dá não confundindo ou diminuindo os dois lados, mas somente a partir do reconhecimento da pureza e do rigor presentes na infinita distância entre ambos. Dada a permanência dessa eterna oposição, os dois estados só podem ser ligados na medida em que são suprimidos. O erro identificado por Schiller nas duas abordagens da beleza por ele criticadas está em não ter feito uma distinção adequada entre os dois extremos ou em não ter feito uma ligação pura entre os mesmos. Seguiriam tais equívocos, de um lado, aqueles filósofos que se entregam demasiadamente ao *sentimento*, não encontrando assim nenhum *conceito* para a beleza e, de outro, aqueles que se ligam extremamente ao entendimento e não conseguem chegar a um conceito da *beleza*⁹⁰.

Para desfazer os mal-entendidos acima aludidos e fornecer uma interpretação que culminará numa ligação direta entre os conceitos de beleza, plenitude da humanidade e liberdade, Schiller realiza, na carta XIX, uma análise dos estados de determinabilidade e determinação do homem e, em uma importante nota, distingue a liberdade do homem enquanto inteligência e a liberdade da natureza mista do homem, ou liberdade antropológica plena, que será a que melhor se encaixará no seu pensamento. Precedendo todo e qualquer possível estado do homem, aparece o estado de determinabilidade passiva, que seria um estado de *infinitude vazia*, isto é, nada de determinado seria posto ou excluído. No momento em que o sentido do homem é afetado por alguma representação, o que era mera determinabilidade passiva ganha

90 Cf. SCHILLER, 1995, p. 92.

força agente e passa a determinar algo: ganha-se realidade e perde-se infinitude. Para realizar tal tarefa, contudo, é necessário existir algo de que se exclui. A representação não pode surgir do nada e, por conta disso, quando a atividade de determinação ativa se dá, o que ocorre é o julgar ou pensar. Segundo Schiller: “É somente pela parte que chegamos ao todo, somente pelos limites que chegamos ao ilimitado; por outro lado, é somente pelo todo que chegamos à parte, somente pelo ilimitado chegamos ao limite” (SCHILLER, 1995, p. 96).

O papel da beleza dentro desse processo que se dá no interior do ser humano não é, portanto, o de meramente preencher o abismo que separa a sensação do pensamento, a passividade da ação, mas sim proporcionar liberdade às faculdades do pensamento, para que se mostrem a partir de suas leis próprias. Somente conscientes da coexistência de dois impulsos, opostos entre si, mas formando conjuntamente uma unidade absoluta, é que podemos entender o que Schiller chama aqui de espírito finito, o objeto da análise dessa carta XIX. Dentro do espírito finito, portanto, a argumentação desenvolvida na dedução transcendental da beleza é novamente efetuada: o esforço necessário dos dois impulsos por objetos opostos leva até um duplo constrangimento que é por fim suprimido reciprocamente. O que é tomado aqui como a liberdade entre os dois impulsos não é, contudo, um terceiro impulso, mas sim a vontade⁹¹ que “[...] está para os dois impulsos como um poder (como fundamento da realidade), sendo que nenhum dos dois pode, por si só, comportar-se em face do outro como poder” (SCHILLER, 1995, p. 98).

Schiller afirma, contudo, que além da vontade e da esfera do nosso conhecimento repousam a sensibilidade e a autoconsciência, originadas sem nenhuma participação do sujeito⁹². Tal afirmação pode ser aqui entendida como uma outra maneira de dizer que o ser humano, por natureza, isto é, anteriormente a qualquer determinação ativa própria, é dotado de uma natureza mista. E aí então chegamos à distinção das duas liberdades: o homem pode possuir uma liberdade enquanto

91 A concepção de vontade, da maneira pela qual é utilizada aqui, remete à concepção já analisada no primeiro capítulo, influenciada por Reinhold e também presente no ensaio *Sobre o sublime* (1794). Cf. notas 46 e 48.

92 Cf. SCHILLER, 1995, p. 99.

inteligência, isto é, uma liberdade que afirme sua condição moral e suprassensível diante da natureza, a liberdade kantiana do imperativo categórico. Tal concepção de liberdade, contudo, não é suficiente para Schiller. Por isso ele fala de uma outra forma de liberdade, que, entendida como possibilidade natural da primeira, seria justamente aquela que satisfaz à natureza mista do homem, diluindo os constrangimentos tanto sensíveis, quanto racionais. A partir disso, podemos lançar mão da reconstrução esquemática do argumento de Schiller feita por Beiser e relacionar, como aludimos acima, os conceitos de plenitude da humanidade, beleza e liberdade. Na dedução transcendental da beleza, vimos que Schiller entendeu a beleza como a plena realização dos impulsos sensível e formal, que culminariam no impulso lúdico, identificando portanto a beleza com a plenitude da humanidade. Já na carta XIX, a plenitude da humanidade é considerada como liberdade, isto é, supressão dos constrangimentos tanto do lado sensível, quanto do lado racional, através da vontade. Logo, unindo os dois entendimentos sobre a plenitude da humanidade, podemos concluir que para Schiller a beleza consiste na liberdade⁹³.

Com esse entendimento da beleza em mente, podemos adentrar no argumento schilleriano presente na carta XX acerca do estado estético [*ästhetischer Zustand*]. Já no primeiro parágrafo desta carta, Schiller afirma, falando sobre a liberdade, que:

[...] ela tem seu início somente quando o homem é completo e já desenvolveu seus dois impulsos fundamentais; ela tem, pois, de faltar enquanto ele for incompleto e um dos dois impulsos estiver excluído, mas ela tem de poder ser reconstituída por tudo aquilo que pode torná-lo de novo completo (SCHILLER, 1995, p. 101).

A partir dessa afirmação, dois momentos nos quais o homem ainda é incompleto e, portanto, não pode ter liberdade, são identificados. O primeiro é aquele no qual o homem é mera vida, apenas um indivíduo e não ainda uma pessoa. Este momento precede qualquer outro e é marcado pela atuação do impulso sensível, pelo poder da sensibilidade. É nossa primeira humanidade, ainda incompleta. O segundo seria o estado

93 Cf. BEISER, 2005, p. 153. A definição de beleza das *Cartas* aprofunda, portanto, a definição que já aparecia em *Kallias*, que permaneceu presente em *Sobre graça e dignidade* e foi analisada no primeiro capítulo.

do pensar, no qual as necessidades físicas são substituídas pelas necessidades morais e lógicas e o poder da sensibilidade é completamente aniquilado, dando espaço ao poder da lei. Tal estado, contudo, é ainda incompleto e, para mediar esses dois estados ora mencionados, o homem precisa retroceder um passo. Para enfim ser completo, “[...] ele tem momentaneamente de ser *livre de toda determinação* e percorrer um estado de mera determinabilidade” (SCHILLER, 1995, p. 102).

Nesse estado intermediário, sensibilidade e razão são, ambas, ativas. São suprimidas, portanto, tanto as necessidades físicas, quanto as necessidades lógicas e morais. Tal estado é aquele da plenitude e da liberdade, ou seja, é o estado que deve ser chamado de estético. Na carta XXI a liberdade do estado estético é melhor analisada. Schiller inicia esta carta retomando a concepção da carta XIX de uma dupla determinabilidade e dupla determinação do homem. A partir do momento em que não é determinada ou limitada em sua determinação, a mente é determinável. Já quando é limitada ou limita a si mesma, a mente é determinada. A estas duas ações, Schiller associa, respectivamente, o sentir e o pensar. No pensar possuímos uma *infinitude vazia*, pois o que se dá é uma limitação interior infinita. Já no sentir, isto é, na constituição estética, temos uma *infinitude plena*, a exclusão de toda existência determinada. Segundo tal raciocínio, Schiller chega à conclusão de que no estado estético o homem é *zero*⁹⁴. A chamada *infinitude plena* é a capacidade de retornar, ao menos momentaneamente, ao estado de infinita liberdade, anterior a toda e qualquer determinação ditada pela sensibilidade ou pela razão. O que é afirmado aqui, portanto, é o fato de a beleza não conduzir nossa mente a nenhuma direção determinada, seja ela moral ou com vistas ao conhecimento. Dar uma intenção determinada à beleza, segundo Schiller, é negá-la, “[...] pois a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente” (SCHILLER, 1995, p. 106)⁹⁵. Ou seja, a beleza simplesmente dá à humanidade, como

94 Cf. SCHILLER, 1995, p. 106.

95 Nesse sentido Schiller consegue conciliar a autonomia da estética com a valorização moral da beleza presente em *Sobre graça e dignidade*. BEISER, 2005, p. 156.

uma segunda criadora, a possibilidade de se ver livre de determinações que cerceiem a liberdade de escolha da vontade. O estado estético, portanto, é *zero* no sentido de zerar efeitos isolados no ser humano, fazendo-o voltar para sua plenitude.

Interpretado de outra forma, contudo, como sugere Schiller no início da carta XXII, o estado estético também pode ser entendido como aquele que possibilita uma *máxima* realidade ao ser humano, haja vista que somente em tal estado nenhuma disposição particular da mente é favorecida isoladamente. Em um estado que é todo em si mesmo, não há limites particulares e por isso tanto a moralidade, quanto o conhecimento podem, a partir dessa plenitude presente no estado estético, ser favorecidos. Na carta XXIII, Schiller afirma que o estético é a única maneira possível de realizar a passagem entre o homem sensível e o racional e passa a analisar esse caminho percorrido pelo homem. Segundo a qualificação de Barbosa, o caminho analisado nesta carta configura-se como uma “racionalização do sensível” ou uma “preparação do ânimo para a autodeterminação racional”⁹⁶.

Bem distinguidos e limitados em seu âmbito próprio, a forma puramente lógica, o conceito, restringe-se ao âmbito do entendimento, ao passo que a forma puramente moral, a lei, permanece ligada à vontade. Entre estes dois extremos estão a liberdade e espontaneidade presentes no estado estético e ausentes no homem sensível. Este já não possui uma livre determinabilidade, é fisicamente determinado, e por isso deve buscar um retorno a essa liberdade, trocando sua determinação passiva por uma ativa. Para realizar tal tarefa, a passagem pelo estético torna-se necessária, pois será a partir da espontaneidade adquirida neste estágio que o homem poderá, depois, chegar ao âmbito da moral. Não é sem motivo, portanto, que Schiller afirma existir uma dificuldade muito maior na passagem do homem sensível para o estético, do que do estético para o moral. Naquela passagem deve ocorrer uma verdadeira mudança de natureza, a determinação sensível e passiva tem de aprender a agir universalmente, capacidade presente no estado estético que, justamente por isso, consegue aproximar-se de maneira mais fácil do homem moral.

A relação entre os três estágios pelos quais percorre o homem permanece

96 Cf. BARBOSA, 2004a, pp. 41 e 44.

presente na carta XXIV e é assim sumarizada: “[...] No estado *físico* o homem apenas sofre o poder da natureza, liberta-se desse poder no estado *estético*, e o domina no estado *moral*” (SCHILLER, 1995, p. 119)⁹⁷. Após essa afirmação, Schiller passa a uma análise do estado do homem antes do contato com a beleza, isto é, antes de chegar ao estado estético. Retomando a carta IV, o homem no estado físico é entendido como um selvagem, aquele que possui somente um contato imediato com o mundo e com toda sua multiplicidade. Esse estado de nenhuma liberdade, longe da dignidade humana, passa a ser modificado pela reflexão. A partir dela o homem começa a se distinguir das coisas ao seu redor, são os primeiros momentos de consciência, ele passa a contemplar o mundo, a se descolar do mesmo, num distanciamento que vai além da necessidade natural, além do meramente sensível e se configura então como o estado estético. Essa passagem, como foi apontado acima, não é simples e quando ocorre provoca uma espécie de revolução interna no homem, por isso Schiller a caracteriza dessa forma: “[...] Quando surge a luz no homem, deixa de haver noite fora dele; quando se faz silêncio nele, a tempestade amaina no mundo, e as forças conflituosas da natureza encontram repousos em limites duradouros” (SCHILLER, 1995, p. 126).

Assim, o homem passa a exercer poder sobre a natureza, passa a tê-la como seu objeto, afirmando sua autonomia e invertendo, portanto, a relação que existia no estado sensível, quando era a natureza que exercia poder sobre o homem e o tinha como objeto. Mas ser dominador da natureza através de sua autonomia suprassensível, isto é, através das forças do espírito, é saltar o estado intermediário governado pela beleza. A mera contemplação e reflexão que caracterizam tal estado são como que esquecidas quando o homem faz da natureza seu objeto. Schiller procura justificar, então, por que a passagem pelo estado estético é necessária, porque se deve voltar atrás com o salto do sensível para o racional.

Para isso, o conceito de forma viva, que havia aparecido na carta XV enquanto o objeto do impulso lúdico, isto é, o objeto que reuniria em si tanto a forma (objeto do

97 Cabe ressaltar que a separação entre estes três estágios não é entendida por Schiller de uma forma tão estanque como pode dar a entender a citação. Logo em seguida, o autor afirma que estes três estágios devem ser tomados como uma Ideia, haja vista que na experiência o homem é capaz de conjugar o mais alto e o mais baixo na sua natureza. Cf. SCHILLER, 1995, pp. 120-121.

impulso formal), quanto a vida (objeto do impulso sensível), é retomado. Schiller afirma que a beleza, enquanto objeto para nós, é nosso estado e nossa ação, é forma e vida, atividade e passividade. Ou seja, a beleza, e somente a beleza, nos mostra que não há uma completa exclusão entre a liberdade moral do homem e sua dependência física. Schiller confirma, assim, o que já havia dito anteriormente, em nota: não há necessariamente uma gradação e um caminho unilateral entre os três estados (físico, estético e moral). A consciência dessa não gradação é dada justamente pela beleza, que justifica a subsistência dos dois lados do ser humano.

Nas últimas três cartas, outros dois conceitos centrais da obra, a saber, o de aparência [*Schein*] e o de Estado estético [*ästhetischer Staat*] são desenvolvidos. A aparência, entendida à maneira de Schiller, é o saber-se em um outro estado, autônomo, que não busca o real e tampouco prende-se somente ao sensível, mas sim amplia a própria humanidade, ao ver-se livre das privações e carências que tanto a estupidez, quanto o entendimento possuem. Ao tornar-se sensível para a aparência, o homem passa a dar mais valor ao que ele mesmo cria (pois sabe que a aparência não se prende a um real já dado) do que àquilo que recebe da natureza.

Segundo Schiller, essa indiferença da aparência em relação à verdade e à realidade dá a ela, também, a possibilidade de não se confundir com o âmbito do entendimento, o que prejudicaria a própria verdade. “A aparência é estética somente quando *sincera* (renunciando expressamente a qualquer pretensão à realidade) e quando *autônoma* (despojando-se do apoio da realidade)” (SCHILLER, 1995, p. 132). Com essa atribuição de sinceridade e autonomia como características inerentes a toda e qualquer aparência estética, Schiller acredita ter encontrado um meio de responder à pergunta: “Em que medida é admissível existir aparência no mundo moral?”. Exatamente na medida em que a aparência seja estética. Quer dizer, enquanto a aparência for sincera e autônoma, isto é, não pretender ser real e ter consciência de que não pode e não deve se ancorar em outro âmbito que não o estético, ela não provocará, no mundo moral, nenhum dano ou perigo. Além dessa análise das consequências diretas que o conceito de aparência adquire dentro do chamado caminho percorrido pelo homem, percebemos a ressonância de tal conceito em um outro momento da obra. A

exaltação da Juno Ludovisi, presente na carta XV, coaduna-se com a aparência estética, aqui desenvolvida: a famosa estátua, ao ser tomada num estado de completa indiferença em relação a qualquer outra coisa, ao ser plena consigo mesma, nada mais realiza do que a afirmação da aparência estética, em detrimento de qualquer anseio por realidade⁹⁸.

Na parte final da carta XXVII chegamos ao que já havia sido esboçado na carta III e que era um dos objetivos de Schiller naquela primeira série de cartas: proporcionar, através do estético, uma proposta política para seu tempo. Tal proposta não é outra senão o Estado estético, que mediará o Estado dinâmico, associado ao lado físico do ser humano, limitado pela força, e o Estado ético, no qual os deveres e a lei prenderiam o homem no seu querer. De maneira concisa, o raciocínio de Schiller é o seguinte: pela harmonia que institui no indivíduo, o gosto proporcionaria, também na sociedade, tal harmonia. Schiller tem consciência do caráter ideal de tal Estado (assim como já havia mencionado também o caráter ideal dos três estágios percorridos pelo homem), e termina a obra afirmando que somente em alguns poucos círculos o Estado estético poderia de fato existir⁹⁹. Como não é de interesse central para a nossa dissertação as nuances da discussão acerca do Estado estético, por estarem relacionadas muito mais à política do que propriamente às questões filosóficas de que estamos tratando aqui, podemos passar às considerações finais do presente capítulo procurando confirmar tanto as diferenças em relação ao texto de *Sobre graça e dignidade*, quanto as possíveis antecipações do que aparecerá no terceiro capítulo, na análise de *Sobre poesia ingênua e sentimental*.

98 Em um momento posterior ao da escrita e publicação das *Cartas*, Schiller retoma, em alguma medida, este entendimento do conceito de aparência. Isso ocorre no prefácio escrito para a sua peça *A noiva de Messina*, de 1803, intitulado *Sobre o uso do coro na tragédia*. Schiller defende, neste texto, a escolha de utilizar o coro em sua peça, o que, para o momento histórico em que vivia, era uma escolha bastante controversa e que acabou recebendo críticas de outros autores, como August Schlegel e Schelling. A justificativa dada por Schiller, contudo, passa pelo entendimento de que uma peça, assim como qualquer outra obra de arte, deve proporcionar ao espectador uma fruição suprema, isto é, uma fruição que possibilite uma liberdade da mente, um não direcionamento da mesma para impressões isoladas. Isso seria proporcionado justamente através da aparência e, nesse sentido, o saber-se aparência, concernente portanto ao domínio do estético, faz com que toda e qualquer possível quebra de verossimilhança provocada pelo coro numa peça seja deixada de lado e justifica assim a opção de Schiller. Cf. SCHILLER, 2004c.

99 Cf. SCHILLER, 1995, pp. 141-142.

Retomando uma indicação de Beiser¹⁰⁰, podemos identificar dois questionamentos que permeiam todo o texto das *Cartas*: (1) qual o papel da beleza na constituição antropológica plena do homem? e (2) qual o papel da beleza na educação e constituição da humanidade em contato com o mundo? A questão (1) já aparecia em *Sobre graça e dignidade*, e foi analisada no primeiro capítulo: através dos movimentos graciosos e do conceito de bela alma, Schiller desenvolveu um pensamento que questionava o rigorismo moral kantiano e mostrava a possibilidade de conciliação entre beleza e moralidade. Essa discussão não foi, de forma alguma, abandonada nas *Cartas*, mas sim aprofundada, em especial no momento da obra que fornece uma dedução transcendental da beleza. Além disso, a questão (2) passou a ganhar espaço na segunda obra e a dialogar com a primeira questão, através do conceito de estado estético, que ganha destaque na terceira e última série de cartas. Este acréscimo marca uma diferença entre as duas obras e, mais do que isso, abre espaço para um questionamento mais aprofundado acerca não só do papel da beleza na estrutura transcendental do sujeito e no seu contato com o mundo, mas também do papel do artista, já aludido na carta IX, e das relações desenvolvidas e criadas pelo próprio homem em contato com o mundo. Tal problemática pode ser entendida como a porta de entrada para a discussão acerca de dois modelos poéticos que seriam desenvolvidos conceitualmente por Schiller, o ingênuo e o sentimental.

100 Cf. BEISER, 2005, p. 167.

4. Poesia ingênua e sentimental: o caso e ápice da filosofia de Schiller

4.1. Um espírito grego nascido no Norte

O último dos três grandes ensaios estético-filosóficos de Schiller, *Sobre poesia ingênua e sentimental*, publicado em três partes nos números de novembro de 1795 a janeiro de 1796, no *Die Horen*¹⁰¹, passa a ser, neste terceiro capítulo, o foco de nossas atenções. Como podemos perceber nos primeiros dois capítulos, *Sobre graça e dignidade* e as cartas de *Sobre a educação estética do homem* guardam uma relação entre si que passa pelo conceito transcendental da beleza e pela tentativa de ligação entre beleza e moralidade. No entanto, na obra epistolar também aparecem investigações acerca dos efeitos da beleza na sociedade, bem como reflexões acerca da modernidade. Pretendemos sugerir, agora, que *Sobre poesia ingênua e sentimental* carrega consigo os questionamentos e problemáticas dos ensaios supracitados – e por isso empreendemos a análise textual de ambos os ensaios nos dois primeiros capítulos –, mas, além disso, cria algo novo para o campo da teoria literária e, o que mais nos interessa aqui, também ilumina as discussões filosóficas que norteavam o trabalho do “ateliê filosófico” de Schiller, marcando, inclusive, o seu fim¹⁰².

Para uma melhor compreensão da origem de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, iremos explorar, seguindo o caminho apontado por alguns comentadores¹⁰³, a relação desenvolvida entre Schiller e Goethe, mais especificamente o conteúdo da chamada “carta de aniversário”, de 23 de agosto de 1794. Alguns dos problemas centrais da obra que será analisada neste capítulo aparecem, em alguma medida, na referida carta. Na parte final do capítulo, através de um retorno a este momento inicial,

101 Os títulos das três publicações são: *Do Ingênuo* (publicado em novembro de 1795), *Os Poetas Sentimentais* (dezembro de 1795) e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações Concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens* (janeiro de 1796).

102 Após a publicação dos três artigos, Schiller retornou à produção teatral, passando a se dedicar já durante o próprio ano de 1796 à trilogia *Wallenstein*.

103 Cf. BUTLER, 1935, p. 165, SHARPE, 1991b, pp. 142-143 e 175-176 e SÜSSEKIND, 2005, p. 210 e 216. Todos estes comentadores apontam a fundamental importância da relação entre Schiller e Goethe para a escrita de *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Sharpe e Süsssekind afirmam que o texto da carta de aniversário pode ser tomado como uma das origens e motivações da referida obra de Schiller.

procuraremos esclarecer os motivos de tomar a carta de Schiller a Goethe como uma espécie de esboço para o que viria a ser melhor desenvolvido no ensaio que analisaremos aqui.

Um inesperado encontro em 20 de julho de 1794 e uma carta escrita pouco mais de um mês depois marcam o início de uma longa correspondência entre Goethe e Schiller, que duraria pouco mais de dez anos¹⁰⁴. No referido encontro, que se deu em uma reunião da sociedade de pesquisas naturalistas de Jena, os dois poetas começaram um diálogo acerca do modo de consideração da natureza e em seguida, já na casa de Schiller, chegaram a uma aporia aparentemente inconciliável. Schiller, declaradamente kantiano nas bases de sua filosofia, tomava a natureza, na maior parte das vezes, como algo preso aos fenômenos, ao empírico, afastado de todo e qualquer dado suprassensível. Já Goethe, por sua vez, muito motivado pelos seus estudos de botânica, que haviam rendido, inclusive, a publicação da obra *A metamorfose das plantas*, em 1790, não se conformava com tal entendimento limitador acerca da natureza, e procurava enxergar nela uma totalidade. Süssekind, analisando as duas posições, afirma que “na verdade, o ponto de divergência que separa os dois modos de pensar é exatamente o abismo, na filosofia de Kant, entre o âmbito sensível e o racional” (SÜSSEKIND, 2005, p. 209). Essa divergência que se manifestou no encontro de julho de 1794 serviu, contudo, para aproximar os dois pensadores e fez com que, pouco mais de um mês depois, Schiller escrevesse uma carta a Goethe na qual podemos observar, ao contrário do que se poderia imaginar, dada a grande discordância que havia aparecido no encontro do mês de julho, elogios à pessoa e aos posicionamentos de Goethe por parte do autor de *Sobre graça e dignidade*¹⁰⁵.

Logo no início da “carta de aniversário”, Schiller afirma que a visão do espírito

104 Para as informações biográficas presentes neste capítulo acerca do encontro e da correspondência entre Goethe e Schiller cf. CAVALCANTI, 2010, pp. 9-23, SHARPE, 1991b, pp. 141-146 e SÜSSEKIND, 2005, pp. 205-216.

105 Sobre a relação entre Goethe e Schiller, na obra *The Tyranny of Greece over Germany*, de Elizabeth Butler, nos capítulos dedicados aos dois poetas, Goethe e Schiller são colocados numa relação, respectivamente, de criador e antagonista. Cf. BUTLER, 1936, pp. 85-200. Tal relação também é abordada, de forma literária, no conto *Hora difícil*, de Thomas Mann, no qual Schiller é retratado como um poeta doente e desassossegado, tendo como uma sombra constante “o *Outro*, aquele de Weimar, a quem ele amava com terna inimizade” (MANN, 1982, p. 190), isto é, o próprio Goethe. cf. MANN, 1982, pp. 189-196.

de Goethe foi a responsável por conduzir muitas ideias especulativas para o caminho de um objeto mais concreto, algo que Schiller, até então, acreditava não ter alcançado. O motivo pelo qual Goethe teria sido capaz de abrir este caminho para as ideias de Schiller repousaria no fato de que a visão goetheana abarcaria o todo, sendo assim mais próxima à figura do gênio¹⁰⁶ do que à do analista¹⁰⁷.

Além de aproximar Goethe da noção de gênio, que pode ser entendida aqui como avessa a regras estritamente racionais, e, por isso mesmo, capaz de criar com uma maior liberdade, Schiller também valoriza a visão do todo, a busca do essencial na natureza, que transparece, segundo ele, na atitude de seu amigo. Mesmo com todos estes atributos, que aparentemente colocariam Goethe ao lado do modelo de homem grego apresentado na sexta das cartas de *Sobre a educação estética do homem*, Schiller faz questão de lembrar que o autor do *Werther* pertence, na verdade, às terras do norte, ou seja, pertence à Alemanha e à modernidade e, por isso, seu caminho não é tão pleno e harmônico como poderia parecer:

Se fosse grego, até mesmo italiano, e já do berço fosse cercado de uma natureza privilegiada e uma arte idealizadora, então o seu caminho seria infinitamente menor, talvez até completamente supérfluo [...] Mas, já que nasceu alemão, já que o seu espírito grego foi jogado na criação nórdica, assim não lhe restou outra alternativa do que a de tornar-se artista do norte ou dar à sua imaginação, com o auxílio da força do pensamento, aquilo de que a privou a realidade, e assim, de certa maneira, dar à luz uma Grécia, de dentro e por um caminho racional (SCHILLER, 2010, pp. 28-29).

Essa caracterização de Goethe como um espírito grego perdido no meio de uma criação nórdica retoma a indicação dada por Schiller na carta IX de *Sobre a educação estética do homem*. Nesta carta, como apontamos no segundo capítulo, Schiller coloca a figura do artista como aquela capaz de dar à modernidade um novo rumo, fornecer fontes limpas e livres de toda a corrupção moral e política que ele diagnosticava em seu

106 Devido às enormes influências que a filosofia kantiana exerceu em vários filósofos e pensadores da década de 1790 e, em especial, em Schiller, a concepção de gênio que aparece na carta dialoga com a concepção kantiana de gênio, que será retomada também em *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Para uma maior explicitação do tema cf. nota 120.

107 Cf. SCHILLER, 2010, pp. 27-28. A carta sugere que o próprio Schiller, em relação a Goethe, representaria uma figura oposta, isto é, seria muito mais um analista do que um gênio.

tempo. O artista seria capaz de colocar a modernidade nos trilhos da busca de um Ideal que, ainda que inatingível, fosse infinitamente procurado, indo além, portanto, dos fragmentos nos quais selvagens, bárbaros e homens de negócio se viam presos. Diferentemente do que ocorre com estes tipos encontrados por Schiller na análise da modernidade, o artista, mesmo sabendo do seu pertencimento à sua época, consegue ir além dos fragmentos, buscar a plenitude e a harmonia em outros tempos e retornar para onde pertence. Tal movimento é mostrado na carta IX, pois

O artista é, decerto, o filho de sua época, mas aí dele se for também o seu discípulo ou até seu favorito. Que uma divindade benfazeja arranque em tempo o recém-nascido ao seio materno e o amamente com o leite de uma época melhor, deixando-o que atinja a maturidade sob o céu distante da Grécia. Quando se tiver tornado homem volte, figura estrangeira, a seu século; não para alegrá-lo por sua aparição, mas terrível, como filho de Agamenão para purificá-lo (SCHILLER, 1995, p. 50).

Ora, na caracterização de Goethe feita na “carta de aniversário”, Schiller faz do seu destinatário um exemplo concreto do artista que é filho de seu tempo, mas que é também capaz de buscar a harmonia perdida no céu grego. Se levarmos em conta o texto da carta, todas as recomendações que Schiller endereça ao artista, na carta IX, parecem ter sido seguidas naturalmente por Goethe. No entanto, como também é afirmado na própria carta, a busca pela harmonia da Grécia, na modernidade, só poderia ocorrer de dentro e por um caminho racional. Quer dizer, pelo fato de ser nórdico, moderno, o caminho de Goethe é mais penoso do que o dos gregos, justamente por deparar-se com conflitos gerados pela cisão entre sensível e suprassensível, pela perda da harmonia que, segundo Schiller, existia nos gregos e por isso fazia destes, para os modernos, uma espécie de modelo.

A partir desta relação entre a caracterização de Goethe como um espírito grego nascido no norte e o modelo de artista moderno desenvolvido em *Sobre a educação estética do homem*, uma série de questões que dialogam com o problema central da cisão entre sensível e suprassensível ganham seu espaço. É possível reintegrar tal cisão, em busca de uma totalidade ou unificação? Em que medida o olhar da modernidade influencia na constituição dos conceitos voltados aos antigos? Esses questionamentos

perpassam toda a obra *Sobre poesia ingênua e sentimental*, e a análise de Schiller acerca deste par de conceitos pode ser compreendida como uma tentativa de esclarecer tais impasses. Procuraremos analisar, nos tópicos seguintes, as particularidades de cada um destes conceitos no que se refere à cisão entre sensível e suprassensível, tema que perpassa e serve como guia de toda a nossa dissertação. Para tal, faremos uma divisão fiel à divisão dos três ensaios, dedicados respectivamente ao ingênuo, ao sentimental e à relação entre ambos, culminando, neste último ensaio, na distinção entre idealismo e realismo. Entre o segundo e o terceiro tópico, contudo, julgamos pertinente realizar um interlúdio que terá como foco a análise de uma carta de Schiller a Humboldt, escrita justamente entre a publicação do segundo e do terceiro ensaios, em dezembro de 1795.

4.2. Ingênuo

O primeiro dos três ensaios que constituem *Sobre poesia ingênua e sentimental* possui como tema central o ingênuo. Tal conceito recebe uma separação em três níveis distintos de entendimento. Schiller inicia sua análise voltando-se para o ingênuo enquanto objeto, em seguida considera o modo de agir e pensar ingênuos e, por fim, analisa o ingênuo enquanto modelo poético, comentando a relação entre este conceito e os gregos, mas mostrando, ao mesmo tempo, que não necessariamente o poeta ingênuo tem de ser antigo ou grego. Analisaremos as características internas de cada um destes três níveis em busca de um melhor esclarecimento acerca do terceiro e mais significativo nível para o nosso trabalho, o modelo poético ingênuo.

Em todos os três níveis de entendimento, contudo, é necessário, para que o ingênuo de fato se dê, que ocorra uma vitória da natureza sobre a arte e, nesse sentido, ao menos no início do texto, a natureza não é outra coisa “[...] senão o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis” (SCHILLER, 1991a, p. 43)¹⁰⁸.

108 Wells, em seu artigo *Schiller's View of Nature in Über naive und sentimentalische Dichtung*, expõe aquilo que considera uma inconsistência terminológica de Schiller em relação ao conceito de natureza. Segundo sua interpretação, tal conceito seria utilizado de duas formas distintas no decorrer do ensaio. Primeiramente ele é entendido como algo independente de qualquer humanidade, que subsiste por si

Entendido no nível do objeto, o conceito de ingênuo é caracterizado pela surpresa provocada por visões da simples natureza em contraste com as relações e situações artificiais. Desde já, portanto, podemos perceber que Schiller está considerando o ingênuo a partir de uma visão do seu próprio tempo, isto é, moderna¹⁰⁹. Não sem propósito, num dos primeiros parágrafos do texto, Schiller inclui uma nota fazendo referência à noção de interesse, presente na terceira *Crítica* de Kant, mais especificamente ao §42¹¹⁰.

O que Schiller pretende apontar é que todos os exemplos de objetos que despertam o sentimento do ingênuo, sejam eles plantas, minerais, animais, ou até mesmo pessoas e costumes do campo, não provocam tal sentimento por si mesmos, mas sim pela Ideia contida no que eles representam para nós. Nesse sentido, a noção de natureza como o ser espontâneo, a subsistência própria, apontada inicialmente, passa a ser confundida e mesclada com a noção de natureza enquanto eterna unidade consigo

mesmo, como fica claro pela citação acima. Posteriormente, em alguns trechos nos quais fala sobre o modo de agir e pensar ingênuos, a natureza passa a ser sinônimo de natureza humana, que possuiria sua plenitude na harmonia, na unidade de todas as suas partes, da maneira como havia sido entendido nas *Cartas*, e é encontrada, em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, no exemplo dos gregos. O homem moderno seria justamente aquele que teria perdido a pureza dessa natureza humana plena e por isso viveria cindido e fragmentado. Ainda segundo Wells, o problema do ensaio de Schiller é confundir estas duas maneiras de se entender o conceito de natureza e acabar utilizando-as indiscriminadamente no decorrer do texto. Cf. WELLS, 1966. Além disso, cabe ressaltar, fazendo referência ao primeiro tópico do presente capítulo, que nestas duas concepções de natureza identificadas por Wells e adotadas por Schiller na obra, o que aparece é uma visão mais potente da natureza, voltada para o todo e não somente para o empírico, o que indica uma possível influência do pensamento de Goethe acerca da natureza. Afinal, o motivo de discussão entre Schiller e Goethe, no encontro de ambos em julho de 1794, havia sido justamente o conceito de natureza, entendido por Schiller, em tal encontro, apenas como uma limitação, voltada para o empírico.

109 Essa maneira de conceber o ingênuo pode indicar uma espécie de insuficiência constitutiva do próprio conceito. Em outras palavras: o ingênuo só seria tomado como um conceito filosófico, de fato, se entendido a partir de outros conceitos, como o do sentimental, por exemplo. Tal leitura é feita por Verlaine Freitas em seu artigo *Schiller e a insuficiência constitutiva do ingênuo*. Cf. FREITAS, 2014e.

110 O interesse intelectual pelo belo de que fala Kant no §42 da terceira *Crítica* é tomado aqui por Schiller para justificar a sua afirmação de que não são os objetos tais como plantas, minerais e animais que constituem, de fato, o ingênuo, mas sim a ideia que fazemos dos mesmos, produzindo assim um interesse. Como afirma Cecchinato: “Para Kant, o §42 tem um papel fundamental do ponto de vista da estratégia argumentativa da terceira *Crítica*. Se de fato, na 'Analítica da faculdade do juízo estético', se estabelece que o juízo de gosto e o sentimento correspondente de prazer não estão ligados a nenhum interesse, isto é, não comportam nenhuma ligação com o objeto e nenhuma implicação da faculdade de desejar, é então fundamental mostrar que, ainda que não seja provocado por nenhum interesse, o juízo de gosto produz todavia um interesse pela existência de certos objetos [...] De fato, os produtos da natureza, enquanto belos, manifestam uma forma de finalidade para quem os contempla, uma ordem segundo fins, sem que, no entanto, um fim seja dado” (CECCHINATO, 2014b).

mesma. Essa segunda concepção do conceito de natureza é fundamentada, justamente, pela referência feita anteriormente ao §42 da terceira *Crítica*. A satisfação obtida através do contato com os objetos tomados como exemplos do ingênuo possui um dado suprassensível, e só é plena porque enxerga no objeto ingênuo uma unidade e harmonia: “essa espécie de satisfação com a natureza não é estética, mas moral; pois é mediada por uma Ideia, não imediatamente engendrada pela observação [...]” (SCHILLER, 1991a, p. 44).

Ou seja, a natureza não é mais somente algo em si espontâneo, mas passa a remeter a uma unidade, à conciliação entre razão e sensibilidade, da forma como foi explorada nas *Cartas*. Isso é confirmado através da afirmação de Schiller, que se refere aos exemplos de objetos ingênuos já mencionados sustentando que eles “*são o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade*” (SCHILLER, 1991a, p. 44)¹¹¹.

Podemos perceber que o que está em jogo na busca de uma definição do conceito de ingênuo, neste momento inicial de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, coaduna-se diretamente com o ímpeto de Schiller presente nas *Cartas* de encontrar, através da cultura, um caminho rumo à liberdade. Tal caminho não pode ser, de forma alguma, um retorno ao passado¹¹². A natureza que nós fomos deverá servir única e exclusivamente como um Ideal a ser buscado. Porém, pelo fato de essa busca ser empreendida pelo poeta e pelo homem moderno, ela adquire a marca da infinitude, da aproximação e progressão infinita, o que também se configura como um retorno à noção

111 Salta aos olhos a relação desta citação com as palavras finais da carta VI, presente nas *Cartas*: “[...] tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício” (SCHILLER, 1995, p. 41).

112 Indiretamente, essa afirmação de que o caminho do homem moderno rumo à liberdade não pode ser, de forma alguma, uma espécie de retorno ao passado, remete à quinta das *Preleções sobre a destinação do erudito [Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten]* (1794) de Fichte, intitulada “Exame das afirmações de Rousseau sobre a influência das artes e das ciências sobre o bem-estar da humanidade”, na qual Fichte condena o pensador genebrino justamente pelo fato de este acreditar que não há salvação para os homens a não ser no estado de natureza. Tal estado seria não algo dado no passado, mas sim aquele estado ideal a ser buscado infinitamente pelo ser humano, “assim, encontra-se *diante* de nós o que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e aqueles poetas, sob a denominação de idade de ouro, colocam *atrás* de nós” (FICHTE, 2014d, p. 88. Cf. também pp. 79-92).

de tarefa infinita presente nas *Cartas*¹¹³.

Nesse momento, as reflexões de Schiller acerca das crianças e dos povos infantis começam a aparecer. Primeiramente, eles são tratados no nível do objeto, a fim de explicar a relação entre determinabilidade ilimitada e determinação. Em seguida, o agir e o pensar da criança são analisados para expor o segundo nível de entendimento do conceito de ingênuo. A partir do momento em que o homem moderno, ao olhar para a natureza e perceber o que há nela de ingênuo, se coloca numa tarefa infinita em busca de um Ideal, ele se dá conta de que, apesar de superior no sentido intelectual e cultural do termo, no que tange à realização concreta de uma plenitude e harmonia da sua própria humanidade ele sempre está aquém daquele que é, em si, ingênuo. Em outras palavras: o homem moderno se encontra numa busca infinita, mas preso às determinações atingidas por seu tempo. O indivíduo ingênuo, por sua vez, é limitado em relação à Ideia, porém possui uma determinabilidade ilimitada, que se mostra, por exemplo, através das crianças e da infância. Segundo Schiller:

Não ficamos comovidos porque olhamos para a criança do alto de nossa força e perfeição, mas porque da *limitação* de nosso estado, que é inseparável da *determinação* uma vez atingida por nós, *elevamos o olhar* para a *determinabilidade* ilimitada e para a inocência pura da criança, e em tal instante nosso sentimento está muito visivelmente mesclado a uma certa melancolia para que possa desconhecer a sua fonte (SCHILLER, 1991a, p. 45).

Assim, a infinitude e a integridade, a força pura e livre da criança, despertam no homem moderno a busca pelo Ideal. Essa busca, contudo, é em si infinita e inalcançável e, por isso mesmo, acaba provocando uma certa melancolia. Tal sentimento é logo associado, por Schiller, ao que ele chama de “fenômeno todo próprio do sentimento misto que o *ingênuo* na maneira de pensar desperta em nós” (SCHILLER, 1991a, p. 46). Adentramos, portanto, no segundo nível de entendimento do conceito de ingênuo, justamente o da maneira ingênua de pensar e sentir. É neste nível que aparecerá a distinção entre ingênuo da surpresa e ingênuo da intenção e, além disso, a associação ao sentimento do sublime.

113 Sobre o conceito de *tarefa infinita* cf. nota 82.

Também neste nível Schiller alude, em nota, a um trecho específico da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant¹¹⁴. Faz-se necessário ressaltar, contudo, a confusão feita pelo autor no momento de fazer tal referência ao filósofo de Königsberg. O poeta-filósofo afirma que os comentários acerca do ingênuo, presentes na terceira *Crítica*, apareceriam em uma observação à “Analítica do sublime”, que vem logo em seguida ao §29, quando, na verdade, tais comentários aparecem no §54¹¹⁵. Mais do que provocar problemas no texto, essa pequena confusão nos induz a pensar numa possível relação entre o sentimento do sublime e o conceito de ingênuo, o que já poderia ser vislumbrado na própria caracterização do ingênuo como um sentimento misto (semelhante à caracterização kantiana do sublime)¹¹⁶.

A duplicidade presente no sentimento do ingênuo é a seguinte: primeiramente ocorre, por parte do entendimento, uma confirmação de sua superioridade teórica frente ao que é simplório e infantil. Num segundo momento, contudo, o indivíduo se dá conta da grandeza interior existente na simplicidade infantil e passa a admirá-la. A partir daí, internamente a este segundo nível de entendimento do conceito, aparece a distinção entre ingênuo da surpresa e ingênuo da intenção. No primeiro tipo, a vitória da natureza sobre a arte (entendida aqui como artifício, artificialidade) deve ocorrer contra a vontade da pessoa, gerando assim uma surpresa. Já no segundo tipo, o que ocorre se dá com plena consciência da pessoa¹¹⁷.

O ingênuo da surpresa pode ocorrer somente no homem, mas apenas no homem

114 Cf. SCHILLER, 1991a, pp. 46-47.

115 Segundo Cecchinato: “Schiller pode ter confundido os dois lugares porque alguns dos temas de que Kant trata aqui [na observação à “Analítica do sublime”] aparecem na exposição do ingênuo [no §54]. De fato, encontramos uma referência à simplicidade, entendida como finalidade sem arte, definida por Kant como 'o estilo da natureza no sublime e assim também da moralidade, que é uma segunda natureza (suprassensível), e à tristeza que, se baseada em ideias, pode ser considerada um sentimento sublime. Além disso, é tema comum das duas notas a questão de como o sentimento se conecta com as outras faculdades, por assim dizer mais nobres, e do fato de que há aí sentimentos diversos que influem diretamente no ânimo” (CECCHINATO, 2014b).

116 Sobre a relação entre o ingênuo e o sublime, Suzuki, no tópico dedicado ao ingênuo, em seu texto de introdução a *Sobre poesia ingênua e sentimental*, nos diz que o ingênuo “tal como o sublime, remete a algo que extrapola o imediatamente dado, a algo que acaba invertendo a relação entre aquele que se julgava superior e aquele que, por um gesto inocente, até então se via inferiorizado. É o entendimento, não a imaginação, o adulto, não a criança, a civilização moderna, não a antiga, que deve se envergonhar de seus juízos e sentimentos” (SUZUKI, 1991a, p. 20).

117 Cf. SCHILLER, 1991a, pp. 46-47.

que já não possui uma natureza pura e inocente. A vontade que não se harmoniza com o que a natureza faz por si mesma é justamente aquela que terá uma *surpresa* quando entrar em contato com a simplicidade e a harmonia. Neste primeiro tipo de ingênuo do modo de pensar, portanto, ocorre um respeito à natureza, entendida tanto como a subsistência das coisas por si mesmas, quanto como a unidade pura e infantil. Já no ingênuo da intenção, o respeito não é pela natureza, mas sim pela pessoa¹¹⁸. Quer dizer, por vontade própria, o homem faz valer sua honra frente à simples natureza, respeitando-a. Há uma intenção de buscar a simplicidade em seus atos, não se apegando a relações artificiais e rebuscadas.

No intuito de melhor exemplificar como seriam expressões do modo de agir e pensar ingênuo, Schiller lança mão de alguns exemplos nos quais procura descrever situações em que fica marcado o descompasso entre uma intenção ingênua e um mundo corrompido pela artificialidade. Um destes exemplos é o do Papa Adriano VI (1459-1523). Segundo nos conta Schiller, o seu papado teria sido marcado por uma disputa entre dois partidos da Igreja romana: um, que procurava expor todos os pontos fracos da Igreja e outro que, por sua vez, buscava encobri-los. Transpondo tal situação para dentro da análise do conceito de ingênuo, encontraremos o seguinte cenário: qualquer membro da Igreja romana e, principalmente, o seu líder maior, o Papa, inseridos num mundo artificializado, tenderiam a ser partidários do encobrimento de qualquer ponto fraco de sua própria instituição, para que assim qualquer tipo de corrupção presente nela não fosse divulgado ou reconhecido. Seguir o outro caminho, isto é, o de exposição dos pontos fracos da Igreja, seria optar por ir contra a artificialidade, ou seja, ir contra os jogos políticos de uma cultura não harmônica, voltando-se, assim, para a pureza e harmonia presentes na natureza, no estado de união e harmonia do homem. Adriano VI seguiu o segundo caminho, expôs as fraquezas de sua instituição e com tal conduta acabou servindo de exemplo perfeito para entender o modo de agir e pensar ingênuo. Segundo Schiller:

118 Como apontado no primeiro capítulo, o conceito de pessoa, em Schiller, remete à terminologia kantiana e foi utilizado tanto em *Sobre graça e dignidade*, quanto nas *Cartas*, do mesmo modo como reaparece aqui, ou seja, referindo-se à parte moral do ser humano. Cf. nota 41.

É fácil pensar como essa ingenuidade do Papa pôde ser acolhida pela confraria romana; o mínimo de que o inculparam foi ter delatado a Igreja aos hereges. Da mais alta imprudência, esse passo do Papa seria, no entanto, merecedor de todo o nosso respeito e admiração, se pudéssemos apenas convencer-nos de que fora realmente ingênuo, isto é, de que fora levado a tal passo meramente pela verdade natural de seu caráter, sem nenhuma consideração pelas possíveis conseqüências [sic], e de que o teria dado mesmo se entresse, em toda a sua dimensão, a inconveniência cometida (SCHILLER, 1991a, p. 50).

Depois de explorar este exemplo do Papa Adriano VI, Schiller afirma a ligação entre o ingênuo na maneira de pensar com a graça, o que nos faz retomar um conceito analisado ainda no primeiro capítulo dessa dissertação. A expressão ingênua em palavras e nos gestos é tomada como o componente mais importante da graça¹¹⁹. Ao falar sobre essa relação entre a graça e a ingenuidade, o terceiro e último nível de entendimento do ingênuo, o do ingênuo enquanto modelo poético, começa também a ser discutido, através da introdução do conceito de gênio¹²⁰.

É neste momento da obra que Schiller faz a observação de que “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio” (SCHILLER, 1991a, p. 51). Esta frase é usada para afirmar que não é possível desvincular os planos moral, intelectual e estético – confirmando assim a visão de uma humanidade que encontra sua plenitude no conceito de estado estético, justamente aquele que anula as tensões dos planos intelectual e moral – e também para começar a delinear o que Schiller entende por ingênuo, quando do seu uso enquanto modelo poético. O poeta ingênuo é aquele que

119 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 52.

120 O conceito de gênio, em Kant, possui quatro características necessárias, como apontado no §46 da *Crítica da faculdade julgar*, a saber: i) talento e originalidade; ii) exemplaridade; iii) não saber explicar a própria criação; iv) restrição à arte. Estas quatro características são analisadas na terceira *Crítica* levando em conta uma fundamental relação do gênio tanto com a natureza, quanto com o gosto. Segundo Süsskind, o gênio é definido, em Kant, “como uma faculdade produtiva que pertence à natureza do artista e que possibilita a criação de arte segundo regras, *sem seguir as regras já estabelecidas*” (SÜSSEKIND, 2009, p. 32). Ou seja, nesse ponto é ressaltada a relação do gênio com sua própria natureza que em Schiller, como indicado acima, por vezes se confunde com a natureza enquanto força de subsistência própria, avessa ao artifício. É esta faceta do conceito de gênio que Schiller valoriza em sua interpretação presente em *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Contudo, o conceito kantiano recebe ainda uma outra faceta fundamental. Além de original, a criação do gênio, por ser arte, é também exemplar, isto é, mira, em alguma medida, uma perfeição e serve de inspiração para outros gênios. Por isso, ainda segundo Süsskind, “a solução proposta por Kant para essa aparente contradição entre exemplaridade e originalidade passa pela relação do gênio com o gosto [...] Enquanto o primeiro é um dom natural que permite a criação, o segundo precisa ser exercitado e precisa orientar o uso do talento [...]” (SÜSSEKIND, 2009, p. 32).

não sente nenhuma necessidade de se guiar pelas regras, pois, orientado pela natureza, cria segundo inspirações e sentimentos. O gênio tem de ser ingênuo em virtude da sua não vinculação a qualquer tipo de astúcia ou temeridade. Quer dizer, por estar em harmonia com a simplicidade da natureza e com o caráter infantil que brota dela, ele se expressa de forma plena, livre de qualquer afetação ou maneirismo: “[...] apenas ao gênio é dado estar sempre em casa fora do que é conhecido e *ampliar* a natureza sem ir *além* dela” (SCHILLER, 1991a, p. 51).

Apesar de considerar que alguns poetas modernos, como o próprio Goethe, contém em si algo do modelo poético ingênuo¹²¹, Schiller logo passa a mostrar a forte ligação entre tal modelo e os gregos. Sinais da maneira pela qual Schiller considera os gregos em seus escritos do período do “ateliê filosófico” já apareciam nas *Cartas*, em especial nas de número VI e XV. Ainda que individualmente menos desenvolvido do que o homem moderno, o povo grego em geral carregava consigo uma íntima e harmônica relação com a natureza, seja no modo de agir e pensar, seja no modo de representar e produzir¹²². Sabendo disso, Schiller percebe, contudo, que justamente a enorme harmonia presente nos gregos gera, ao mesmo tempo, uma carência do interesse sentimental que aparece nos modernos e, assim, “a natureza parece interessar mais seu entendimento e sua avidez de saber do que seu sentimento moral; [o grego] não se apega a ela com afeição, com sentimentalismo, com doce melancolia, como nós outros modernos”¹²³ (SCHILLER, 1991a, p. 55).

121 Cf. nota 128.

122 Cabe ressaltar aqui o papel exercido pelo pensamento de Winckelmann em praticamente toda a reflexão estética alemã de fins do século XVIII, inclusive em Schiller. Segundo Bornheim, “a partir de Winckelmann, a Alemanha começa a desprender-se do exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para a sua alma na antiga Grécia” (BORNHEIM, 1998, p. 82). Tal afirmação serve para ilustrar o enorme impacto provocado pelo pensamento de Winckelmann na Alemanha. Pensamento este que, retornando aos gregos, e colocando, paradoxalmente, na imitação dos mesmos, o único caminho possível para o artista moderno ser inimitável, guiava-se pelo ideal de nobre simplicidade [*edle Einfalt*] e calma grandeza [*stille Größe*]. Schiller, apesar de rejeitar um retorno ao período grego, ao enaltecer sua harmonia, aproveita-se indiretamente do ideal winckelmanniano. O Ideal buscado em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, contudo, está no futuro e não no passado. Acerca da influência exercida por Winckelmann em Schiller e toda sua época cf. BORNHEIM, 1998 e WERLE, 2000.

123 Auerbach, no artigo de abertura do seu livro *Mimesis*, intitulado “A cicatriz de Ulisses”, comenta sobre o estilo da poesia homérica fazendo uma referência direta à correspondência entre Goethe e Schiller, especificamente ao que ambos chamaram de “elemento retardador” presente em Homero, que seria contraposto à “tensão”, isto é, a toda e qualquer forma de sobreposição de planos ou fragmentação passível de ser representada na poesia, “de modo que há um desfile ininterrupto,

Em virtude da harmonia que mantém com a natureza, o homem grego não possui, em si, um fervor moral em sua relação com a mesma. Por conta disso, aos olhos do homem moderno o grego é alguém que não se ocupa tanto com seu lado suprassensível. A busca pela natureza é essencialmente moderna, pois reflete a degeneração da cultura desse tempo, que não encontra mais nenhuma mostra de plenitude e unidade a não ser quando retorna à infância, à natureza, ainda que tratando-as somente como Ideal, ou seja, não efetivando concretamente um retorno.

Para ilustrar esta discrepância entre o sentimento do homem grego e o do homem moderno, Schiller faz referência a dois trechos: um da *Odisseia*, de Homero e outro do *Werther*, de Goethe¹²⁴. No canto XIV, que narra a chegada de Ulisses à casa do seu guardador de porcos e criado Eumeu, o que se apresenta é uma típica amostra daquilo que Schiller chamou de ingênuo. Ulisses, recém chegado a Ítaca, não revela sua identidade a Eumeu, e mesmo assim o anfitrião, caracterizado como um simples homem do campo, oferece toda a hospitalidade a seu hóspede¹²⁵. O modo de agir e pensar de Eumeu lembra, assim, a maneira pela qual agia o Papa Adriano VI: ao lado da natureza e contrário ao artifício, isto é, ingênuo.

Já na carta de 15 de março de 1772, escrita pelo jovem Werther, o mesmo confessa o seu fastio em relação às conversações de condes e coroneis na sala de jantar, que dão testemunho de toda a artificialidade das convenções sociais presentes na modernidade. O jovem decide então sair para contemplar o sol e ler justamente o canto de Homero, acima mencionado, para se ver livre de toda a fragmentação e falta de naturalidade dos homens de seu tempo¹²⁶. A atitude de Werther confirma, portanto, o contraste entre o sentimento do homem moderno e o do homem grego. Enquanto Eumeu sentia naturalmente, Werther, para se livrar do mundo que o cerca, sente o natural. A harmonia com a natureza presente naquele é justamente a busca infinita

ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (AUERBACH, 2015, p. 4). Tal entendimento da poesia de Homero reforça a afirmação de Schiller de uma carência de interesse sentimental nos gregos. Cf. AUERBACH, 2015a, p. 3.

124 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 56.

125 Cf. HOMERO, 2015b, pp. 233-247.

126 Cf. GOETHE, 2014e, pp. 115-118.

deste, por isso Schiller nos diz que “nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde” (SCHILLER, 1991a, p. 56).

Com essa diferenciação em mente, Schiller menciona, pela primeira vez, o modelo poético sentimental, que seria aquele que *busca* a natureza e a harmonia perdidas, em contraposição ao ingênuo, que *é*, em si mesmo, natureza. Fica definida assim a distinção fundamental que servirá de guia para as outras duas partes do ensaio. Muito embora o aspecto histórico e temporal exerça forte influência nesta separação, ele não é tomado como absoluto. Segundo Schiller: “Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos *ingênuos* ou aos *sentimentais*, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes” (SCHILLER, 1991a, p. 57). Temos então definidos, ao fim do primeiro ensaio, os três níveis de entendimento do ingênuo, suas características internas, e a diferença característica entre este modelo poético e o sentimental. Como indica o trecho acima, todo e qualquer poeta teria de pertencer a um dos dois modelos poéticos analisados.

4.3. Sentimental

O conceito de sentimental, analisado de maneira direta no segundo ensaio que constitui a obra *Sobre poesia ingênua e sentimental*, é usado para designar tanto um modelo poético, que terá uma subdivisão entre poesia satírica e elegíaca (e a esta ainda será acrescentada uma nova divisão, o idílio), quanto para caracterizar uma maneira de existir no mundo, associada, no mais das vezes, ao homem moderno¹²⁷.

Schiller inicia esta parte da obra afirmando que, ainda quando se sente afastado da simplicidade e da plenitude presentes na natureza, o homem nunca vê seu caminho

¹²⁷ Antes de adentrarmos em uma análise do conceito em si, cabe um comentário acerca do próprio termo sentimental, do alemão *sentimentalisch*. Como aponta Suzuki no tópico dedicado ao sentimental, em sua introdução a *Sobre poesia ingênua e sentimental*, o termo é carregado de uma conotação voltada para o “romântico”, “sonhador” e “apaixonado”. A escolha de Schiller por *sentimentalisch*, em lugar de *empfindsam*, palavra alemã de sentido também próximo à portuguesa *sentimental* e muito usada em sua época, trairia o propósito de ressaltar que a característica principal presente no seu conceito de sentimental é a reflexão, contrária assim à natural e imediata relação com a natureza presente no ingênuo, e não qualquer tipo de afetação ou sentimentalismo. cf. SUZUKI, 1991a, pp. 23-29.

até ela fechado. No entanto, como já havia sido afirmado no final da primeira parte, em condições fragmentadas e artificiais o homem deixa de ser natureza e passa a buscá-la. A natureza permanece, portanto, numa relação íntima com o espírito poético, ela “[...] é ainda agora, no estado artificial da cultura, aquilo mediante o que o espírito poético é poderoso, ainda que agora esteja numa relação de todo diferente com ela” (SCHILLER, 1991a, p. 60).

Esta relação de todo diferente com a natureza passa por uma transição do real ao ideal. Enquanto ainda está no estado de harmonia, não cindido consigo mesmo, o homem vive *realmente* sua plenitude. Ao adentrar no estado de cultura e arte, a harmonia entre sentir e pensar deixa de existir e passa a ser procurada no lado de fora, como um pensamento, *idealmente*. Dada essa transição, chegamos também ao que constitui o poeta ingênuo e o sentimental. Aquele deve realizar a imitação mais completa possível do real, isto é, realizar uma espécie de arte da limitação, ao passo que este procura expor o ideal, realizando assim uma arte do infinito¹²⁸.

Fica clara, no decorrer do texto, a intenção de Schiller, pelo menos neste segundo ensaio, de não conceder textualmente uma vantagem ao homem antigo em detrimento do moderno ou vice-versa. Remetendo à comparação entre espécie e gênero ligada ao par antigo e moderno, que já apareceu na carta VI, Schiller evidencia muito mais uma tensão entre as duas figuras: só ao antigo é dado alcançar, de fato, uma grandeza finita, ao passo que o moderno, por sua vez, permanece empenhado em uma busca infinita por um ideal. A análise dessa tensão em paralelo à distinção entre os modelos poéticos ingênuo e sentimental justifica-se, assim, pois “o mesmo que se disse daqui das duas formas diferentes da humanidade também pode ser aplicado àquelas duas formas de poetas que lhe são correspondentes” (SCHILLER, 1991a, p. 62)¹²⁹.

128 Convém ressaltar, também, que Schiller adiciona uma nota neste trecho alertando que não se deve supor uma equivalência total entre ingênuo e antigo, sentimental e moderno. Podem existir poesias ingênuas nos tempos modernos e poetas sentimentais entre os antigos. O *Werther* de Goethe é tomado como um exemplo de obra moderna que conjuga ambos os gêneros. Cf. SCHILLER, 1991a, p. 61.

129 Segundo Barbosa: “A pretensão de universalidade da tese de Schiller é clara e enfática: o ingênuo e o sentimental *esgotam* 'todo o domínio da poesia'. Entretanto, 'ingênuo' e 'sentimental' não são apenas predicados estéticos, e sim, antes de tudo, categorias antropológicas e histórico-filosóficas representativas de dois estados distintos de configuração das forças humanas fundamentais” (BARBOSA, 2014a, p. 157).

Assim, o poeta ingênuo, por seguir apenas a natureza e a sensibilidade, isto é, ter um limite concreto, a própria matéria, não possui uma diversidade marcante na sua exposição. Ainda que a poesia ingênuo seja apresentada de diferentes maneiras, o sentimento sempre estará atrelado a uma certa imediatidade em relação ao objeto. Nesse ponto específico, a diferença em relação ao poeta sentimental atinge o seu ápice, pois “este reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta” (SCHILLER, 1991a, p. 64). A reflexão aparece então como componente fundamental do poeta sentimental, uma vez que neste modelo poético não é possível uma ligação plena e harmônica com a natureza, o que gera uma multiplicidade de sentimentos, justamente por representar-se sempre um conflito entre as limitações da realidade e a infinitude da Ideia.

Essa duplicidade presente na constituição do modelo poético sentimental é a responsável por uma diversidade no tratamento, que ora tende mais para a realidade, ora volta-se para o Ideal. Tem-se, assim, a base da divisão das maneiras de sentir e expor presentes em todo poeta sentimental: a sátira (que apresenta dois casos, a saber: sátira punitiva ou patética e sátira jocosa) e a elegia¹³⁰. Como não há a pretensão, no presente de trabalho, de uma análise aprofundada de cada um desses subtipos de poesia sentimental, bem como de exemplos de autores que representariam os mesmos, apresentaremos somente como se dá o movimento entre real e Ideal em cada dos tipos supracitados e seguiremos nossa análise voltada para a relação interna entre os conceitos de ingênuo e sentimental e sua conseqüente influência na concepção antropológica plena de Schiller.

“Na sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema” (SCHILLER, 1991a, p. 65). Assim sintetizado, o conceito de sátira enquanto um tipo poético sentimental indica a extrema valorização do Ideal, tomado como realidade suprema, em contraposição à realidade da natureza, sempre tomada, pelo poeta satírico, como uma falta. Internamente, quando a sátira é executada de forma

130 No fim deste segundo ensaio, o idílio é tratado também como uma espécie própria dentro da poesia sentimental. Cf. SCHILLER, 1991a, pp. 83-88.

séria, ela é tomada como *punitiva*, quando a execução se dá de forma jovial, ela é *jocosa*. Aquela associa-se diretamente ao que é grandioso e nobre, isto é, ao sublime, esta, por sua vez, é relacionada ao belo¹³¹. A sátira, contudo, não pode ser nem séria, nem jocosa demais, pois caso pendesse para um desses extremos estaria indo contra o ideal lúdico da arte demonstrado nas *Cartas*. Afinal, como foi afirmado ainda no segundo capítulo, a beleza, para Schiller, repousaria no não direcionamento da mente para qualquer direção isolada, fazendo com que o ser humano permanecesse, ainda que apenas no âmbito da aparência, isto é, fora da realidade, num estado pleno, livre das determinações tanto da razão, quanto da sensibilidade. Transpondo este entendimento para as divisões do conceito de sátira, percebemos que ser jocosa ou séria demais faria da sátira algo que impossibilitaria a aparição deste estado de plenitude acima mencionado.

O outro tipo de poesia sentimental identificado por Schiller, a elegia, ocorre quando se dá uma dupla oposição entre natureza e arte, Ideal e realidade. Quando a natureza e o Ideal são considerados e expostos como objetos de tristeza, em virtude, respectivamente, da perda ou da não obtenção dos mesmos, temos a elegia em sentido estrito. Se, por outro lado, natureza e Ideal são representados como objetos de alegria e tomados como reais, aparece então o idílio¹³². No trecho em que fala especificamente sobre este último tipo de poesia sentimental, mais do que simplesmente esclarecê-lo, Schiller também aprofunda a tensão entre os dois conceitos principais de seu ensaio, ao afirmar que

[...] toda poesia, que apenas por isto é poesia, tem de possuir um conteúdo infinito; pode, no entanto, cumprir essa exigência de duas maneiras diferentes. Pode ser um infinito segundo a forma, se expõe seu objeto *com todos os seus limites*, se o individualiza; ou pode ser um infinito segundo a matéria, se *afasta todos os limites* de seu objeto, se o idealiza; portanto, *ou mediante uma exposição absoluta ou mediante a exposição de um absoluto* [grifo nosso]. O poeta ingênuo trilha o primeiro caminho; o poeta sentimental, o segundo (SCHILLER, 1991a, p. 85).

Ao mesmo tempo em que equipara, em certa medida, o ingênuo e o sentimental,

131 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 65.

132 Cf. SCHILLER, 1991a, pp. 69-70.

ao colocar ambos dentro do conceito de poesia, possuindo assim um conteúdo infinito, Schiller também aponta, no trecho acima, para uma diferença fundamental nos caminhos dos dois tipos de poetas: enquanto o ingênuo consegue expor absolutamente uma obra de arte, isto é, concretizá-la formalmente, o sentimental é capaz de expor um absoluto, um Ideal que possui matéria infinita, mas não forma. Com isso em mente, Schiller finaliza o segundo ensaio afirmando, de maneira enfática, a necessidade do poeta de escolher um e somente um dos dois caminhos, ou o da individualidade, presa aos limites impostos pela forma, ou o da idealidade, que busca sempre o Ideal¹³³.

4.4. Interlúdio: a carta a Humboldt

Antes de publicar o terceiro e último ensaio que fecha o que viria a ser o todo de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, Schiller enviou, a 25 de dezembro de 1795, uma carta a Wilhelm von Humboldt (1767-1835), na qual falava sobre os conceitos ingênuo e sentimental. A partir de uma análise desta carta, lançaremos luz na parte final do ensaio, a ser discutida no tópico seguinte.

Logo no início da carta, Schiller já afirma que o trabalho que vinha realizando em *Sobre poesia ingênua e sentimental* lhe “diz muito mais respeito do que vários outros; parece meu num grau mais elevado [...]” (SCHILLER, 1991a, p. 137). Dada a proximidade temporal, podemos aceitar que os outros trabalhos aos quais ele faz referência são justamente *Sobre graça e dignidade* e as *Cartas*. Não é só a questão temporal, contudo, que nos leva a pensar assim. Como já indicamos neste capítulo, a linguagem de Schiller em *Sobre poesia ingênua e sentimental* é autônoma. Mesmo ainda retomando alguns conceitos kantianos, como os de interesse pela natureza e gênio, a própria formulação dos conceitos de ingênuo e sentimental já indica algo mais especificamente schilleriano, o que justifica nossa opção por tratar esta obra como o ápice de sua filosofia.

Se no fim do segundo ensaio havia aparecido a afirmação de que o poeta deveria

133 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 87. Tal afirmação, contudo, parece contrazider em certa medida o que Schiller havia afirmado anteriormente acerca do *Werther* de Goethe, uma obra que teria conseguido exprimir de maneira a ser louvada, tanto o ingênuo, quanto o sentimental.

escolher entre o caminho da individualidade ou o da idealidade, este mais afeito ao proceder do poeta sentimental, aquele do ingênuo, na carta a Humboldt fica evidente a não totalidade desses dois caminhos, colocados como partes constituintes de um conceito maior, o da poesia, “conceito que efetivamente requer a individualidade unida à idealidade” (SCHILLER, 1991a, p. 137). Subordinados a este conceito, ingênuo e sentimental sempre carregariam consigo, portanto, uma carência, não podendo nunca se *consumar* enquanto modelos poéticos. Caso fosse possível tal consumação, a poesia sentimental estaria muito acima da ingênua, pois alcançaria o Ideal infinitamente buscado. Dada a sua não inserção na cultura, o caminho para o Ideal está vedado para a poesia ingênua e por isso ela também não pode se consumir, chegar até o conceito mais alto de poesia que une individualidade e idealidade. No entanto, pensando no caráter estritamente poético, a poesia ingênua está à frente da sentimental, pois chega efetivamente a um conceito, ainda que não tão elevado quanto aquele buscado pela poesia sentimental. Esta última “está a caminho de um conceito poético mais alto, mas a poesia ingênua alcançou realmente um conceito não tão elevado e é, pois, de fato mais poética” (SCHILLER, 1991a, p. 138). Desta forma, ao afirmarem-se diante do conceito maior de poesia, ingênuo e sentimental expõem limitações intransponíveis: a busca pelo Ideal colocada como tarefa infinita do poeta sentimental torna-se, ao mesmo tempo, um eterno impedimento para ele, ao passo que a concretização formal realizada pelo ingênuo, faz dele um poeta que sempre aparece em um patamar mais baixo.

A aventada possibilidade de uma síntese entre o ingênuo e o sentimental e a incapacidade do último em alcançar de fato um conceito de poesia, apresentadas na carta a Humboldt, nos remetem a um artigo de Marleyn, que comenta o Ideal poético presente em *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Após delinear as características básicas e a distinção existente entre os dois conceitos centrais do ensaio de Schiller, o autor aponta o que considera dois problemas gerais¹³⁴. O primeiro estaria relacionado à impossibilidade do sentimental de efetivar a sua busca pelo Ideal. Marleyn sugere que isto poderia aparecer como uma negatividade estética. Em outras palavras: buscar infinitamente o Ideal, sem nunca alcançá-lo pode significar, ao mesmo tempo, nunca

134 Cf. MARLEYN, 1956, p. 238.

alcançar, também, uma poesia genuína. O segundo problema estaria na reunião do ingênuo e do sentimental dentro de um conceito maior de poesia. Como ambos, sendo essencialmente contraditórios, poderiam estar unidos num conceito maior? Como abarcar dentro de um todo a calma harmonia ingênua e o intenso conflito sentimental?

4.5. Considerações finais sobre o ingênuo e o sentimental

A proposta deste último tópico é analisar a argumentação de Schiller no terceiro ensaio de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, tendo em mente os questionamentos feitos por Marleyn, e retomar os comentários feitos no início do capítulo sobre a “carta de aniversário” escrita por Schiller a Goethe.

No início do terceiro ensaio temos uma recapitulação de aspectos centrais dos conceitos de ingênuo e sentimental. O ingênuo associa-se diretamente à natureza, é capaz de expor a realidade em sua plenitude, ao passo que o sentimental, em seu anseio pelo Ideal, representa a supressão da natureza por parte da reflexão, daí advindo a variedade de formas de exposição sentimental e a necessidade da atuação do artifício e do pensamento. Um terceiro estado¹³⁵, que perpassa os dois primeiros, seria o Ideal acabado, a concretização de um retorno da arte à natureza. Tal estado é inalcançável pelo poeta ingênuo pois, caso ele atingisse o Ideal acabado estaria se valendo do artifício da reflexão, deixando assim de ser ingênuo. Ao poeta sentimental, contudo, também é vedada a obtenção do Ideal, pois desta forma deixaria de ser sentimental, só

135 No início do terceiro ensaio, ao falar desse terceiro estado, que ligaria ingênuo e sentimental, Schiller inclui uma nota na qual faz uma nova referência a Kant, relacionando o movimento que se dá entre ingênuo, sentimental e Ideal (terceiro estado) com o movimento que se dá entre as categorias kantianas, na tábua de categorias da primeira *Crítica*: a terceira categoria sempre surge quando se liga a primeira ao que lhe é diretamente contrário. Nesta nota em específico, e somente nela, Schiller, ao invés de contrapor ingênuo e sentimental como um par de opostos que possuiriam sua síntese em um Ideal inatingível, faz de tal Ideal o próprio sentimental e passa a associar o que se esperaria ser o sentimental com o “entendimento reflexionante”. Ainda na nota, Schiller afirma que “isso ocorreria mediante o Ideal acabado” (SCHILLER, 1991a, p. 88). Tomamos a compreensão de Schiller presente nesta nota como uma imprecisão terminológica por identificar sentimental e Ideal e por afirmar que tal Ideal estaria acabado, o que contraria uma das bases da argumentação de Schiller desde as *Cartas* e presente também em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, o conceito de tarefa infinita, que faz do Ideal algo a ser sempre buscado e nunca acabado. Cf. sobre esta nota BARBOSA, 2014a; CECCHINATO, 2014b; SÜSSEKIND, 2005 e SUZUKI, 1991a.

que por outras vias, afinal a reflexão é justamente o seu atributo principal. Concretizar o Ideal seria sinônimo de dar cabo à tarefa infinita que ele possui como guia, isto é, seria dar fim ao que lhe constitui: a própria infinitude.

Após esta sumarização do que entende por modelos perfeitos de poetas ingênuos e sentimentais, Schiller ocupa-se em esclarecer dois possíveis desvios que ambos os tipos de poeta poderiam encontrar. Os poetas ingênuos podem se equivocar e cair na indolência ou na mera recreação. Os sentimentais, por sua vez, correm o risco de cair na extravagância ou na unilateral valorização do enobrecimento¹³⁶. O risco de cair na indolência apresenta-se a todo e qualquer poeta ingênuo pois, como afirmou o próprio Schiller, a poesia ingênuo é tratada por ele como um *favor da natureza*¹³⁷. Ou seja, por depender da natureza, da sensibilidade (e aí está sua força e seu limite), o poeta ingênuo tem de encontrar na natureza ao seu redor e em sua própria natureza interna uma humanidade ingênuo e um mundo poético. Porém, caso isso não aconteça, será uma natureza vulgar que fará um favor ao poeta e aí então aparece a indolência, que se mostra como a crença de que a mera imitação da natureza constitui, por si só, o poeta.

No outro extremo da indolência aparece a extravagância. Ao contrário do poeta ingênuo, que não precisa de nenhuma educação, isto é, cria de maneira direta e espontânea, em contato direto com a natureza, o poeta sentimental coloca-se num caminho de constante aprimoramento e, para tal, vai buscar estabelecer o seu contato com a natureza intermediado pela abstração e pela reflexão, atributos da razão. O erro da extravagância seria supervalorizar esse auxílio da razão e ir totalmente além da realidade da natureza humana. “Por isso, se às vezes se sente a falta do *espírito* nas criações do gênio ingênuo, também amiúde em vão se pergunta pelo *objeto* nos frutos do gênio sentimental” (SCHILLER, 1991a, p. 95).

A partir daí, dois princípios que dariam abrigo à indolência e à extravagância são identificados. O primeiro teria lugar em uma concepção da poesia como algo que serve

136 As distinções indolência e extravagância, recreação e enobrecimento, que serão analisadas em seguida, guardam paralelos com outra distinção que retrata possíveis desvios do ser humano e que apareceu nas *Cartas*, a distinção entre selvagem e bárbaro. Muito embora cada uma dessas distinções possua objetos distintos e terminologia própria, perpassam por todas elas as ideias de um desvio e de uma contraposição entre exacerbação da sensibilidade, por um lado, e da razão, por outro.

137 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 89.

meramente à recreação, já o segundo coadunar-se-ia com a de que a poesia serve ao enobrecimento moral do homem¹³⁸. O descontentamento de Schiller para com este novo par tem sua origem ainda nas *Cartas*, em específico na passagem da carta XXII, analisada no capítulo anterior, na qual ele afirma que a beleza, tomada num estado ideal, não serve necessariamente nem para um enobrecimento moral, nem para uma valorização dos sentidos. Só o que ela faz é colocar a disposição estética da mente num estado *zero*, isto é, livre dos efeitos isolados tanto do lado sensível quanto do suprasensível.

Isso fica mais claro se analisarmos a maneira como Schiller trata a recreação e o enobrecimento enquanto princípios poéticos: “chamamos recreação à passagem de um estado violento àquele que nos é natural. Por conseguinte, aqui tudo depende de onde colocamos nosso estado natural, e do que entendemos por estado violento” (SCHILLER, 1991a, pp. 97-98). Duas maneiras de se entender o que é chamado de estado natural são então distinguidas. A primeira seria entender o estado natural como ligado única e exclusivamente à nossa sensibilidade. Entendido dessa forma, toda atividade da razão seria, por si só, uma violência ao nosso estado natural. A outra maneira de se entender tal conceito seria pensá-lo como a capacidade de uma igual liberdade para todas as nossas forças, isto é, seria o estado natural da maneira como foi pensado ainda no primeiro ensaio, acerca do ingênuo, aquele que se colocaria em contraposição às tensões unilaterais presentes no homem moderno. Para cada um desses conceitos de estado natural, o Ideal de recreação apareceria de uma forma diferente. No primeiro, tal Ideal seria o “repouso do espírito”, no segundo o “restabelecimento do todo de nossa natureza após tensões unilaterais” (SCHILLER, 1991a, p. 98). O erro em tomar a recreação enquanto um princípio da poesia, que abarcaria em si a indolência, estaria em fazer valer o primeiro Ideal de recreação, voltado apenas para a sensibilidade, esquecendo assim da concepção antropológica plena de Schiller, que defende justamente a consonância entre o espírito e os sentidos e toma uma possível recreação como a busca por esse Ideal.

138 Cf. SCHILLER, 1991a, p. 97. Como aponta Suzuki, em nota, a recreação e o enobrecimento enquanto princípios poéticos fazem referência “à proposição de Horácio, segundo a qual os poetas querem 'ser úteis' ou 'deleitar'” (SUZUKI, 1991a, p. 134).

Por outro lado, há também o risco de um entendimento equivocado acerca do enobrecimento moral do homem. Schiller admite que a razão sempre avançará rumo ao infinito, não ficando presa na mera sensibilidade, fazendo com que o homem busque, também, ir além de todos os limites contingentes do tempo e do espaço. No entanto, percorrer tal caminho de maneira exacerbada pode fazer com que o homem abandone totalmente a via conturbada da vida, isolando-se da experiência e perdendo assim objeto e conteúdo para a poesia. Tal situação daria abrigo para o que Schiller chamou acima de extravagância.

Schiller apontou, não sem propósito, possíveis equívocos ou erros dos poetas ingênuos e sentimentais – para demonstrar como, internamente, esses dois modelos poéticos, cada um à sua maneira, também possuem limitações. O mais belo e acabado produto da arte ingênua e o mais reflexivo e ideal produto da arte sentimental não são capazes de atingir um Ideal ainda maior, o da bela humanidade, “porque, enfim, temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos” (SCHILLER, 1991a, p. 101).

Isso nos leva até a parte final da obra, na qual um outro antagonismo aparece. Não mais pares de princípios poéticos como a recreação e o enobrecimento ou mesmo de possíveis desvios, como a indolência e a extravagância, mas sim um par “fundado na forma interna da mente, [que] instaura entre os homens uma cisão pior do que aquela que o conflito contingente dos interesses poderia algum dia produzir [...]” (SCHILLER, 1991a, p. 101).

Schiller salienta a força de tal antagonismo e, para chegar ao verdadeiro conceito dessa oposição, retira, do ingênuo e do sentimental, o que há de poético em cada um deles. Realizando tal operação, encontraríamos, naquilo que poeticamente era denominado ingênuo, uma submissão à natureza no plano prático e um forte apego aos sentidos no plano teórico. Já no sentimental, teríamos, no plano prático, um rigorismo moral e, no teórico, uma valorização da atividade especulativa. Tais características fazem Schiller nomear este par de opostos como realista e idealista¹³⁹.

139 Neste trecho do texto Schiller inclui uma nota, “para evitar qualquer mal-entendido”, de que não

O realista estaria sempre preso ao que é condicionado ao âmbito da natureza, ou seja, suas ações e seus conhecimentos não podem pretender chegar até o incondicionado, uma vez que a experiência é o seu guia. E se no conhecimento é a repetição de casos semelhantes o que dá ao realista os seus saberes, no campo da moral é a soma de suas ações isoladas, também sempre determinadas pela natureza, o que veda ao realista o acesso à grandeza e à dignidade que só poderiam ser alcançadas através da afirmação dos motivos da vontade. Por conta disso, a característica mais louvada por Schiller no realista é a sua ação efetiva no mundo real.

O idealista, por sua vez, extrai da sua própria razão os conhecimentos e os motivos do seu agir. Ele é capaz, assim, de buscar um conhecimento que remete ao incondicionado e ir além da experiência sensível. No plano da moral, ele possui uma maior pureza e grandeza se comparado ao realista, justamente por agir a partir de sua própria vontade, podendo assim direcioná-la para o todo e não somente para casos isolados. O idealista, desta forma, ainda que não aja efetivamente no mundo real com a perfeição pela qual o faz o realista, possui, em relação a este, uma maior nobreza.

Após estas definições de cada um dos dois pares de opostos, Schiller passa a listar algumas particularidades de ambos. O realista buscaria sempre o bem estar, isto é, a felicidade, o deleite, a satisfação real. O idealista, por sua vez, colocaria a liberdade acima do bem estar. Para ele não é a recompensa do momento o que satisfaz, mas sim o infinito, seja em relação a si mesmo, seja em relação aos outros, o que faz dele mais generoso do que o realista: “O realista perguntará *para que* algo é bom, e saberá classificar as coisas conforme aquilo que valham; o idealista perguntará *se esse algo é bom*, e classificará as coisas conforme sejam dignas” (SCHILLER, 1991a, p. 106).

O descontentamento de Schiller tanto com a incapacidade do realista de abarcar o todo e possuir grandeza, autonomia e liberdade, quanto com a radical saída do idealista do mundo sensível, isto é, o esquecimento do individual e temporal em face da eternidade, faz-se notar durante o texto – em especial quando afirma “que o Ideal da

busca promover uma *exclusão* entre os dois opostos, mas sim uma *inclusão* perfeitamente igual de ambos. Procuraremos entender aqui até que ponto tal inclusão é possível e de que maneira as reflexões sobre o antagonismo entre realismo e idealismo também nos ajudam a compreender melhor o par de opostos central do ensaio. cf. SCHILLER, 1991a, p. 102.

natureza humana se divide entre os dois, mas não é plenamente alcançado por nenhum deles” (SCHILLER, 1991a, p. 108). Essa ausência de plenitude que se observa em ambos dá a Schiller a oportunidade de abordar as suas caricaturas, ou seja, as possíveis representações degradadas de realista e idealista, que seriam, respectivamente, o empirista vulgar e o fantasista. O erro do primeiro seria se deixar levar totalmente, de maneira cega e inconsiderada, pela natureza. Ele não fica apenas preso ao âmbito da natureza, como o verdadeiro realista, mas se limita somente aos casos isolados, não procurando relacioná-los em busca de uma ampliação do conhecimento (no plano teórico) ou da felicidade (no plano moral). Já o segundo é aquele que se entrega demasiadamente aos caprichos da imaginação, abandonando assim completamente a natureza apenas por conta de sua capacidade de elevação da própria liberdade – Diferentemente do que faz o verdadeiro idealista, que só vai além da natureza por não encontrar nela o infinito e o incondicionado¹⁴⁰.

O caminho percorrido até aqui nos dá a possibilidade de melhor compreender os questionamentos colocados por Marleyn e citados no fim do tópico anterior, bem como justificar os motivos de termos tomado a “carta de aniversário” como uma espécie de inspiração para a escrita de *Sobre poesia ingênua e sentimental*.

Vimos que, no terceiro ensaio, o que Schiller chama de extravagância é colocado como um *erro* do poeta sentimental que tem sua origem no propósito de enobrecimento moral do homem, tomado de forma unilateral e exacerbada. Esse equívoco relacionar-se-ia diretamente ao poeta sentimental e mostraria que ele, indo contra a concepção lúdica da arte presente nas *Cartas*, poderia dar à arte um direcionamento excessivamente racional, buscando um infinito completamente descolado da realidade e, em última análise, abandonando a própria arte. Levado a esse extremo, o erro do poeta sentimental configuraria, como havia apontado Marleyn, uma espécie de negatividade estética. O poeta sentimental corre portanto o real risco de, ao buscar um Ideal mais

140 Cf. SCHILLER, 1991a, pp. 109-110.

elevado, uma arte mais elevada do que aquela do poeta ingênuo, não conseguir produzir nem mesmo uma arte bela, visto que a produção deste tipo de arte, para Schiller, não permite que a mente tome direções isoladas.

Já a afirmação de Schiller da inesgotabilidade do conceito mais alto de poesia, seja por parte do ingênuo, seja por parte do sentimental, corrobora o segundo questionamento feito por Marleyn, de uma impossibilidade de união plena entre os dois modelos poéticos. Ingênuo e sentimental estariam, como aponta Suzuki, numa relação de determinação recíproca, isto é, “toda atribuição positiva conferida a um implica uma negatividade no outro, mas esta é, por sua vez, fundamento de uma nova determinação daquele” (SUZUKI, 1991a, p. 38)¹⁴¹. Desta forma, por mais que a aspiração por um terceiro conceito, um Ideal, sirva como fio condutor infinito rumo a uma unificação, ingênuo e sentimental, por eles mesmos, jamais alcançariam, efetivamente, uma síntese. O fato de Schiller encerrar sua obra afirmando a radicalidade da oposição entre realismo e idealismo, e de ter atingido tal antagonismo através da subtração de todo o conteúdo poético do ingênuo e do sentimental, é mais um indício de tal impossibilidade

Em relação à “carta de aniversário”, não é de se excluir a interpretação de que, levando-se em conta a maneira pela qual Schiller descreve Goethe e até mesmo a associação que faz de Goethe com o gênio e de si mesmo com o analista ou o filósofo, o autor de *Werther* seria um exemplo de poeta ingênuo e o autor de *Wallenstein* um exemplo de poeta sentimental¹⁴². Entendido desta forma, o aspecto pessoal pode ser tomado como uma das motivações de Schiller para a escrita do ensaio. No entanto, mais do que simplesmente querer se defender, frente a Goethe, como um poeta reflexivo superior, Schiller procurou mostrar como as várias interpenetrações que ingênuo e sentimental ganham no decorrer do ensaio fazem deste par (e de qualquer possível identificação do mesmo com determinados autores) algo muito mais complexo do que uma estante disputa de opostos. Representam, sim, a inesgotabilidade da poesia e, no plano antropológico, a profundidade da cisão entre sensível e suprassensível, que

141 Entendida desta forma, a relação entre ingênuo e sentimental é devedora do conceito fichteano de “determinação recíproca” [*Wechselbestimmung*], e possui uma dialética semelhante à que já havia aparecido nas *Cartas* entre os impulsos racional e sensível. cf. SUZUKI, 1991a, p. 39.

142 Para uma melhor compreensão de tal interpretação cf. SÜSSEKIND, 2005, pp. 223-262.

continua tendo sua unificação pensada como um Ideal a ser buscado infinitamente.

5. Conclusão

A separação dos capítulos desta dissertação foi feita com o intuito de identificar as especificidades de cada um dos três grandes ensaios filosóficos de Schiller analisados. Percebemos, por exemplo, que o vocabulário de *Sobre graça e dignidade*, se comparado aos outros dois ensaios, possui uma relação consideravelmente maior com o vocabulário kantiano, haja vista a discussão acerca das inclinações e o trabalho conceitual feito por Schiller em sua busca de uma definição objetiva-sensível do belo¹⁴³.

Também em relação aos temas abordados, consideráveis diferenças foram percebidas: as *Cartas* são permeadas por discussões políticas, que aparecem em especial no chamado diagnóstico da modernidade feito por Schiller nas cartas iniciais e também na proposta de um Estado estético, discussões inexistentes nos outros dois ensaios. Da mesma forma, a preocupação com os modelos poéticos e a análise de obras de arte modernas, como por exemplo o *Werther*, de Goethe, configuram-se como uma particularidade de *Sobre poesia ingênua e sentimental*, em comparação com os outros dois ensaios.

Em que pesem as diferenças apontadas, a tentativa de fornecer indicações de uma possível solução, através da estética, para a separação entre sensível e suprassensível, da maneira pela qual foi apontada por Kant na introdução da *Crítica da faculdade de julgar*, foi tomada como um ponto em comum entre os ensaios aqui abordados. Ainda que as particularidades de cada ensaio tenham levado a argumentação de Schiller a seguir caminhos diferentes e a tratar de questões paralelas, o dicotômico fio condutor sensível e suprassensível permaneceu sempre presente.

A união ou totalidade ideal que apareceu em *Sobre graça e dignidade* repousava no conceito de bela alma, que, como vimos, seria uma manifestação da graça, isto é, da relação harmoniosa entre razão e sensibilidade proporcionada pela leve e espontânea atividade da beleza do movimento. Alicerçada nessa base, vimos que para uma bela alma não seria nenhuma dificuldade resistir às inclinações, pois estas passariam a ser

143 O referido trabalho conceitual encontra-se, na verdade, nas cartas de *Kallias*, escritas a Körner e não publicadas. A definição do belo como liberdade na aparência, contudo, está na base do conceito de belo utilizado por Schiller em *Sobre graça e dignidade*, como apontamos no primeiro capítulo.

encaradas não mais como um empecilho, como colocava a moral kantiana.

Já nas *Cartas*, tanto o impulso lúdico, quanto o estado estético, desempenharam esse papel de conceitos nos quais o ser humano encontraria a sua plenitude, vendo-se livre, portanto, dos constrangimentos tanto de razão, quanto de sensibilidade. Primeiramente foi analisada a dedução transcendental da beleza, efetuada nas cartas X-XV, e entendemos de que forma a determinação recíproca entre os impulsos sensível e formal gera a possibilidade do aparecimento de um terceiro impulso, que, por sua vez, possibilita a unificação do ser humano. O caráter aproximativo de tal unificação, contudo, ficou evidente através da maneira pela qual Schiller utilizou o conceito de tarefa infinita, originariamente fichteano, mas entendido nas *Cartas* como a própria busca pela harmonização entre o racional e o sensível.

Ainda na análise desta obra, dedicamos uma atenção especial ao conceito de estado estético, pelo fato de tal conceito configurar-se como uma outra tentativa teórica de Schiller de buscar a conciliação entre sensível e suprassensível. Ao encontrar-se no estado estético o homem atingiria uma infinitude plena, um estado que zera todos os efeitos isolados. Schiller, contudo, também afirmou, quando identificou os três estados pelos quais passaria o ser humano – físico, estético e sensível – que eles devem ser tomados como uma Ideia, pois na experiência o ser humano pode conjugar aspectos de todos os estados, perdendo, assim, a plenitude encontrada idealmente no estético.

Por fim, ao voltarmos-nos para *Sobre poesia ingênua e sentimental*, vimos que Schiller, inclusive textualmente, na carta a Humboldt analisada no terceiro capítulo, tomava este seu último ensaio filosófico como aquele no qual conseguiu de fato desenvolver algo próprio e pensar a dicotomia sensível e suprassensível a partir da análise de dois modelos poéticos. Durante este último capítulo percebemos que dentre os diferentes níveis de entendimento acerca do conceito de ingênuo, o último, voltado para o modelo poético, fornece a caracterização do poeta ingênuo como aquele uno consigo mesmo e com a natureza. Logo em seguida, fica evidente a impossibilidade de tal relação com o mundo na modernidade, o que confirma as críticas feitas por Schiller a seu tempo que haviam aparecido ainda nas *Cartas*. A modernidade é marcada então pela fragmentação e pela reflexividade, o que identifica o modelo poético sentimental.

Dessa dicotomia entre os dois modelos poéticos, vimos surgir como possibilidade de unificação o conceito de Ideal. No entanto, tal conceito, assim como havia acontecido nas *Cartas*, é tratado como algo apenas passível de ser buscado através de uma tarefa infinita. Por mais que ocorra o anseio do poeta sentimental em buscar o Ideal, através de seu fervor moral e sua atividade poética, a obtenção de tal conceito significaria, ao mesmo tempo, a dissolução do próprio sentimental.

Podemos então afirmar, seguindo sugestão de Hinderer, que um fator que justifica a escrita de três ensaios distintos, porém girando em torno de um mesmo problema, é o caráter experimental dos referidos ensaios e a consciência de Schiller, ao escrevê-los, das discrepâncias entre teoria e prática, ideia e realidade¹⁴⁴. Quer dizer, como foi ressaltado durante a dissertação, por mais que sugerisse nos seus textos uma união ou totalidade entre sensível e suprassensível, através da beleza, Schiller sempre efetuou ponderações que relativizavam ou mesmo impossibilitavam esta união. Em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, por exemplo, a obtenção do Ideal é vedada ao poeta ingênuo e entendida como uma tarefa infinita e inalcançável pelo poeta sentimental, tornando-se assim um ideal regulativo. Já em *Sobre graça e dignidade*, é mostrada a fragilidade da união, através do aparecimento do conceito de dignidade como um contrapeso necessário da graça.

A análise do período da vida de Schiller anterior ao “ateliê filosófico”, marcado principalmente pelos estudos na Karlsschule, pelas peças de teatro e pela atuação na área de história serviu para mostrar que a dicotomia sensível e suprassensível sempre perpassou o pensamento e a produção do poeta-filósofo, o que foi potencializado através do contato com a obra de Kant e explorado de diferentes maneiras nos três ensaios aqui analisados.

Para uma melhor compreensão de aspectos dos escritos teóricos schillerianos, um passo atrás, voltado justamente para esse período da juventude de Schiller, poderia

144 Cf. HINDERER, 2005, p. 42.

ser dado em uma futura pesquisa. Haja vista a erudição do poeta-filósofo, seja no âmbito filosófico, seja nos âmbitos artístico e histórico, o contato com as discussões estéticas anteriores, em especial a da tradição inglesa, pode abrir uma via esclarecedora.

Um bom exemplo disso seria a relação entre Schiller e os escritos de Adam Ferguson (1723-1816), mediadas pela tradução e comentários de Christian Garve (1742-1798), que obtiveram repercussão significativa no ambiente intelectual no qual o dramaturgo estava inserido. Em suas *Instituições de filosofia moral*, Ferguson realiza uma distinção a partir do conceito de propensão [*propensity*] (que chegou a ser traduzido por Garve, em algumas passagens, como *Trieb*) em propensão animal e propensão racional, o que de alguma forma sinaliza a dicotomia central de nossa dissertação. Schiller teve acesso à obra de Ferguson acima mencionada ainda no período da *Karlsschule*¹⁴⁵ e, a partir do que investigamos durante os capítulos, em especial quando tratamos da argumentação presente nas *Cartas*, seria válido pensar nesta relação como passível de ser aprofundada posteriormente. Desta forma, seria possível buscar compreender melhor o quão originais foram as criações do “ateliê filosófico” de Friedrich Schiller aqui analisadas e também, em certa medida, de que forma a produção poética da década de 1780 já carregava consigo alguns dos posicionamentos schillerianos aqui analisados.

145 Sobre as informações contidas neste parágrafo cf. HAUCK, 2013, pp. 8-45.

6. Referências

A. Obras de Schiller

SCHILLER, Friedrich. *A Educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas: Márcio Suzuki. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução e introdução: Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Tradução e Introdução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Sobre graça e dignidade*. Tradução: Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008. (Dialética).

_____. *Sobre o sublime*. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização: Pedro Süssekind. Tradução: Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. pp. 55-74.

_____. *Sobre o uso do coro na tragédia*. Tradução de Márcio Suzuki. In: SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. pp. 185-196.

_____. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

B. Obras secundárias

AUERBACH, Erich. *A cicatriz de Ulisses*. In: Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015a. (Estudos, 2). pp. 1-20.

BARBOSA, Ricardo. *Educação estética, “educação sentimental”*. Um estudo sobre Schiller. Revista Artefilosofia. [online]. 2014a. n. 17, pp. 146-169. Disponível em:

_____. *Introdução*. In: SCHILLER, Friedrich. *Cultura estética e liberdade*. Organização e Tradução: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. pp. 9-47.

_____. *O “idealismo estético” e o factum da beleza*. Schiller como filósofo. In: BARBOSA, Ricardo. *Limites do belo*. Estudos sobre a estética de Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015a. pp. 135-184.

_____. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a. (Filosofia passo a passo).

_____. *Schiller ou sobre a beleza*. In: SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e Introdução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 19-38.

_____. *Verdade e Beleza*. Schiller e o problema da escrita filosófica. In: BARBOSA, Ricardo. *Limites do belo*. Estudos sobre a estética de Friedrich Schiller. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015a. pp. 77-118.

BECKENKAMP, Joãosinho. *Simbolização na filosofia crítica kantiana*. Revista Studia Kantiana [online]. 2003a, v. 5, pp. 149-163. Disponível em: <http://www.sociedadekant.org/studiakantiana/index.php/sk/article/view/48/122> (Acesso em 05 abr 2016).

BEISER, Frederick. *Schiller as philosopher: a re-examination*. New York: Oxford University Press Inc., 2005a.

BORNHEIM, Gerd. *Introdução à leitura de Winckelmann*. In: BORNHEIM, Gerd. Páginas de Filosofia da Arte. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. pp. 78-113.

BUTLER, E. M.. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

CAVALCANTI, Claudia. *Introdução*. In: GOETHE, Johann Wolfgang e SCHILLER, Friedrich. Correspondência. Tradução e organização: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

CECCHINATO, Giorgia. *O impulso lúdico e o espaço político em F. Schiller*. Ipseitas, n. 1. v. 1, São Carlos, 2015b. pp. 159-165.

_____. *Sobre o interesse sentimental para o ingênuo a partir de uma nota sobre Kant*. Revista Viso. [online]. 2014b. n. 15, pp. Disponível em:

DANN, Otto. *Schiller the Historian*. In: MARTINSON, Steven. (ed.). A companion to the works of Friedrich Schiller. New York: Camden House, 2005b. pp. 67-88.

FICHTE, Johann Gottlieb. *O Destino do Erudito*. Tradução: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014a.

FREITAS, Verlaine. *Schiller e a insuficiência constitutiva do ingênuo*. Revista Viso. [online]. 2014d. n. 15, pp. Disponível em:

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução e introdução: Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014e.

HINDERER, Walter. *Schiller's Philosophical Aesthetics in Anthropological Perspective*. In: MARTINSON, Steven. (ed.). *A companion to the works of Friedrich Schiller*. New York: Camden House, 2005b. pp. 27-46.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

_____. *Odisseia*. Tradução e prefácio: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

KANT, Immanuel. *A religião dentro dos limites da simples razão*. In: KANT, Immanuel. *Os Pensadores*. Tradução: Tania Maria Bernkopf. São Paulo: Abril Cultural, 1974. pp. 365-389.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crítica da razão prática*. Tradução: Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2015b.

_____. *Crítica da razão pura*. 2. ed. Tradução: Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

MANN, Thomas. *Hora difícil*. In: *Os famintos*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pp. 189-196.

MARTINSON, Steven. *Introduction: Schiller and the New Century*. In: MARTINSON, Steven. (ed.). *A companion to the works of Friedrich Schiller*. New York: Camden House, 2005b. pp. 1-26.

MARLEYN, Roland. *The poetic ideal in Schiller's 'Über naive und sentimentalische Dichtung'*. *German Life and Letters*. v. 9, n. 4, 1956. pp. 237-245.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788*. Tradução, introdução e notas: Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007. (A formação da estética, 2).

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROEHR, Sabine. *Freedom and Autonomy in Schiller*. Journal of the History of Ideas. 2003b, n 1. v. 64 pp. 119-134.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Tradução: Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores, 2006a.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *O Espírito da Letra: sobre o conflito entre Fichte e Schiller a respeito da linguagem da filosofia e da natureza do estético*. Philosophica 19/20, Lisboa, 2002. pp. 87-114.

SCHAPER, Eva. *Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian*. British Journal of Aesthetics. 1964, n. 4 pp. 348-362.

SHARPE, Leslie. *Schiller: Drama, Thought and Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. In: SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991a. pp. 7-40.

_____. *O belo como imperativo*. In: SCHILLER, Friedrich. *A Educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas: Márcio Suzuki. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1995. pp. 7-15.

_____. *O gênio romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SÜSSEKIND, Pedro. *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. Revista Viso. [online]. 2009, v. 3, n. 9. pp. 27-37. Disponível em:

_____. *Helenismo e Classicismo na Estética Alemã*. 2005 279 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

TAUBER, Zvi. *Aesthetic Education for Morality: Schiller and Kant*. The Journal of Aesthetic Education, n. 3, v. 40, 2006. pp. 22-47.

VACCARI, Ulisses. *Ideias estéticas e imaginação poética em Hölderlin*. Revista Discurso [online]. 2013, n. 43 pp. 19-50. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/84721> (Acesso em 31 mar 2016).

_____. *Introdução*. In: FICHTE, Johann Gottlieb. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. Tradução, introdução e notas: Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Humanitas Editorial, 2014b. (A formação da estética, 4). pp. 9-87.

_____. *A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética*. 2012 187 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VIEIRA, Vladimir. *Da beleza como efeito da moralidade: Kant e Schiller*. Revista Artefilosofia [online]. 2011b, n. 10 pp. 25-33. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_10/Pag_25_Da_Beleza_Como_Efeito_Da_Moralidade.pdf link (Acesso em 05 abr 2016).

_____. *Os dois sublimes de Schiller*. In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização: Pedro Sússekind. Tradução: Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a pp. 7-17.

WELLS, G. A. *Schiller's View of Nature in Über naive und sentimentalische Dichtung*. The Journal of English and Germanic Philology, v. 65, n. 3, Illinois, 1966. pp. 491-510.

WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia*. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Edições Loyola, 2013. (Coleção Filosofia).

_____. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?*. Revista Trans/Form/Ação. [online]. 2000, n. 23, pp. 19-50. Disponível em: