

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

FELIPE TULLER MOREIRA MACHADO

A TEORIA DA TRAGÉDIA DE SCHILLER E SUA RELAÇÃO COM A EDUCAÇÃO

Niterói

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

FELIPE TULLER MOREIRA MACHADO

A TEORIA DA TRAGÉDIA DE SCHILLER E SUA RELAÇÃO COM A EDUCAÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Vladimir M. Vieira

Niterói

2019

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

M149t Machado, Felipe Tuller Moreira  
A teoria da tragédia de Schiller e sua relação com a  
educação / Felipe Tuller Moreira Machado ; Vladimir Menezes  
Vieira, orientador. Niterói, 2019.  
122 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PFI.2019.m.14643424745>

1. Estética. 2. Tragédia (Literatura). 3. Moral. 4.  
Filosofia moderna. 5. Produção intelectual. I. Vieira,  
Vladimir Menezes, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.  
Título.

CDD -

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Vladimir Vieira, por toda assistência prestada ao longo de toda minha trajetória acadêmica;

À CAPES, ao CNPQ e à FAPERJ, pelo incentivo à pesquisa e à produção acadêmica, sem o qual muitos de nossos trabalhos sequer seriam possíveis;

Aos meus pais, pelos sacrifícios que fizeram por mim e pelos meus irmãos;

A Jéssica Hartmann, por todo apoio, companheirismo e amizade;

Por fim, a todos os professores, funcionários e demais trabalhadores e trabalhadoras da UFF, por propiciarem um espaço de manutenção e construção do saber em meio a tempos de obscurantismo.

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar a relação entre arte e educação nas obras filosóficas de Friedrich Schiller para, a um só tempo, situá-lo historicamente dentro do debate da formação do teatro nacional alemão do fim do século XVIII e investigar as nuances de sua teoria estética e, mais especificamente, o destaque dedicado ao teatro trágico como educador do gênero humano. Dentro deste tema, pretendo confirmar a hipótese de que Schiller inaugura, já nos textos de sua juventude filosófica, uma teoria da arte marcada por uma nova concepção de “humanidade” fundada numa reflexão histórico-filosófica acerca da Modernidade. Desta maneira, tentarei mostrar como os textos de sua juventude filosófica não apresentam ideias discordantes em relação aos seus textos da segunda metade da década de 1790, e sim uma continuidade, ressaltando sua relevância para seu projeto teleológico de esclarecimento do gênero humano e consequente superação dos problemas políticos da sociedade de seu tempo.

## **ABSTRACT**

This work intends to investigate the relation between art and education in the philosophical works of Friedrich Schiller in order to situate it historically within the debate of the formation of the German national theater of the late eighteenth century and to investigate the nuances of its aesthetic theory and, more specifically, the emphasis on the tragic theater as an educator of the human race. Within this theme, I intend to confirm the hypothesis that Schiller inaugurates, in the texts of his philosophical youth, a theory of art marked by a new conception of "humanity" based on a historical-philosophical reflection on modernity. In this way, I will try to show how the texts of his philosophical youth do not present discordant ideas one in relation to his texts of the second half of the 1790s, but a continuity, highlighting their relevance to his teleological project of enlightenment of the human race and consequent overcoming the political problems of the society of his time.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	8
<b>1. Schiller: o poeta filósofo e as reflexões acerca de sua época</b> .....	10
1.1. Os anos de formação de Friedrich Schiller: sob a vigilância de um déspota esclarecido	10
1.2. Schiller, o poeta: do <i>Sturm und Drang</i> ao classicismo de Weimar .....	12
1.3. Os cânones clássicos em disputa: a poesia dos gregos entre franceses e alemães nos século XVIII	15
<b>2. Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos</b> .....	24
2.1. A tragédia entre o deleite e a moral.....	24
2.2. O deleite livre e suas seis classes de representação.....	27
2.3. O conflito entre prazer e desprazer nas artes comoventes.....	31
2.4. Dilemas éticos e contradições: o autossacrifício e a representação das leis morais na tragédia	34
2.5. Heróis e criminosos: o arrependimento como potencializador do deleite livre .....	37
<b>3. Sobre a arte trágica</b> .....	42
3.1. Afeto originário e afeto solidário: sobre a possibilidade do prazer com a intuição da dor	42
3.2. O deleite a partir de fontes morais e sua relação com a educação .....	45
3.3. A “poética” de Schiller: a imitação da natureza entre a potência do afeto e a atividade anímica	47
3.4. As medidas poéticas de Schiller para garantir o afeto solidário.....	49
3.5. A tragédia moderna entre o destino e a autodeterminação.....	52
3.6. Os fundamentos da tragédia e os quatro elementos básicos para favorecer a comoção..	56
<b>4. Do Sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)</b> .....	61
4.1. Da divisão do texto: o sublime de Kant e o sublime de Schiller .....	61
4.2. Os impulsos fundamentais do ânimo e sua relação com o sublime .....	62
4.3. O sublime prático e a destinação racional da humanidade.....	65
4.4. O temível entre a segurança física e a segurança moral .....	69
4.5. O sublime prático contemplativo e o papel da imaginação .....	74
4.6. Um fundamento subjetivo para o terror: o extraordinário e o indeterminado .....	77
4.7. O sublime patético de Schiller e o sublime contemplativo kantiano.....	79
4.8. O sublime patético e sua relação com o sofrimento solidário .....	83
<b>5. Sobre o patético</b> .....	87
5.1. O <i>pathos</i> : a natureza sofredora da humanidade representada na tragédia .....	87
5.2. O decoro artificioso do teatro francês e o modelo artístico da Grécia antiga: uma disputa sobre a representação da natureza humana .....	89
5.3. A qualificação do <i>pathos</i> trágico: entre afetos baixos e afetos nobres.....	93
5.4. A tragédia e a apresentação negativa de ideias suprassensíveis.....	96

5.5. Laocoonte entre a escultura e a poesia: um modelo da representação patética .....	99
5.6. As subcategorias do sublime patético e sua relação com a formação moral: o sublime do controle e o sublime da ação .....	102
5.7. O sublime patético da ação imediata como potencializador da ação moral humana: a força estética da possibilidade representada.....	107
<b>Conclusão</b> .....	114
<b>Bibliografia</b> .....	118

## Introdução

O foco deste trabalho será investigar a relação entre arte e educação nas obras filosóficas de Friedrich Schiller dos anos de 1792 e 1793, período no qual o autor escreveu diversos ensaios sobre o tema da tragédia. No primeiro capítulo, iniciarei uma discussão acerca do contexto histórico moderno do final do século XVIII, de modo a realçar as particularidades da posição de Schiller no que se diz respeito a dois pontos cruciais: (1) os principais embates acerca do teatro e discussões poéticas de sua época e; (2) o contexto político das revoluções na Europa e a reflexão acerca do projeto moderno do Esclarecimento [*Aufklärung*]; nos capítulos seguintes, iniciarei a investigação de sua teoria da tragédia, contida principalmente nos ensaios publicados no periódico *Neue Thalia* (1792-1793), levantando seus principais conceitos e ideias, ressaltando nuances e peculiaridades de cada um destes artigos. No segundo e no terceiro capítulo, me concentrarei na leitura e análise dos textos do primeiro ano do periódico (1792), que englobam os artigos “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” e “Sobre a arte trágica”; no quarto e quinto capítulos, por fim, serão analisados os ensaios do ano seguinte (1793): “Do Sublime” e o artigo “Sobre o patético”, ambos parte integrante do corpo do texto original contido no periódico.

No primeiro capítulo, inicialmente, o texto irá mapear as principais correntes do teatro europeu da época do autor, focando no diálogo entre o clássico e o moderno, buscando averiguar as condições de surgimento das principais correntes do teatro da época de Schiller. Para isso, destacarei Goethe e Schiller no embate teórico com seus contemporâneos na tentativa de pensar as bases de um teatro nacional alemão. Além disso, aproximando esta dissertação de meu precedente estudo e pesquisa de *A educação estética do homem*, pretendo ainda nesta seção apresentar a ideia de que os textos de Schiller do começo da década de 1790 já fariam parte de um projeto teleológico do autor em relação ao papel educativo das obras de arte; que os textos de *As horas*, assim como *A educação estética*, fazem parte de um projeto maior de esclarecimento da humanidade através da arte.

Assim sendo, neste primeiro capítulo irei me deter também em tentar mostrar de que maneira o processo de investigação schilleriana do tema da tragédia diz respeito, ademais, a uma investigação acerca da possibilidade do esclarecimento da humanidade moderna, numa busca de compreensão do papel histórico e social exercido pela arte em seu tempo. Nesta seção, portanto, serão relevantes textos de comentaristas acerca do período histórico em questão, tanto

para situar Schiller dentro da problemática da época quanto para auxiliar a elucidar o embate moderno acerca do modelo artístico baseado na Antiguidade, dos recursos estilísticos e objetivos nas produções trágicas modernas, além de livros e artigos que auxiliem o trabalho a adensar a discussão acerca do projeto do Esclarecimento e das propostas filosóficas referentes ao papel da arte neste processo.

Nos capítulos seguintes, este trabalho se concentrará em expor mais densamente o pensamento de Schiller acerca da tragédia, ressaltando as diferenças essenciais de cada texto e, ao mesmo tempo, evidenciando o tema recorrente da educação e do efeito estético e moral produzido pelas obras trágicas no espectador. Este trabalho tentará, além de efetuar uma análise conceitual minuciosa dos seus escritos, evidenciar mais claramente os trechos dos textos nos quais Schiller demonstra um caráter mais antropológico na análise dos efeitos estéticos da tragédia. Assim, pretendo não só mostrar como Schiller privilegia o gênero trágico como o mais potente criador de efeitos estéticos poderosos e arrebatadores, mas também como, através destas próprias representações “patéticas”, que movem o ânimo de forma violenta, a humanidade pode fazer a ligação entre os dois impulsos fundamentais do ânimo humano, conforme proposto por Schiller em *A educação estética do homem*. Além de averiguar as especificidades de seus textos e de seus posicionamentos dentro de cada artigo, portanto, este trabalho terá por meta elucidar como a arte age objetivamente no ânimo humano operando um equilíbrio das parcelas racionais e sensíveis e livrando a humanidade da barbárie e da selvageria. Será de suma importância nesta seção analisar o conceito de sublime desenvolvido pelo autor e reforçar a ideia do autor de que a tragédia pode ser entendida como a melhor espécie da arte para esclarecer a humanidade fazendo-a reconhecer sua parcela suprassensível. Aqui, se mostrarão imprescindíveis, além dos ensaios propriamente ditos, ou seja, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, “Sobre a arte trágica”, “Sobre o patético” e “Do sublime”, textos que auxiliem a fomentar o diálogo entre o autor e a estética kantiana, cuja grande influência se faz ver em boa parte destes ensaios.

## 1. Schiller: o poeta filósofo e as reflexões acerca de sua época

### 1.1. Os anos de formação de Friedrich Schiller: sob a vigilância de um déspota esclarecido

Johann Christoph Friedrich Schiller nasceu em 10 de novembro no ano de 1759 na cidade de Marbach, no sul da Alemanha. Filho de um médico militar, Friedrich Schiller seguiu os passos de seu pai e em 1780, com 21 anos, já exercia a função de médico na cidade de Stuttgart. Apesar da aparente distância entre sua primeira área de atuação e suas obras mais célebres nas áreas do teatro e da filosofia, é importante ter em mente que já nos seus primeiros anos de formação, na instituição *Karlsschule*, é que o jovem Schiller tem seu primeiro contato com a filosofia. Segundo Beiser, “é importante reconhecer que a medicina na *Karlsschule* ainda era praticamente uma disciplina filosófica” (BEISER, 2007, p. 16), que o ensino da medicina nesta instituição passava também por temas como ética, metafísica e até mesmo estética. Ainda segundo o autor, apesar de reproduzir aspectos educacionais extremamente tradicionais alinhados com os modelos aristocráticos, como o ensino de esgrima, dança e equitação, a *Karlsschule* apresentava um currículo bastante moderno para a época. Para a decepção do jovem Schiller, que ansiava por se aprofundar nos estudos teológicos e se tornar um clérigo no futuro, a instituição na qual estudara não dedicava muitas de suas horas ao ensino religioso. Surpreendentemente, a *Karlsschule*, onde Schiller passou 8 anos estudando, não só havia modificado seu currículo para ampliar o ensino da filosofia, mas também apresentava aos alunos um amplo e moderno quadro de autores:

A característica mais marcante do currículo da *Karlsschule* foi a ênfase extraordinária dada à filosofia. A filosofia substituiu as línguas clássicas e religião como o núcleo do currículo. Depois da reforma do currículo introduzida em 1775, mais de quinze horas por semana foram dedicadas à filosofia. Os alunos aprendiam lógica, metafísica e ética; eles liam autores predominantemente modernos, entre eles Moses Mendelssohn, Ernst Platner e Christian Garve. Eles também estudaram em tradução alemã as figuras centrais do Esclarecimento escocês: Adam Smith, Adam Ferguson, Francis Hutcheson e David Hume; e eles leram em o original os materialistas franceses: Julian Offray de La Mettrie, Paul Henri d'Holbach e Claude-Adrien Helvétius. Suas palestras os apresentaram alguns dos últimos pensamentos em estética, especialmente os escritos de Herder, Winckelmann, Sulzer, Lessing e Batteux. (BEISER, 2007, p. 15).

Somando-se ao rico currículo filosófico, a *Karlsschule* também promovia um ensino crítico e aprofundado de seu conteúdo. Longe de exercer uma função meramente informativa, o ensino desta disciplina tinha como o objetivo a produção e a discussão de novas ideias. Beiser diz: “Os alunos tinham que defender teses por meio de debates, escrever ensaios originais e apresentar uma dissertação. Tudo somado, o treinamento filosófico da *Karlsschule* era

excepcional para os padrões do século XVIII” (BEISER, 2007, p. 16). Tais fatores, segundo o autor, faziam com que a *Karlsschule* se enquadrasse bastante na “tradição que era conhecida na época como ‘*medicina filosófica*’” (BEISER, 2007, p. 16). As dissertações de Schiller produzidas nesse período, portanto, seguiam fortemente esse viés e, segundo o comentador, seu interesse na época podia se expressar como “tentativas de determinar a relação entre o mental e o físico, o intelectual e sensível” (BEISER, 2007, p. 18), o que evidencia a grande preocupação de Schiller, desde seus primeiros anos, com temas de que viria a tratar em seus escritos filosóficos mais maduros. Não só isso, é também de grande importância notar o grau de formalidade e meticulosidade dos estudos de Schiller, dadas as recorrentes críticas de que seus escritos filosóficos, mesmo os mais refinados, como nomeia Beiser, seriam de um “amadorismo incorrigível” (BEISER, 2007, p. 16).

Mas se por um lado a *Karlsschule* e sua proposta esclarecedora tiveram um grande impacto positivo sobre a formação de Friedrich Schiller, por outro a rigidez, a disciplina e a vigilância sofridas por ele dentro da instituição também são marcas relevantes de seus primeiros anos. É sob a figura do Duque Karl Eugen, o fundador da *Karlsschule*, que o jovem Schiller conheceu efetivamente as contradições inerentes a um “déspota esclarecido”. Segundo o Beiser, “o domínio tirânico de Karl Eugen sobre seus alunos deu a Schiller uma experiência direta, diária e profunda do significado e das consequências do absolutismo” (BEISER, 2007, p. 15). Schiller e os demais alunos da escola ainda sofriam os efeitos de uma instituição altamente marcada pelo controle social, de uma escola que fora concebida para ser uma instituição militar. Beiser diz:

A *Karlsschule* funcionava muito como uma academia militar. Os estudantes tinham que usar uniformes e marchar em desfiles; as horas de sono, alimentação e instrução eram precisamente prescritas e estritamente observadas. A disciplina era severa: os estudantes eram encorajados a espionar um ao outro; e a punição, embora não corpórea, assumiu a forma de humilhação: um papel denotando a infração do aluno ficava pendurada no uniforme. A vida era tão rigorosa e precisamente regulada que os alunos praticamente não tinham espaço privado nem tempo livre. As visitas de familiares à escola só eram permitidas aos domingos; e visitas em casa eram proibidas, mesmo em feriados e em caso de morte de familiares (BEISER, 2007, p. 15).

Karl Eugen, por sua vez, personificava fielmente estas características da escola em sua relação direta com os alunos. A escola era para o fundador seu “projeto pessoal” (BEISER, 2007, p. 14), sua presença na instituição era constante, e ele acompanhava de perto o comportamento e o desempenho dos alunos:

Ele seguia o progresso dos estudantes; ele alugava a faculdade; ele assistia a debates e exames; e ele concedia prêmios e aplicava disciplina. Todo o poder absoluto que lhe foi

negado pelas propriedades foi exercido sobre a escola, que se tornou seu pequeno domínio privado. Como todos os déspotas esclarecidos, Karl Eugen se via como o pai de seu povo e, assim, seus estudantes agora se tornavam seus filhos. Os alunos eram educados para considerá-lo como seu verdadeiro pai e, não menos importante, por essa razão, suas visitas domiciliares eram proibidas. Já que ele pagava pela educação de seus alunos, eles se tornavam completamente dependentes de sua beneficência, um fato que ele nunca os deixou esquecer. (BEISER, 2007, p. 14).

Segundo o comentador, longe de ser um dado acidental sobre sua formação, a relação entre Schiller e o sistema regrado e rigoroso da escola, encabeçado por Karl Eugen, foram fatos extremamente marcantes e com importância decisiva sobre sua obra, principalmente no que se refere à grande atenção que o autor deu ao tema da “liberdade” ao longo de sua carreira.

### 1.2. Schiller, o poeta: do *Sturm und Drang* ao classicismo de Weimar

Ao lado de seu crescente interesse pela filosofia, foi também no período da *Karlsschule* que Schiller teve seu primeiro contato com a obra de Shakespeare. Jacob Friedrich Abel, professor de filosofia de Schiller e uma das figuras centrais do ensino da escola, se tornou uma grande fonte de inspiração para ele. No sentido acadêmico, o professor incentivara Schiller a ler autores do Esclarecimento francês e escocês e outros de grande impacto em sua teoria estética, como Lessing e Winckelmann. Mas a influência do professor sobre o jovem Friedrich também pode ser encontrada, aponta Beiser, em suas primeiras obras poéticas. Ao lado da forte inspiração shakespeariana, aspecto recorrente nos autores pré-românticos da época, os temas da “psicologia empírica” difundidos pelo professor, que se dedicava ao estudo de “personalidades extremas, como os gênios, heróis, psicopatas e criminosos” (BEISER, 2007, p. 17), também se fazem notar com distinção em sua primeira peça, *Os salteadores*.

Encenada pela primeira vez em 1782, pouco tempo após sua formação na *Karlsschule*, *Os salteadores* marca um ponto de virada importante na trajetória de Schiller. A peça, que subvertia convenções do gênero dramático da época, obteve uma recepção calorosa tanto do público quanto da crítica. Subvertendo convenções clássicas de estruturação do texto e criando heróis viciosos, sua primeira peça figura como uma das últimas obras poéticas do movimento *Sturm und Drang*, também conhecido como o movimento “pré-romântico” alemão. De modo semelhante a outras obras pré-românticas, *Os salteadores* tinha a marca jovial da “a rebelião contra os grilhões do privilégio aristocrático, o despotismo principesco e a conformidade social”. Segundo o próprio Schiller, pelas características de sua peça, ela “não estava realmente

ajustada para o palco; e ele defendeu isso dando-lhe um novo gênero: ele a chamou de ‘um romance dramático’ em vez de ‘drama teatral’” (BEISER, 2007, p. 245).

As circunstâncias envolvendo a montagem acabaram por contribuir ainda mais para o sentimento de revolta que o jovem Schiller sentia em relação às convenções sociais de seu tempo: como ainda atuava como médico militar em Stuttgart, não tinha permissão para sequer assistir à encenação de sua própria obra. Não obstante, contrariando as normas militares de seu ofício, Schiller viaja de volta à sua cidade natal, Mannheim, para ver a encenação de *Os salteadores*. Este ato de rebeldia tem consequências familiares e profissionais para o dramaturgo: ele é sentenciado à prisão por 14 dias e proibido de se dedicar a qualquer trabalho fora do escopo de seu ofício como médico. É a partir das circunstâncias envolvendo a divulgação de sua primeira peça, portanto, que Schiller abandona a profissão de seu pai, deixando para trás os planos de sua família para si, e passa a se dedicar mais fielmente à arte.

Nos anos seguintes, Schiller escreveu mais duas peças de peso relevante para o período do *Sturm und Drang*. A peça do ano de 1784, *A conspiração de Fiesco em Gênova* é, segundo Carpeaux, “uma ‘tragédia republicana’, coisa inédita na Alemanha do *Ancient Régime* e antes da Revolução” (CARPEAUX, 2013, p. 64). No ano seguinte, Schiller escreveria *Intriga e amor*, sua última peça alinhada ao movimento pré-romântico. Carpeaux a define como uma peça de tom “agressivo” e “acusatório”, e que se coloca “contra as maquinações diabólicas dos pequenos maquiavéis que aconselham os príncipes absolutos” (CARPEAUX, 2013, p. 65). Segundo o autor, *Intriga e amor* “foi na época um libelo veemente contra os preconceitos da aristocracia” (CARPEAUX, 2013, p. 65), contado a partir de um romance entre personagens que lutaram por liberdade política e amorosa.

Ao analisar as produções do *Sturm und Drang*, Anatol Rosenfeld reconhece que “poucas obras do movimento conseguiram resistir ao tempo e manter-se vivas, nos palcos ou nos livros”, mas que “as obras do jovem Goethe e do jovem Schiller, sem dúvida, fazem parte da literatura universal e marcam estes dois poetas, particularmente na consciência dos povos latinos, em definitivo, como expoentes do romantismo” (ROSENFELD, 1968, p. 50). O legado deixado por Schiller ao teatro, entretanto, não pode ser reduzido apenas à sua participação na Alemanha como um precursor do Romantismo. Já na sua última obra poética do século de 1780, é possível observar uma importante mudança em sua produção dramática: *Don Carlos*, publicada em 1787, marca a transição do jovem rebelde do *Sturm und Drang* para uma posição mais moderada, no qual o radicalismo, tanto da forma da arte quanto das ideias políticas, abre espaço

para um estudo mais metuculoso das práticas de composição artísticas. Carpeaux descreve *Don Carlos* da seguinte maneira:

Ainda impressionam os discursos inflamados do Marquês Posa, em prol da liberdade; mas o que Pose reivindica já é só a liberdade do pensamento. A eloquência ainda é juvenil; mas já harmonizada pelo verso, numa linguagem retórica e poética ao mesmo tempo. A construção dramática ainda é imperfeita; mas o dramaturgo já conseguiu enquadrar a tragédia domestica de Filipe II e *Don Carlos* na tragédia histórica, maior, da luta entre o intolerante absolutismo espanhol e os Países Baixos que defendem a liberdade política e religiosa. É a obra de transição para o classicismo (CARPEAUX, 2013, p. 70).

Em seu artigo “Schiller e os gregos”, Sússekind ressalta que *Don Carlos* marca “uma mudança decisiva na dramaturgia de Schiller, tanto na forma quanto no conteúdo” (SÜSSEKIND, 2005, p 244). Rompendo com as características do pré-romantismo, a peça que marca a virada classicista de Schiller abandona o “drama burguês”, do conflito individual de seus personagens, para introduzir questões políticas mais amplas protagonizando uma figura da nobreza. Sússekind diz:

Em comparação com as peças anteriores, *Os salteadores* e *Intriga e amor*, identifica-se, por um lado, a transição dos dramas pessoais, em que o indivíduo aparece em conflito com as imposições da sociedade, para um drama político, sobre o rei da Espanha absolutista; por outro, trata-se da primeira peça do dramaturgo em versos iâmbicos, forma adotada também nas obras posteriores (SÜSSEKIND, 2005, p. 244).

Além destes fatores, também é bastante relevante a dedicação aos estudos de história empreendidos por Schiller para compor esta obra. *Don Carlos* é uma peça histórica situada no século XVI e a grande extensão de sua dedicação ao estudo da disciplina acabaram por garantir a Schiller um cargo de professor no Departamento de História da Faculdade de Iena, além da produção de uma série de artigos sobre o tema, publicados no periódico *Teutsche Merkur*, organizado por Wieland. Segundo Beiser, entretanto, “a composição de *Don Carlos* tinha sido um tormento para ele” (BEISER, 2007, p. 238). Após a publicação da peça histórica, Schiller passaria dez longos anos sem escrever nenhuma obra para o palco. *Don Carlos* marca não só a mudança de direção de seus escritos como uma crise na própria produção artística de Schiller, que não parecia satisfeito com o resultado de sua peça, mesmo tendo em vista o seu longo processo de pesquisa. Beiser se refere da seguinte maneira à crise poética do dramaturgo:

Ele havia reescrito e até mesmo reconcebido a peça várias vezes; e ele nunca conseguiu dar a ela uma forma que finalmente lhe agradou. Alguns comentários só pareciam confirmar seu descontentamento. Vários críticos culpavam a peça por sua falta de unidade e estrutura; Wieland, por exemplo, recomendou que o autor aprendesse “as leis de Aristóteles e Horácio”. Tais críticas e as dificuldades

de escrever a peça levaram Schiller a repensar suas ideias sobre a tragédia e toda a sua prática de composição. E assim, no final da década de 1780, ele se voltou para o estudo e tradução do drama grego e, finalmente, para a teoria da própria tragédia (BEISER, 2007, p. 238).

Este período de crise poética é de extrema importância para a pesquisa a ser desenvolvida aqui, pois é justamente no início da década de 1790, com o abandono temporário da criação poética, que o autor se dedica mais a fundo ao estudo da filosofia e à produção dos ensaios a serem analisados nesse trabalho. Cabe, então, uma ponderação importante: se é verdade que não é possível dissociar os escritos filosóficos de Schiller de sua íntima proximidade da produção teatral, anterior e posterior à publicação de seus ensaios sobre a tragédia, também se faz relevante notar que os mesmos foram escritos tendo em mente uma busca por artifícios poéticos relevantes para a produção de obras de arte. Ainda que não se trate de restringir a elaboração de seus ensaios sobre a tragédia ao problema da produção artística, faz-se necessário notar a recorrente preocupação de Schiller em seus ensaios com uma discussão de caráter mais “poetológico”, sua busca por elementos da produção de obras de arte de valor elevado. Este trabalho tratará dessa e outras questões da produção filosófica de Schiller nos capítulos seguintes.

### 1.3. Os cânones clássicos em disputa: a poesia dos gregos entre franceses e alemães no século XVIII

Após um hiato de dez anos, a produção poética de Schiller retorna no final da década de 1790 com uma trilogia sobre a Guerra dos Trinta Anos intitulada *Wallenstein*, uma referência ao general Albrecht von Wallenstein, personagem central deste conjunto de peças. Após a trilogia, finalizada em 1799, Schiller ainda produziria diversas outras peças antes de seu falecimento prematuro aos 45 anos. Uma das numerosas vítimas da tuberculose do século XVIII, Schiller morreria em 1805 na cidade de Weimar após anos resistindo contra os efeitos da doença. Além da trilogia *Wallenstein*, Schiller também publicou quatro outras peças e deixou uma incompleta. Suas últimas obras, ao lado das de Goethe, são importantes representantes do período do classicismo na Alemanha, conhecido também como Classicismo de Weimar, cidade na qual os autores residiam e onde Goethe dirige um grande número de peças no Teatro da Corte entre 1791 a 1817. Segundo Rosenfeld, o classicismo de Schiller e Goethe deve ser observado sob uma ótica diferente daquela na qual surgiu o classicismo de seus vizinhos franceses. Ele diz:

Se alguns falam do classicismo de Corneille e Racine como de uma disciplinação do barroco, pode-se falar do classicismo de Goethe e Schiller como de uma disciplinação dos violentos impulsos românticos que, depois de se manifestarem na fase do “Sturm und Drang”, são dominados ou superados na maturidade (ROSENFELD, 1968, p. 54).

Esta nova perspectiva estética, desenvolvida pelos autores no final do século XVIII, começa a despontar não são em suas obras dramáticas, mas também por conta de suas produções teóricas acerca do tema. As peç as do período clássico de Schiller, das quais Rosenfeld destaca *Maria Stuart* (1800) e *A noiva de Messina* (1803), podem ser entendidas como um resultado de sua guinada acadêmica na década anterior e de sua aproximação com Goethe. Em sua obra *The Tyranny of Greece over Germany*, a autora Eliza Marian Butler disserta sobre a influência da obra *Ifigênia em Tauris* de Goethe sobre o Schiller da época de *Don Carlos*. Segundo Butler, Schiller via na adaptação do clássico grego feita por Goethe, lanç ada poucos meses antes de *Don Carlos*, um projeto semelhante ao seu, mas cuja execução superava em muito o seu próprio trabalho. A autora cita uma carta de Schiller a seu amigo Reinwald na qual o autor expressa seus sentimentos por Goethe e Wieland. Para ela, Schiller sentia que Goethe estava “muito acima dele para se comparar, mas não muito longe para sentir inveja” (BUTLER, 1945, p. 164).

O grande interesse de Schiller pela Grécia antiga toma forma, então, a partir de 1788, ano no qual Schiller se imbu  da tarefa de estudar a literatura da Antiguidade grega com afinco, declarando ao seu amigo K rner que não leria nenhum autor moderno por dois anos. Em seu artigo já mencionado, S ssekind reproduz uma das cartas de Schiller a seu amigo, na qual ele diz:

Espero adquirir assim mais simplicidade no plano e no estilo. Depois, por meio de uma intimidade maior com as peç as gregas, posso finalmente ser capaz de me apropriar dos elementos que são verdadeiros, belos e efetivos e, eliminando as imperfeições, devo formar um certo ideal a partir deles, segundo o qual o ideal que tenho agora será corrigido e aperfeiç ado. (SCHILLER apud S SSEKIND, 2005, p. 245).

A relação de Schiller com a Antiguidade grega, entretanto, “não tem”, segundo S ssekind, “o caráter de veneração identificado em Winckelmann ou em Goethe”, e apresenta uma postura muito mais “crítica” em relação ao ideal de arte da Antiguidade do que a de seus contemporâneos (S SSEKIND, 2005, p. 245). Seus ensaios acerca da tragédia, que trataremos de analisar neste trabalho em seguida, nos ajudam a complexificar esta relação entre Schiller e o modelo da Antiguidade grega, ora tecendo elogios gloriosos aos clássicos, ora criticando não são certas posturas de autores consagrados da Antiguidade, mas também aquelas defendidas por outros autores classicistas, principalmente os franceses. Em concordância com Butler,

Süssekind argumenta que, longe de buscar na Grécia um modelo de imitação, o classicismo de Schiller elege o clássico como uma fonte de inspiração e de grandeza, mas que não pode ser absorvida por sua época em sua totalidade. A partir da comparação entre a *Ifigênia* de Goethe e de Eurípedes feita por Schiller, Süssekind diz:

Na comparação da *Ifigênia* de Eurípedes com a de Goethe, por exemplo, em um ensaio crítico que ficou incompleto, o escritor defende a superioridade da versão alemã, o que seria impensável para um classicista tradicional. Butler reconhece, nessa comparação, a intenção de defender a superioridade dos modernos sobre os gregos antigos, posição que caracterizará posteriormente o desenvolvimento da teoria da tragédia de Schiller. Assim, o projeto de estudo dos clássicos não o leva ao elogio da perfeição exemplar dos gregos, à defesa de um modelo a ser imitado, mas à tentativa de compreender o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga (SÜSSEKIND, 2005, p. 245).

A postura crítica de Schiller em relação ao classicismo, dessa forma, pode ser entendida quando temos em mente seu caráter constituído a partir de um paradoxo: ainda que busque nos gregos uma inspiração, é *na* Modernidade e *para a* Modernidade que se voltam suas preocupações teóricas. A Grécia, assim como no classicismo francês, é tida como um modelo, mas um modelo no qual podemos nos espelhar para pensar a humanidade de forma geral. Ainda há que se pensar como as questões de produção poética daquele tempo podem ou não se manifestar na Modernidade. É importante, por isso, notar que a teoria da tragédia de Schiller busca as semelhanças mas também as diferenças entre gregos e alemães modernos; é a característica antropológica da análise de Schiller, que se faz notar com mais vigor em suas obras tardias, como em *A educação estética e Poesia ingênua e poesia sentimental*, que fundamenta as críticas de Schiller aos modelos elevados pela tradição classicista em geral. Assim, longe de colocar sua teoria da tragédia dos anos de 1792 e 1793 como um “desvio” em sua trajetória em direção às teses desenvolvidas em seus últimos textos, devemos estar atentos a como estas tensões entre gregos e modernos já aparecem também em seus textos da tragédia, ainda que mais timidamente e com menos desenvolvimento teórico do que em escritos posteriores.

Ao tratar da teoria da tragédia desenvolvida por Schiller, é indispensável termos em mente o contexto mais amplo das discussões entre as correntes do teatro de seu tempo. Segundo Beiser, além da aproximação com os temas da moral e da estética kantiana, que observaremos mais a fundo nos capítulos 4 e 5 deste trabalho, é preciso também observar que a teoria da tragédia desenvolvida por Schiller no começo da década de 1790 deve ser entendida dentro do contexto do embate entre classicismo e pré-romantismo e da discussão acerca da formação de

um teatro nacional alemão. Para o autor, “seria um grave erro reduzir a teoria [de Schiller] aos seus parâmetros kantianos” (BEISER, 2007, p. 239). Sobre isso, ele diz:

Se é um erro ler a teoria trágica de Schiller simplesmente como um exercício de ética kantiana, não é menos um erro vê-la como um apêndice à estética kantiana. Não podemos reconstruir ou individuar a teoria de Schiller meramente notando seus empréstimos e afastamentos de Kant. Tem que ser colocado em um contexto muito mais amplo: a busca alemã por um teatro nacional, que começou na década de 1730 com Gottsched e continuou por todo o século XVIII (BEISER, 2007, p. 239).

Em sua obra “Shakespeare: o gênio original”, Süssekind mostra como a formação do teatro alemão do século XVIII pode ser melhor compreendida se atentarmos à recepção da obra do dramaturgo inglês na Alemanha, principalmente à sua tradução para a língua local a partir da segunda metade do século. Segundo o autor, até a primeira metade do século XVIII a tendência dominante da produção alemã “se baseava no modelo francês dos grandes clássicos do teatro, como Racine e Corneille, expoentes de uma arte que expressava a ordem e o bom gosto da sociedade de corte” (SÜSSEKIND, 2008, p. 13). Com a tradução e a difusão dos textos de Shakespeare na Alemanha, diz o autor, inaugura-se um marco importante para a poesia nacional que passaria a contestar as formulações clássicas a partir do *Sturm und Drang*.

Além de Shakespeare, outro autor de grande importância no embate entre classicismo e o surgimento do romantismo é Aristóteles. Foi através da redescoberta e da tradução da *Poética* no Renascimento que a Europa dos séculos XVII e XVIII se viu às voltas com uma nova forma de pensar a arte e seus padrões de criação: “foi a tradição de base aristotélica, marcada pela contribuição dos teóricos romanos antigos, que resultou nas poéticas escritas, por exemplo, na Itália do Renascimento e no Classicismo francês” (SÜSSEKIND, 2008, p. 25). Foi a partir da severa afirmação do gênero trágico presente na *Poética* que a Modernidade encontrou as bases para justificar a valorização das obras teatrais de seu tempo. E, em contrapartida, foi sobre estes alicerces teóricos que Shakespeare, hoje amplamente aclamado pela crítica, foi deslegitimado e questionado, tido como um artista menor e desqualificado para o ofício de dramaturgo.

As bases para a censura a Shakespeare ou, de forma mais ampla, o fazer artístico do *Sturm und Drang* inspirado em Shakespeare, se justificava por um tipo específico de leitura da *Poética* aristotélica na Modernidade. Mais especificamente, o movimento classicista que tomou força na França do século XVII buscava justificar um modelo atemporal do fazer artístico baseado numa forma presumidamente “clássica”, apoiando-se na tradição greco-romana. Seguindo uma tradição de leituras da *Poética* vinculadas às traduções italianas do século XVI,

Racini, Corneille e Molière tinham suas obras eleitas como ideais por respeitarem um certo conjunto de regras para a composição da arte. A mais célebre dessas formulações, a “regra das três unidades” descrita por Boileau em sua *A arte poética*, se destacaria como “o mais importante dos princípios normativos do classicismo francês” (SÜSSEKIND, 2008, p. 26); tal lei, que dava os créditos a Aristóteles, afirmava categoricamente que todo bom artista deveria: desenrolar um único acontecimento (unidade de ação), em um único lugar (unidade de lugar) e num tempo diegético máximo de vinte e quatro horas (unidade de tempo).

Ao lado da exigência de simplicidade e cumprimento dos parâmetros clássicos de composição, surgia também uma necessidade de moderar o próprio conteúdo das obras, o que faz notar o caráter político e moral subentendido na formação desses tipos de obras artísticas: além da boa forma, o artista deveria ter em mente “o bom senso e a razão” para que eles servissem de guia para o talento do artista. Boileau defendia que o modelo de protagonista trágico deveria ser “nobre” e o conteúdo da obra deveria ser refinado ao máximo para que a sensação agradável da contemplação artística se aliasse intimamente a uma forma de instrução moral do espectador. A tragédia, dessa maneira, deveria ser mais do que apenas um modelo formal, uma obra sem falhas perante as regras de composição da narrativa classicista, mas também como um modelo de conteúdo moral encarnado nas ações de um protagonista nobre e virtuoso. Politicamente, a tragédia classicista reafirmava através dos moldes artísticos, pretensamente baseados na Antiguidade, uma glorificação dos gostos, modo de vida e valores essenciais da corte absolutista francesa do século XVII.

A arte segundo o modelo classicista, assim sendo, privilegiava um saber técnico e normativo – tanto na forma quanto no conteúdo – sobre o talento do artista. Por mais que um artista fosse talentoso, segundo a ótica classicista, nenhuma obra se sustentaria sem uma rígida estrutura narrativa construída segundo um conjunto de regras comprovadamente efetivas. Por mais que, já no classicismo, o talento fosse um pré-requisito essencial para ser artista, os teóricos desta corrente acreditavam que a engenhosidade de uma obra, a polidez de sua estrutura narrativa, segundo parâmetros previamente estabelecidos, garantia mais a qualidade final de uma tragédia do que o talento bruto de um escritor. Shakespeare, dessa maneira, é invalidado por seu descumprimento grosseiro destas formulações basilares e seus críticos não poupavam adjetivos pejorativos ao autor.

Os primeiros anos da recepção e tradução de suas obras na Alemanha foram marcados por intensos debates e polêmicas, nos quais se evidenciavam os argumentos de cunho rigorista

usados para atacar o autor inglês. Segundo Beiser, “na Alemanha de meados do século XVIII, a teoria da tragédia estava muito à sombra do estagirita” (BEISER, 2007, p. 241). O peso das regras aristotélicas, diz, eram tão fortes na Alemanha quanto na França: “Os alemães recorriam a ele não menos que os franceses. Quer se afirmasse ou negasse o valor do classicismo francês – o status canônico das peças de Corneille, Racine e Molière –, a estatura do estagirita continuava inalterada” (BEISER, 2007, p. 241). Gottsched, um dos mais renomados acadêmicos alemães do século XVIII, disse, ao ter contato com a tradução da peça *Júlio César* para o alemão: “a mais miserável trapalhada de nossos comediantes ordinários não é tão cheia de remendos e erros contra as regras do palco e da saúde da razão quanto esta peça de Shakespeare” (GOTTSCHED apud SÜSSEKIND, 2008, p. 33). Voltaire, por sua vez, segundo cita Franklin de Mattos, dizia que “ele não tinha a menor ‘centelha de bom gosto’. Numa palavra, era uma espécie de ‘monstro’” (MATTOS, 2009, p. 4). Numa severa crítica ao conteúdo de suas peças, Voltaire, segundo descreve Mattos acerca de uma famosa anedota de época, comentara a falta de “decoro” do poeta inglês em sua tentativa de representação da natureza humana: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças” (VOLTAIRE apud MATTOS, 2009, p. 3). A tarefa de educação moral do teatro, assim, aparece também como um grande impedimento em relação à figura de Shakespeare, segundo os parâmetros franceses. Além de sua maneira desregrada de criar artisticamente, o conteúdo apresentado também possuía caráter questionável; seus personagens, seus temas e sua maneira de abordá-los eram dignos de censura. A preocupação do artista clássico, segundo Voltaire, deveria pairar sobre o papel do teatro como formador do caráter moral. Numa passagem, o autor defende a harmonia entre “poesia” e “virtude”:

É apenas no teatro que a nação se reúne; é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam; é lá que os estrangeiros vão aprender nossa língua, que nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido; é uma escola permanente de poesia e de virtude (VOLTAIRE apud MATTOS, 2009, p. 11).

Foi respondendo a estas críticas a Shakespeare e aos modelos classicistas que um novo ideal teórico começou a surgir na Alemanha. Nomes como Lessing, Lenz, Herder e Goethe formavam um conjunto que, apesar de suas diferentes posições, tinham em comum a ideia da derrubada do padrão vigente de concepção da arte proposto pelos franceses, na tentativa de pensar um teatro com base no contexto nacional alemão. Mais do que um movimento artístico, é interessante notar como a valorização de Shakespeare como um novo modelo de tragediógrafo também dava forma na Alemanha a um novo “caminho ideológico” (BENJAMIN apud SÜSSEKIND, 2008, p. 45) de desmonte do modo de vida e concepção da sociedade vigente de

sua época. Tratava-se do surgimento do movimento *Sturm und Drang* e de uma nova concepção sobre o papel do artista.

Segundo a leitura de Süsskind em *Shakespeare: o gênio original*, é na figura de Lessing e na sua crítica ao modelo da tragédia classicista francesa que o movimento pré-romântico encontraria o primeiro indício de uma reformulação das bases teóricas para a formação de uma nova concepção artística de seu tempo. Sua interpretação aponta o autor como defensor da ideia de que “os dramaturgos alemães deveriam seguir o modelo de Shakespeare” (SÜSSEKIND, 2008, p. 39). Para Lessing, a postura classicista é indefensável pois se baseia numa “má interpretação” da *Poética*. Süsskind cita a *Dramaturgia de Hamburgo*, obra na qual Lessing defende que Aristóteles foi “mal entendido, mal traduzido” (LESSING apud SÜSSEKIND, 2008, p. 42). O movimento teórico de Lessing, dessa maneira, foi argumentar contra a interpretação dogmática de Aristóteles e a favor de um modelo que demonstrava a grandeza do dramaturgo inglês; o foco dos franceses sobre o cumprimento de supostas regras falseava a letra aristotélica. Para ele, a tragédia não se qualifica por um cumprimento formal de regras, mas por conseguir dar conta de um efeito, por despertar a “compaixão” e o “medo” pela “catarse”. Esta proposição sobre a tragédia como uma “estética do efeito”, veremos, encontra bastante ressonância na teoria da tragédia de Schiller. Sobre o problema das regras em Lessing, Süsskind comenta:

Lessing considera que as regras limitadoras de tais recursos se baseiam numa interpretação equivocada e levam a um procedimento mecânico, incapaz de despertar o efeito visado. Em outras palavras, os nobres príncipes e heróis em cena, o rigor e a exatidão, os limites de tempo e lugar podem dar a uma peça um caráter majestoso, sem erros, mas em nada contribuem para a emoção (SÜSSEKIND, 2008, p. 33).

Segundo esta leitura, as *Cartas relativas à novíssima literatura* apareceram como um grande marco na recepção de Shakespeare na Alemanha, juntamente da tradução em prosa de 22 peças do autor para o idioma alemão por Wieland entre 1762 e 1766. Contra os cânones da arte clássica, Lessing se apoia na figura de Shakespeare para a afirmação de um novo modelo no qual o talento natural do artista sobrepuja a rigidez da regra, um novo modelo, baseado no “efeito” trágico, que pudesse conciliar o antigo e o moderno, que pusesse *Édipo rei* de Sófocles ao lado de *Hamlet* de Shakespeare, situando suas diferenças e similaridades. Para Beiser, a posição de Lessing defendia que “a tragédia não podia se distanciar um único passo para longe Aristóteles sem se desviar da perfeição em si (BEISER, 2007, p. 241).

Para Schiller, a aposta de seus contemporâneos franceses em criar heróis aos moldes clássicos, além da consequente criação de obras de arte de valor questionável, consistiria

também em um anacronismo, uma representação que nega justamente a particularidade da humanidade de seu período histórico. Segundo sua teoria desenvolvida em *A educação estética*, a Modernidade é marcada pelo conflito entre as duas partes da alma, racional e sensível, e pelo desenvolvimento exacerbado do conhecimento racional, que acabou por trazer repercussões negativas ao ânimo humano. Sobre esta marca essencial do indivíduo moderno, Schiller, na carta VI de sua obra, se pergunta:

Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa (SCHILLER, 1990, p. 36).

Ainda que Schiller pareça compartilhar do olhar nostálgico de seus colegas franceses em relação aos gregos, ele tece, nesta obra de 1794, severas críticas à noção de “volta ao passado”, seja referente à tentativa de resgatar os modelos artísticos da Antiguidade para a Modernidade, seja para resolver problemas de outra ordem. Segundo Sússekind:

A crítica de Schiller não se baseia numa visão nostálgica da Antiguidade, mas visa justamente a uma reflexão sobre o ideal de harmonia entre o mundo da natureza e o da cultura, a ser buscado na Modernidade. Nesse caso, a “educação estética” teria a possibilidade de orientar o homem moderno na direção desse ideal de algo que, na Grécia, existia como uma perfeição (SÜSSEKIND, 2005, p. 247).

A posição de Schiller neste debate teórico deve levar em conta, entretanto, o momento tardio de sua reflexão acerca do contexto de disputa entre classicismo e pré-romantismo. Beiser comenta que Schiller, na década de 1790, “estava refletindo sobre uma batalha que já havia morrido” (BEISER, 2007, p. 247), e mesmo sua passagem pelo *Sturm und Drang*, com a publicação de suas primeiras peças, já se dava num contexto de declínio das forças dos autores pré-românticos. Sua posição, que migrara da rebeldia desregrada de *Os salteadores* para uma reflexão mais formalizada marcada pelo estudo da Antiguidade, deve ser entendida como uma busca por um “balanço” entre as duas posições. Schiller não nutria aversão à noção de que a arte poderia ter regras de composição, mas, por outro lado, também não acreditava num conjunto de regras que fosse demasiadamente rígido. Sobre a posição de Schiller, Beiser comenta:

Em seus termos mais simples, a tarefa de Schiller era combinar os valores neoclássicos de restrição e moderação com a insistência de *Sturm und Drang* no desenvolvimento do caráter e na profundidade psicológica. Teria que haver algumas regras, ultrapassando os defensores do gênio; mas essas regras também teriam que ser grandes e maleáveis o bastante para incluir personagens como Karl Moor e Richard III, ultrapassando os neoclássicos rígidos e sufocantes (BEISER, 2007, p. 247).

A teoria da tragédia de Schiller, veremos, encontra na *Poética*, principalmente no ensaio “Sobre a arte trágica”, de 1792, um ponto de referência importante, chegando até mesmo a

remontar a discussão formal das “partes da tragédia” e louvando a potência artística de revelar não a “realidade histórica”, mas algo mais essencial do humano.<sup>1</sup> Por outro lado, as discussões “poetológicas” de Schiller são operadas sob forte influência de seu passado pré-romântico: a teoria de Schiller, ao contrário das formulações de base mais fortemente aristotélicas, rompe com a premissa de que a tragédia deveria se ater mais à ação do que ao personagem. Schiller, ao contrário de Aristóteles, “acreditava que o dramaturgo deveria retratar, antes de mais nada, o caráter, as profundezas interiores e o funcionamento do coração” (BEISER, 2007, p. 245). Ainda mais radical, talvez, possa ser também o abandono da ideia de que o herói trágico deva ser bom. Beiser lembra que “segundo Aristóteles, uma tragédia só pode suscitar medo e piedade se o herói da ação for alguém de virtude mediana que sofre um infortúnio” (BEISER, 2007, p. 245). Beiser comenta:

Embora Aristóteles tenha argumentado que somente um homem bom que sofre infortúnios possa ser trágico, Schiller insistia assim o é mesmo no caso de um homem mau e, em alguns aspectos, ainda mais. Ele observou que muitas vezes somos profundamente comovidos por uma pessoa que sofre por arrependimento, ou que cai em autocensura e desespero por causa de erros passados. (BEISER, 2007, p. 247).

Na sua teoria da tragédia, Schiller não só abandonará esta centralidade do herói virtuoso, mas irá também argumentar, de outro modo, que a figura do herói vicioso é de extrema importância para uma teoria da tragédia comprometida com a educação moral da humanidade. Este é o tema que começaremos a analisar nos capítulos seguintes.

---

<sup>1</sup> Ainda que seja uma discussão entre os comentadores a data exata em que Schiller tenha, de fato, lido a *Poética* pela primeira vez, é inegável a similaridade tanto do conteúdo quanto da forma de suas investigações no artigo citado. Tenha ele lido a obra diretamente ou não, é possível notar ao menos que Schiller estava inteirado das discussões que circulavam o texto.

## 2. Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos

### 2.1. A tragédia entre o deleite e a moral

No ano de 1792, os estudos de Schiller tomavam um novo rumo: desde 1784, e se estendendo até o fim desta década, o pensador organizava o periódico intitulado *Thalia*, no qual se dedicava à Antiguidade grega. Neste período vivia, por um lado, um reconhecimento acadêmico que o levaria a conquistar uma posição de professor de História na Universidade de Jena em 1789, e, por outro, um declínio de sua produção poética, que culminaria na peça histórica *Don Carlos*, de 1787. Como aponta Beiser, o autor “reescreveu e até mesmo reconcebeu a peça diversas vezes; e ele nunca foi bem-sucedido em lhe dar uma forma que finalmente o agradasse” (BEISER, 2007, p.238). Sua recepção também não mostrava resultados muito positivos: “diversos críticos desmereciam a peça por sua falta de unidade e estrutura; Wieland, por exemplo, recomendou que o autor aprendesse ‘as regras de Aristóteles e Horácio’” (BEISER, 2007, p.238). Estes dois fatores, sua crise poética após *Don Carlos* e sua crescente preocupação acadêmica marcada pelo estudo da Grécia antiga, impulsionam Schiller a elaborar uma nova perspectiva para sua carreira, que deixaria a produção artística de lado, acarretando um hiato de longos 10 anos até sua próxima peça, e avançaria na direção de um estudo mais criterioso do tema da tragédia.

Na década seguinte, seus interesses começavam a migrar para a área da filosofia e da estética. Seria em 1792, após doze volumes da *Thalia*, que Schiller iniciaria seu novo periódico intitulado *Neue Thalia* com duração de apenas dois anos e quatro volumes publicados. As duas preocupações que parecem centrais nesta nova guinada à filosofia do escritor oscilam entre as ideias da *Poética* de Aristóteles e da recente *Crítica da faculdade do juízo* de seu contemporâneo Immanuel Kant, publicada em 1790. Contrariando a tendência moderna do Classicismo, a tarefa da qual Schiller se incumbiu é a de repensar o tema da tragédia não com base apenas no estagirita, mas antes numa reflexão de seus temas à luz da terceira crítica. Assim, o pensador nos aparece como um precursor da tradição estética moderna que iria eleger a obra de Kant como “o primeiro grande tratado da tradição estética moderna” (VIEIRA, 2018, p. 140). Assim, Friedrich Schiller, nos textos da *Neue Thalia*, nos apresenta uma teoria da tragédia que mostra não apenas seu importante papel como precursor de uma doutrina estética em diálogo com a *Crítica da faculdade do juízo*, mas como um autor dedicado a pensar os desdobramentos da tragédia na Modernidade a partir de parâmetros também modernos. Uma

das principais metas deste trabalho será, portanto, tentar aclarar e dar voz aos trechos que ressaltam esta importante caracterização histórica de Schiller, com o intuito de indicar que já havia, nestes primeiros textos teóricos do autor, um importante apontamento a questões antropológicas no tratamento do tema da humanidade em contato com a arte. Ainda que de forma preliminar e por vezes pontual, parece ser uma tarefa importante notar que o autor já anunciava, em seus textos sobre a tragédia, uma importante ligação entre arte e liberdade, entre o deleite e a educação.

O primeiro ensaio de Schiller dentro deste breve período de atividade da *Neue Thalia*, publicado em 1792, foi intitulado “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”. Como já anuncia seu próprio título, o autor inaugura suas investigações sobre o gênero trágico pelo que lhe parece ser mais fundamental e basilar dentro desta discussão: como pode ser explicado o prazer que sentimos frente às representações de dor, medo e terror tão presentes nas tragédias? E que tipo de prazer, especificamente, sentimos frente a estas obras de arte? Seria a produção desse prazer específico a essência deste gênero artístico? E, além disso, também poderíamos nos perguntar: por que Schiller elege justamente a tragédia como o centro de seus estudos nessa década?

Para responder a essas e outras indagações, é importante ter em mente a ligação lógica mais fundamental estabelecida por Schiller, já aqui em seu primeiro ensaio estético: as dimensões do ético e do estético, para o autor, nutrem entre si uma fecunda conexão. A maneira com a qual estes problemas são abordados em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” nos é apresentada logo em suas primeiras linhas: é preciso, de antemão, estabelecer qual é o desígnio próprio da arte; em outras palavras, antes de lidar com a questão do fundamento do deleite, é preciso, preliminarmente, que o autor dramático se posicione dentro da importante questão sobre a *finalidade* de uma tragédia: qual o nível de responsabilidade de um autor trágico em relação aos deveres morais? É dever do tragediógrafo se guiar sempre pelas leis morais dentro de suas obras? Em suma: o *fim mesmo* de uma tragédia é elevar moralmente seu espectador?

Para Schiller, em “Sobre o fundamento do deleite...”, é preciso que o artista faça uma escolha entre educação moral e deleite, sobre qual deles será tomado como o fim da obra e qual será tomado como o meio. Segundo a posição do autor, é uma confusão de limites atribuir à arte uma finalidade moral, educativa, utilizando-se do prazer estético como um meio. O fim último da tragédia, assume, é gerar deleite, e qualquer tentativa do autor trágico de fazê-la

assumir, antes disso, um compromisso maior com a moralidade seria incorrer num grave erro. Não é mero detalhe, portanto, que, ao defender esta posição, Schiller inicie seu ensaio elegendo certo grupo de “estetas modernos” como o alvo de suas críticas. O primeiro passo para a constituição da teoria trágica de Schiller é estabelecer teoricamente que a arte tem por pressuposto essencial *gerar deleite* e não *educar*, posicionando-se de forma contrária à tendência que ele enxerga em seus contemporâneos, a de tentar “generosamente elevá-la” (SCHILLER, 2018, p. 17), imputando-lhe fins estranhos:

O benévolo propósito de perseguir em toda parte o bem moral como o mais alto fim, que já gerou e deu abrigo a muita coisa mediana na arte, também acarretou na teoria prejuízo semelhante. Para destinar-lhes um nível efetivamente alto, para fazê-las adquirir o favor do Estado, o respeito de todos os seres humanos, enxotam-se as artes de seu domínio peculiar para impor-lhes uma profissão que lhes é estranha e totalmente antinatural (SCHILLER, 2018, p. 19).

Nesta passagem o autor argumenta a favor de uma defesa da tragédia que não se afaste da “crença universal” (SCHILLER, 2018, p. 17) de que a arte tem por finalidade gerar prazer no receptor. Tal posicionamento não indica, entretanto, que Schiller pretenda retirar a moralidade do campo de atuação da tragédia. Ao contrário: como se vê no decorrer do ensaio, a possibilidade mesma do deleite trágico só se efetua mediante a natureza moral da humanidade. A moralidade, para Schiller, é *um meio para* o deleite, é o que condiciona o deleite com objetos trágicos.

É neste sentido que Schiller encaminha sua discussão: é preciso elucidar teoricamente o problema do deleite, atravessar a arte por meio de elucubrações racionais metodológicas a fim de constituir aquilo que o próprio autor chama de “uma completa filosofia da arte” (SCHILLER, 2018, p. 19). Em outras palavras, o que se anuncia aqui em “Sobre o fundamento do deleite...” é a pretensão de Schiller de tentar dar à arte um tratamento filosófico a fim de solucionar seus problemas práticos com uma sólida base teórica. Antecipar problemas entre a produção e a recepção das obras de arte para facilitar o desdobramento do deleite. Tendo em vista a totalidade desta teoria, argumenta, veríamos que é desdobrando ao máximo o potencial do deleite da arte que educamos a humanidade. Este ponto, admite o autor, pode parecer contraditório a princípio, mas se faz claro ao final de toda sua exposição teórica – o que, neste contexto, significa analisarmos toda a amplitude da teoria da tragédia contida em seus artigos da *Neue Thalia*. Sobre esta “completa filosofia da arte”, ele diz:

Dela resultaria, ademais, que a produção deste deleite é um fim que simplesmente só pode ser atingido por meios morais, e que, portanto, para atingir perfeitamente o deleite como seu verdadeiro fim, a arte tem de tomar o seu caminho através da moralidade. Para

a dignificação da arte é, todavia, perfeitamente idêntico se o seu fim é moral ou se ela pode atingi-lo por meios morais, pois em ambos os casos ela tem a ver com a eticidade e tem de agir na mais restrita concordância com o sentimento ético. Para a perfeição da arte, porém, é tudo menos idêntico qual deles é o seu fim e qual é o seu meio (SCHILLER, 2018, p. 19).

Esta confusão entre fins e meios é o que impede seus contemporâneos, diz Schiller, de desdobrar o potencial latente das obras de arte como objetos educadores. Impede também que suas obras sejam artisticamente excelentes em si. É respeitando a particularidade dos procedimentos artísticos, buscando como finalidade o deleite, criando obras potentes e arrebatadoras, que se desdobra tanto sua perfeição artística quanto seu potencial educativo. A educação moral, segundo este raciocínio, seria uma *consequência* do fruir da arte, um *efeito* causado pelo exercício da moralidade frente à representação. Quanto maior for o deleite propiciado pela tragédia, maior será, proporcionalmente, o eventual aprimoramento moral do espectador. A teoria de Schiller, dessa maneira, pretende mostrar que a tragédia é o agente artístico mais capaz de produzir esta elevação do sujeito, pois ela é exímia em permitir ao humano se apropriar da parcela moral-racional de seu ânimo para gerar deleite.

## 2.2. O deleite livre e suas seis classes de representação

Para demonstrar que a tragédia é o gênero poético mais capaz de educar o gênero humano, Schiller concatena duas ideias principais: primeiro, a de que a tragédia é capaz de criar o mais alto efeito estético, ou seja, produzir a maior carga de deleite no espectador; segundo, a de que a tragédia assim o faz por permitir a ação da *total liberdade* no ânimo humano envolvido na fruição artística. Citando Schiller: “Só cumprindo seu *mais alto* efeito estético é que a arte terá uma influência benfazeja sobre a eticidade; mas só exercendo sua total liberdade é que ela pode cumprir seu mais alto efeito estético” (SCHILLER, 2018, p. 20).

Segundo o autor, dessa forma, para que um gênero poético atinja o mais alto grau possível de educação, o deleite deve estar associado intimamente à moralidade. O prazer que encontramos na arte, então, começa a ser delineado por Schiller. Este deleite se conecta à moralidade duplamente: o deleite depende da moralidade como meio, pois o deleite advém de meios morais, e se conecta novamente com ela em seu fim por fortalecer nossas inclinações ao agir moral, melhorando eticamente a humanidade.

Schiller define o deleite da arte como um “deleite livre”, um prazer específico da arte, “onde a sensação é gerada através da representação”, onde operam as faculdades mais

essenciais do espírito humano, “razão e faculdade da imaginação” (SCHILLER, 2018, pp. 21-22). Segundo as definições presentes em “Sobre o fundamento...”, o deleite livre se contrapõe ao deleite físico ou sensível. Para Schiller, este último é “o único que está excluído da bela arte, e uma habilidade para despertá-lo nunca pode se elevar a arte” (SCHILLER, 2018, p. 21). O deleite sensível, diz ele, encontra-se quando a alma se submete a uma “cega necessidade natural”, quando tem causa meramente física. O deleite que surge com a arte deve ser sempre *representado*, sempre provocando uma reação intelectual e não meramente sensível. A sensibilidade de um personagem, desta maneira, deve também ser “reconhecida através da representação”, tornando seu deleite um deleite livre, ligado à imaginação. Será justamente dentro da chave de representação da sensibilidade e suprassensibilidade que se dará do deleite com a tragédia. Como interpreta Beiser, ela se dará frente ao conflito entre a liberdade do herói e suas necessidades sensíveis, representados na trama:

A razão pela qual nós temos prazer na tragédia, Schiller afirma, é porque ele confirma nossa estatura como seres livres, nosso poder para agir sob princípios independentes da determinação do mundo sensível. O que nós testemunhamos na tragédia é o conflito entre razão e sensibilidade, o conflito entre as demandas dos princípios morais e daqueles da felicidade pessoal (BEISER, 2005, p. 256).

Neste ensaio, Schiller define o deleite como aquilo que provém da “conformidade a fins”, da ação que visa à satisfação de um fim específico:

A fonte universal de todo deleite, mesmo o sensível, é a conformidade a fins. O deleite é sensível quando a conformidade a fins não é reconhecida por meio das faculdades de representação, tendo antes meramente por consequência física a sensação do deleite através da lei da necessidade [...] O deleite livre é quando representamos para nós a conformidade a fins, e a sensação agradável acompanha a representação (SCHILLER, 2018, p. 21).

Assim, para o autor, o deleite pode ser obtido de duas formas: quando se age tendo em vista cumprir fins *físicos* ou fins de caráter *intelectual*. O deleite físico diz respeito a operações mecânicas do ânimo humano, dá conta de sua natureza sensível, e por isso o prazer se dá por uma mera “consequência física”, por meio da “lei da necessidade” (SCHILLER, 2018, p. 21). O deleite físico surge de ações como alimentar-se, proteger-se do frio e do calor, ou simplesmente por meio de uma “sensação agradável” resultante do contato do corpo com o mundo, como sentir a brisa do mar ou sentir o aroma de uma flor. Por outro lado, o deleite livre diz respeito ao “gosto com a ordenação” (SCHILLER, 2018, p. 21), o prazer que sentimos através de nossa faculdade da imaginação, que dá mostras de nossa natureza suprassensível. O deleite livre é obtido, desta forma, quando buscamos a satisfação de fins por meios suprassensíveis, por meio do contato de nossas faculdades elevadas com algum tipo de

representação. O deleite físico, assim, é um deleite imediato, consequência da conformidade a fins da natureza, já o deleite livre é mediato, necessita de um esforço maior do ânimo.

Assim sendo, o deleite livre é o prazer com o objeto representado, um prazer que tem como fonte a imaginação e que decorre de uma conformidade a fins estritamente reconhecida numa representação. Toda bela arte, define Schiller, cria representações como meios de experimentarmos este deleite, cria um espaço privilegiado para exercitarmos nossa capacidade de ligar elementos representados e obter prazer presenciando a satisfação de certos fins. As diversas classes de representação, por sua vez, operam faculdades distintas no ânimo para fazer surgir o deleite livre. As seis diferentes classes mencionadas por Schiller em “Sobre o fundamento do deleite...” são: (1) o verdadeiro, (2) o perfeito, (3) o belo, (4) o bom, (5) o comovente e (6) o sublime. Cada uma delas irá operar de maneira distinta no ânimo humano, mas todas elas têm em comum gerar o que chama de “deleite livre”. Estas seis classes, diz, podem ser divididas em dois subgrupos: o das artes belas e o das artes comoventes, cada um tomando seu nome de empréstimo às mais relevantes classes que contém. As três primeiras – verdadeiro, perfeito e belo – formam o conjunto das artes belas e se utilizam da faculdade do entendimento, sendo apenas o belo aquela em que o entendimento atua em conjunto da imaginação; no segundo grupo, o das artes comoventes, estão inclusas as três últimas – bom, comovente e sublime – que ativam a faculdade da razão, dentro das quais o comovente e o sublime também incluem a imaginação.

Segundo a classificação deste ensaio, tais classes não são excludentes entre si. Uma mesma obra, como admite o autor, pode abarcar uma ou mais classes de representação, podendo conter nela mesma, por exemplo, o comovente e o verdadeiro ou mesmo o sublime e o belo. Segundo ele, esta diversidade de fontes do deleite livre “não pode, por si mesma, autorizar qualquer divisão das artes” (SCHILLER, 2018, p. 22), ela se dá apenas ao notarmos a predominância de um tipo ou outro dentro de uma obra, ao notarmos quais faculdades são mais acionadas durante sua apreciação. Infelizmente, não é possível aprofundar-se mais longamente sobre esta subdivisão das artes, visto que Schiller parece colocá-la apenas como um primeiro suporte para sua ulterior investigação das artes comoventes, o cerne do problema do texto. Como não dispomos de exemplos práticos de representações nas quais as diversas classes se misturam, Schiller restringe a discussão apenas ao problema das classificações em si, dificultando a possibilidade de um aprofundamento da questão sobre a possibilidade da aplicação dessa classificação proposta por ele. Na verdade, neste texto Schiller centra sua

análise apenas nas categorias que envolvem a imaginação; sendo assim, apenas o belo, das categorias ligadas ao entendimento, é abordado no texto, e mesmo assim de maneira tímida.

Em seu artigo “Objetos trágico, objetos estéticos”, Vieira argumenta que, apesar da aparente proximidade teórica com Kant na referência ao uso das faculdades, propostas pelo autor na *Crítica da razão pura*, a subdivisão das classes das artes desenvolvida por Schiller “ainda está, nesse momento, distante da doutrina kantiana” (VIEIRA, 2018, p. 155). Seu argumento se baseia na comparação entre a *Crítica da faculdade do juízo* e tal proposição de Schiller aqui exposta, delineando o fato de que para Kant “nenhum desses três termos”, ou seja, o bom, o perfeito e o verdadeiro, “poderia ser considerado um predicado estético” (VIEIRA, 2018, p. 154). Para Vieira:

A associação das representações geradas pelas faculdades superiores sem a participação da imaginação – “bom”, “verdadeiro”, “e “perfeito” – à produção de um deleite livre contradiz diretamente as distinções que constituem o primeiro momento da “Analítica do belo” (VIEIRA, 2018, pp. 153-154).

Como sugere o autor, Kant rejeita a hipótese de que um juízo de gosto possa trazer algum grau de conhecimento, impossibilitando o acesso a qualquer pretensão de verdade em questões estéticas. Sobre os juízos estéticos, Kant afirma:

Aqui a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao sentimento de vida, sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer, o qual funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento (KANT, 2012, p. 38).

Outra característica marcante da classificação contida em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” diz respeito, mais especificamente, à ligação entre o “belo” e o “comovente”. Segundo Schiller, “é impossível separar completamente o comovente do belo, mas o belo pode muito bem subsistir sem o comovente”. Esta colocação, por um lado, nos confirma a asserção schilleriana de que não existiria uma separação ou um limite bem estabelecido entre os tipos de representação artística e, por outro, traz à tona pontualmente um problema que será retomado em “Sobre a arte trágica”: a tragédia, por mais que se utilize primordialmente do sentimento de comoção para gerar o deleite livre, deve mensurar seu uso, intercalando-o com tipos diversos de sentimentos, fazendo um movimento de descarga e relaxamento do ânimo para conservar a atenção do espectador. Em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, especificamente, Schiller vai além: no desfecho deste ensaio o escritor chega a argumentar que o ideal da arte comovente é aquele no qual o deleite é sempre desdobrado “de modo duplo” (SCHILLER, 2018, p. 37), potencializando o objeto apresentado

na imaginação ao combinar o efeito do belo sobre o entendimento ao do comovente sobre a razão.

### 2.3. O conflito entre prazer e desprazer nas artes comoventes

Após suas considerações preliminares, definindo a finalidade da arte como uma produtora de deleite por meios morais, Schiller passa a se aprofundar nas especificidades das artes comoventes. A característica mais marcante do sentimento contido nas classes do sublime e do comovente, conforme descreve em “Sobre o fundamento do deleite...”, é a capacidade que ambas possuem para gerar o sentimento de prazer através do desprazer, de gerar deleite livre a partir de uma representação fictícia da dor, do terror e de imagens semelhantes. Dentro do vocabulário estabelecido no artigo, isso se traduz inicialmente por “uma representação de uma conformidade a fins que pressupõe uma contrariedade a fins” (SCHILLER, 2018, p. 24).

Colocando pela primeira vez o problema que seria revisitado nos demais textos da *Neue Thalia*, a preocupação de Schiller aqui é tentar dar forma a uma teoria que dê conta de explicar como é possível surgir alguma espécie de prazer frente ao sofrimento. Ao longo de suas análises, notaremos uma mudança significativa no que diz respeito à qualificação do afeto necessário nesse tipo de representação trágica. O argumento específico utilizado neste ensaio para explicar a superação desta aparente incongruência passa por uma noção de comparação entre as misturas de forças mobilizadas por cada lado da representação:

Determinar se, numa comoção, salientar-se-á o prazer ou o desprazer depende disso: se a representação da contrariedade a fins ou da conformidade a fins mantém o predomínio. Isso, por sua vez, só pode depender seja da quantidade dos fins que são atingidos ou lesados, seja de sua relação com o fim último de todos os fins (SCHILLER, 2018, p. 25).

Em outras palavras, Schiller propõe uma análise de equação entre grandeza e quantidade dos fins lesados, de um lado, e a grandeza e a quantidade dos fins atingidos, de outro; gera-se prazer se a somatória for maior com fins atingidos ou desprazer caso seja maior com os fins lesados. O deleite livre nas artes comoventes, dessa forma, se explica por uma maior quantidade de *atividade* do ânimo numa direção positiva e que supera todas aquelas de caráter negativo. O afeto em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, dessa forma, recebe um tratamento altamente permissivo: para Schiller, neste texto, é pela chave da *intensidade* dos afetos apresentados que se mede o resultado final entre prazer e desprazer. Para entender o deleite neste ensaio, é preciso ter em mente que Schiller coloca todos os afetos como

compartilhando da mesma natureza; segundo a argumentação presente neste texto, o deleite livre e o deleite sensível estão no mesmo patamar de igualdade, e podem desse modo ser comparados.

Como apresentado no texto, o deleite livre presente nas artes comoventes só é possível mediante “um estado violento, em luta” (SCHILLER, 2018, p. 27), no qual o afeto positivo disputa espaço com o negativo. Aqui, trata-se de garantir que a comoção se utilize sempre de representações que movam o ânimo com mais intensidade em direção à conformidade a fins do que à contrariedade a fins. O tragediógrafo deve encontrar uma maneira de garantir o predomínio da natureza positiva do afeto sobre a negativa e, para isso, veremos, faz-se necessário representar uma conformidade ligada aos fins mais elevados, satisfazer o ânimo com aquilo que lhe garanta mais atividade: a moralidade.

O sublime e o comovente também têm um ponto de contato importante neste texto no que se refere ao tratamento da diferença essencial entre a representação do prazer e do desprazer: ambos se apoiam na garantia de superioridade do prazer presente na conformidade a fins que emana de fontes morais se comparada à conformidade a fins meramente sensível ou natural. Assim sendo, nestas duas classes de representação, a chave que o tragediógrafo deve adotar para garantir a positividade do prazer e a geração do deleite livre é, tanto em uma quanto em outra, a representação do sacrifício da conformidade a fins moral em nome de uma mais alta e sempre preponderante. Como aponta Beiser:

O herói é confrontado com uma situação em que ele pode cumprir seus princípios apenas através do sofrimento, ou apenas pelo custo de sua felicidade ou vida; sua escolha de agir segundo princípios, contrário às suas próprias inclinações como um ser natural, prova o nosso poder de agir como seres livres e independentes do mundo natural. Daí o sentimento misto tão característico da tragédia. Nós sentimos dor porque vemos no sofrimento do herói a subjugação de nossa sensibilidade em relação às forças do mundo natural; mas também sentimos prazer porque vemos em sua atuação segundo princípios, o poder que temos de agir independentemente de todas as causas no mundo dos sentidos (BEISER, 2007, p. 257).

Nada vai além do prazer que sentimos com a conformidade a fins morais, diz Schiller. Não só isso, a linha argumentativa do autor neste ensaio aponta para uma representação indistinta do afeto. Sua ideia baseia-se puramente numa escala de produção de deleite, o que leva o autor a dizer que a resistência moral é a marca essencial deste tipo de representação, reforçando a ideia de que o deleite só é garantido por meios morais. É este raciocínio que leva Schiller a tecer a ideia, em “Sobre o fundamento do deleite...”, de que a intensidade do afeto, mesmo quando ela é uma representação do sofrimento, será positiva se o receptor da obra está

afinado com sua liberdade do ânimo. Schiller diz: “quanto mais temível é o opositor, mais gloriosa é a vitória; apenas a resistência pode tornar visível a força [...] O mais alto deleite moral sempre será acompanhado da dor” (SCHILLER, 2018, p. 27). Dessa maneira, é do contraste entre a intensidade do afeto da dor que se obtém o mais alto grau do deleite, o que possibilita a Schiller eleger a tragédia como principal gênero artístico para, a um só tempo, gerar deleite e educar.

Ainda que neste artigo Schiller não faça uma distinção muito clara entre as classificações do sublime e do comovente e, assim como fez na divisão anterior entre as seis classes de deleite livre, passe a deixar de lado o tema do sublime para se concentrar sobre o comovente, é possível esmiuçar pequenas passagens dentro dos parágrafos que se referem especificamente a estes termos para marcar uma diferença que no decorrer do texto aparece apenas anunciada. Conforme aponta Vieira, Schiller parece partir do par conceitual kantiano de “sublime matemático” e “sublime dinâmico” (VIEIRA, 2018, p. 155). O sublime de “Sobre o fundamento...” é definido por Schiller da seguinte maneira:

O sentimento do sublime consiste, por um lado, no sentimento de nossa impotência e limitação para abarcar um objeto, por outro lado, contudo, no sentimento de nossa supremacia, que não se assusta com quaisquer limites e que submete espiritualmente aquilo a que sucumbem nossas faculdades sensíveis (SCHILLER, 2018, p. 24).

Assim como na definição do “sublime matemático” kantiano, Schiller parece apontar, ao definir o seu conceito de sublime neste texto, para as características sensíveis inapreensíveis de um objeto frente à própria capacidade limitada de nossa imaginação. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant define no §25 o sublime como “o que é *absolutamente grande*” (KANT, 2012, p. 93), identificando o matemático com objetos naturais que parecem, sob condições específicas de observação, sugerir ao sujeito a ideia de infinitude e o fracasso de seu aparato sensível ao tentar abarcar-los utilizando sua faculdade da imaginação.

Seja como for, a definição de sublime empregada por Schiller neste texto, assim como o comovente, aponta para uma representação artística que “é conforme a fins para a razão justamente porque está em conflito com a sensibilidade, e deleita por meio da faculdade mais alta na medida em que causa dor por meio da mais baixa” (SCHILLER, 2018, p. 24). O comovente, por sua vez, passa a ser o foco principal do restante do ensaio. É esta classe que aparece vinculada a todo tipo de exemplos poéticos ao longo do texto de Schiller, o que nos leva a crer que, neste artigo, o pensador supõe uma ligação mais essencial entre a comoção e a representação de sentimentos propriamente ligados àquilo que fere diretamente a existência

física do personagem dramático; os exemplos apresentados referentes ao comovente, veremos, mostram de maneira mais explícita a ligação entre o sacrifício dos heróis trágicos em nome de um ideal racional.

#### 2.4. Dilemas éticos e contradições: o autossacrifício e a representação das leis morais na tragédia

Em sua tentativa de dar forma a sua “coesiva teoria do deleite”, Schiller avança em sua investigação da representação trágica do comovente, eleito por ele como a classe na qual o deleite livre e o desenvolvimento moral se unem de forma mais potente e produtiva. A segunda parte de “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” passa, então, a uma exposição mais objetiva de sua teoria acerca do movimento anímico entre desprazer e prazer frente às representações comoventes. Por meio de exemplos poéticos específicos, Schiller foca sua análise sobre a representação do herói trágico e como certas ações e certas características destes personagens podem aumentar ou diminuir o prazer estético para o observador. Para isso, Schiller aplica a noção previamente estabelecida de conformidade a fins moral e sensível, mostrando como cada tipo de representação do herói, criando conflitos morais diversos, tem importantes efeitos derivados a serem destacados.

A primeira e mais essencial distinção sobre a representação do herói trágico apontada por Schiller neste ensaio diz respeito ao seu grau de elevação moral e da propensão de sua índole. Assim como foi herdado pela leitura moderna da *Poética* de Aristóteles, o caráter do personagem representado, a proximidade das relações e da identificação daquele que observa a obra com o personagem descrito na trama, revelam uma importante função para a possibilidade do deleite. Schiller, sobre este grau de virtuosidade do herói, afirma:

O sofrimento do virtuoso nos comove mais dolorosamente do que o do vicioso, pois lá se contradiz não apenas o fim universal dos seres humanos, que é ser feliz, mas também o fim particular de que a virtude faz feliz, ao passo que aqui se contradiz apenas aquele primeiro fim. Em contrapartida, causa-nos também muito mais dor a felicidade do malvado do que a infelicidade do virtuoso pois, em primeiro lugar, o vício mesmo e, em segundo lugar, sua recompensa contêm uma contrariedade a fins. (SCHILLER, 2018, p. 24).

O sofrimento do virtuoso, diz, nos comove duplamente pois são massacrados tanto os fins universais da humanidade quanto o fim particular do herói, que tenta a todo custo obter a felicidade por meios morais, por escolha própria. O vicioso, por outro lado, além de nos apresentar uma contrariedade a fins moral, também conta com uma felicidade particular que se

extrai a despeito da lei moral ferida. O vicioso, quando satisfeito e feliz com seus fins obtidos, tem muito pouco interesse em rever seus atos, ao passo que o herói íntegro, quando cai em desgraça, continua firmemente preso aos seus ideais, mesmo a despeito de sua própria infelicidade. Esta relação do herói com a lei moral, afirma, nos mostra a superioridade absoluta desta conformidade a fins frente a todas as outras, nenhuma se comunica tão intimamente com o espectador quanto este imprescindível sentimento de satisfação de princípios. Sobre esta conformidade a fins moral apresentada pelo herói virtuoso, Schiller diz:

Ela é para a nós a mais próxima, a mais importante e simultaneamente a mais reconhecível, pois não é determinada por nada de fora, mas antes por um princípio interno da nossa razão. Ela é o paládio de nossa liberdade. (SCHILLER, 2018, p. 26).

É nesta aposta na universalidade do reconhecimento da natureza racional da humanidade que Schiller baseia seu argumento: se realizada com maestria, manejando com aptidão a figura do herói, a tragédia tem em si a mais potente ferramenta possível para a elevação moral da humanidade. Através da arte, é possível fazer aflorar um contato com sua parcela racional do ânimo da forma mais potente possível, superando até mesmo qualquer tentativa teórica de fazê-lo de outro modo, seja através de um sermão ou de algum tipo de ensinamento, por mais didático ou refinado filosoficamente que o seja. Sobre o potencial da arte em relação à felicidade, ele diz:

Conferem, ludicamente, aquilo que suas irmãs mais sérias só nos permitem arduamente conquistar; presenteiam-nos com aquilo que costuma ser ali apenas o prêmio amargamente adquirido de muito empenho. Temos de granjear com tensa diligência os deleites do entendimento, com dolorosos sacrifícios a aprovação da razão, e as alegrias dos sentidos por meio de duras privações – ou expiar a desmedida delas por meio de uma cadeia de sofrimentos. Apenas a arte nos proporciona gozos que não devem ser primeiro merecidos, que não custam nenhum sacrifício, que não são granjeados por meio de nenhum arrependimento. (SCHILLER, 2018, p. 18).

Arte e moral visam, em última instância, à felicidade. Visam a colocar a humanidade num estado de prazer indistinto, mas apenas com a arte obtemos este prazer sem esforço e sem sacrifício. É pelo espelhamento com o herói trágico, segundo Schiller, que podemos vislumbrar a potencialidade de nossa liberdade de escolhas, que podemos nos assegurar felizes mesmo em meio a intempéries diversas do sofrimento físico, pois a conformidade a fins moral supera em tudo a contrariedade a fins natural. Encontramos a maior fonte do prazer, o moral, pelo meio mais deleitoso possível, a arte. Mas a mais alta consciência deste estado de ânimo, adverte, só pode ser encontrada num estado de ânimo altamente agitado, no qual as potências afetivas encontram-se no seu máximo. Ela só pode ser obtida “em um estado de violência, em luta” (SCHILLER, 2018, p. 27) pois a superioridade dos ideais racionais só pode ser explicitada em

seu grau mais alto quando posta em contraste. Por isso, a representação desta superioridade deve vir sempre acompanhada da representação da dor, do sofrimento, do fracasso de nossa sensibilidade.

Todos os exemplos poéticos expostos por Schiller, dessa maneira, visam a demonstrar como em diversas situações hipotéticas a conformidade a fins moral supera a contrariedade a fins natural. Schiller pretende explicar o fundamento do deleite livre baseado na ideia de que a conformidade a fins moral se encontra no topo da escala quantitativa do deleite, pois o deleite assim criado não pode ser superado por qualquer que seja a contrariedade a fins vinda de fontes sensíveis. A conformidade a fins moral move mais o ânimo, o faz de maneira mais abundante.

Para ilustrar a grandiosidade deste tipo de ação, Schiller menciona duas obras modernas: o *Oberon*, um poema épico de Wieland e *Coriolano*, peça trágica do período de maturidade de Shakespeare. Em ambas, a comoção surge quando seus personagens são confrontados com situações de impasse, nas quais os heróis devem tomar decisões críticas acerca do seu posicionamento frente ao estado atual da trama. Hüon e Amanda, que decidem permanecer fiéis ao seu vínculo amoroso mesmo que isso lhes condene à morte pelo fogo, juntamente com o general romano Coriolano, que cede aos anseios de paz de sua família e é condenado à morte por traição à pátria, são ambos exemplos de personagens que escolhem, por meio de sua própria liberdade, sacrificar suas vidas. O deleite livre que surge quando vemos a virtude de tais personagens ser recompensada com a miséria é um dos mais potentes exemplos de comoção poética, apesar da tristeza que surge quando testemunhamos o sofrimento destes personagens: “o acordo no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que são capazes de nos entristecer todas as contradições no mundo natural” (SCHILLER, 2018, p. 28-29).

Mas se é verdade que a satisfação de fins morais gera a maior carga afetiva e, conseqüentemente, a maior possibilidade de produzir deleite, não poderíamos constatar que a situação inversa também se aplica? Não seria a representação de fins morais lesados um potencial empecilho para o deleite livre na arte por gerar demasiada atividade negativa no ânimo? É neste sentido que, após elucidar o contraste da contrariedade a fins sensível e da superioridade da conformidade a fins racional nos casos do autossacrifício, Schiller introduz o segundo tipo de conflito na geração do deleite livre: quando duas leis morais estão em cena, uma sendo ferida e outra sendo exaltada. Este é o caso do personagem histórico Timóleon, narrado nas biografias de Plutarco, que assassina seu irmão amado em nome da defesa da república romana. Nesse exemplo, sentimos “horror e aversão”, pois tais atos violentos contra

um membro tão próximo de sua própria família ressaltam um “grande conflito” com a moral. O argumento de Schiller aqui é que “nossa aversão logo se dissolve no mais alto respeito pela virtude heroica” (SCHILLER, 2018, p. 32) que decide livre e corretamente a favor do dever mais alto, o dever à pátria.

Como se daria o grau do deleite nesta representação para os mais variados tipos de indivíduos? A tendência à moralidade está presente, diz, “em todos os seres humanos, mas não em todos com a robustez e liberdade como tem de ser pressuposto para o ajuizamento desses casos” (SCHILLER, 2018, p. 34). Assim, por mais que a tendência de Schiller neste ensaio seja apostar na possibilidade de representar uma arte visando à moralidade sem constituir necessariamente um paradigma da ação refletido em seus personagens, o autor admite que esta solução não se apresenta facilmente. De fato, o esquema mais simples, da contraposição de conformidade a fins moral com contrariedade a fins natural, é genericamente mais acessível que casos mais complexos nos quais, por exemplo, duas leis morais entram em conflito. Sobre isso, ele diz:

Como se sabe, mesmo o mais alto e verdadeiro sublime é, para muitos, excesso de tensão e insensatez, pois a medida da razão que reconhece o sublime não é a mesma em todos. Uma alma pequena prostra-se sob o peso de tão grandes representações ou se sente distendida de modo penoso além do seu diâmetro moral (SCHILLER, 2018, p. 34).

É este o motivo que leva Schiller a dizer que “a comoção com tais ações não pode ser comunicada ao grande público” (SCHILLER, 2018, p. 33). Schiller não se satisfaz, como vemos nesta passagem, com modelos artísticos nos quais o deleite seja garantido apenas por aqueles cujo ânimo já está em harmonia com sua suprassensibilidade. Nesta passagem podemos notar, mais uma vez, pelo modo como o escritor conduz sua investigação, a preocupação de Schiller na defesa de uma arte que abarque todo tipo de espectador. Aqui temos mais um indício textual de que o deleite através de fontes morais, para Schiller, deve ser possibilitado tanto ao esclarecido quanto ao selvagem, de que o autor aposta em procedimentos artísticos que apontem para a potência universal da humanidade para ações éticas, que despertem esta capacidade em todos os indivíduos de maneira potente e vívida. É este o fato que leva Schiller a desenvolver o terceiro caso de deleite livre através do arrependimento, como veremos a seguir.

## 2.5. Heróis e criminosos: o arrependimento como potencializador do deleite livre

É neste ponto do ensaio que ocorre um desvio interessante na argumentação do autor: por mais que nos exemplos anteriores se prove, segundo ele, a precedência dos mais altos

deveres morais frente às outras representações, isto não deve ocorrer pela simples reafirmação de ideais morais na trama, pela obediência à lei a todo custo. Para além de uma arte que visa a imputar modelos rígidos de conduta, afirmando um padrão impecável do agir humano personificado na figura do herói, Schiller adentra ainda mais na complexidade da construção dramática e acrescenta a noção de “arrependimento” como um elemento essencial para justificar a universalidade efetiva da elevação moral através da arte:

Não é apenas a obediência à lei ética que nos dá a representação da conformidade a fins moral, o sofrimento com a sua lesão também o faz. A tristeza que a consciência da imperfeição gera é conforme a fins porque se contrapõe à satisfação que acompanha a retidão moral. (SCHILLER, 2018, p. 30).

Aqui, nesta seção do ensaio, é possível explicitar elementos mais sólidos do texto para defender que Schiller buscava a construção de uma teoria não moralista da arte. Além disso, podemos ver mais explicitamente a diferença essencial entre a recepção de Aristóteles e Schiller em relação à representação do caráter do herói: o privilégio dado pelo dramaturgo à ideia de que a índole do herói importa menos para a relação estética do que propriamente a força de seu ânimo é algo novo e que rompe com as teorias da tragédia alinhadas à leitura formalista da *Poética*. Através de seus exemplos, o autor busca justificar que para se alcançar de fato *todas as camadas sociais*, dos mais desenvolvidos moralmente àqueles que pouco tiveram contato com sua potencialidade para a moralidade, ou mesmo outros propensos ao agir vicioso em si, se o que se quer é o esclarecimento geral da humanidade entendida para além de uma generalização teórica, é preciso que a tragédia atinja da mesma forma o coração do plebeu e da rainha. Ainda que tal faceta educativa não apareça tão explicitamente no texto, é possível ler estes pequenos apontamentos, espalhados ao longo dos ensaios, para defender esta posição educacional de Schiller. A maior comprovação desta perspectiva filosófica pode ser observada em sua preocupação textual de justificar o deleite com heróis viciosos, assim como defender a ideia de que na arte, ao contrário do que ocorre na efetividade, as leis éticas podem, sim, ser quebradas em nome de uma maior demonstração da inclinação e da potência universal para o bem-agir presente em cada um de nós.

Seguindo este raciocínio, Schiller afirma, não só a vida do herói virtuoso é digna de comoção: “a vida de um criminoso não é menos tragicamente deletosa do que o sofrimento do virtuoso. E, entretanto, obtemos aqui a representação de contrariedade a fins moral” (SCHILLER, 2018, p. 30). Como citado anteriormente, Schiller prevê que também a consciência da imperfeição, acompanhada do arrependimento, pode ser digna do deleite livre. Mais que isso, numa comparação possível entre a positividade do deleite livre presente na

representação entre um herói virtuoso e um criminoso, a vantagem recai sobre o segundo. Ele diz:

Se ainda tivesse lugar alguma diferença, ela redundaria muito mais em uma vantagem do último [do criminoso], pois a consciência letificada do justo agir poderia ter facilitado em alguma medida a deliberação para o virtuoso, e o mérito ético de uma ação decresce tanto mais quanto têm participação nela o prazer e a inclinação. (SCHILLER, 2018, p. 30).

O argumento do contraste se mantém: se, inicialmente, se fazia crer na ideia de que a conformidade a fins moral é mais exacerbada em representações nas quais a contrariedade a fins sensível exerce grande força, numa representação na qual o movimento anímico é forte para os dois lados, segue-se também que uma ação virtuosa cometida pelas mãos de um personagem convictamente criminoso também será mais potente. Ela se mostra, na trama, “apenas mais tarde, e não de modo mais fraco” e de modo muito “mais violento” (SCHILLER, 2018, p. 31). É dentro desta chave argumentativa que Schiller desenvolverá de maneira mais conceitual, como se verá mais tarde no ensaio “Sobre o patético”, a superioridade de uma representação do arrependimento.

O argumento que se inicia em “Sobre o fundamento do deleite...”, e que se mantém ao longo de sua teoria da tragédia, é o de que é possível ferir leis morais e ainda assim obter um alto grau de comunicabilidade dessas mesmas leis para o espectador, é possível também atingir um alto grau educativo apontando para as falhas dos personagens, como no exemplo paradigmático de um herói que comete crimes. A arte aqui, mais uma vez, aparece como um ambiente frutífero para o reconhecimento da potência universal do agir moral. E ela assim o faz por propiciar um exercício racional desvinculado da efetividade, no qual leis morais diversas podem ser comparadas, por ora descartadas, mas nunca perdidas de vista, com o objetivo de gerar deleite e despertar a consciência do sujeito para sua própria capacidade de decisão autônoma frente às vicissitudes da existência.

Neste ensaio, Schiller mostra, ao final do texto, sua considerável inquietação frente à diferença crucial que existe na fruição de uma obra se são comparados, do ponto de vista do espectador, seus diferentes níveis de formação e suas origens sociais. Ele admite que nem todas as representações do comovente apeteçam da mesma forma o ânimo de todas as individualidades de sua época. Por mais que para uns Hüon e Amanda sejam, de fato, representantes notáveis do deleite com a arte, como garantir que ânimos pouco morais se apropriem desta trama a ponto de tornar o deleite livre um ponto de partida para o agir moral?

E mais, como reagiriam estes mesmos indivíduos frente às representações de ambiguidade moral, que deixariam mesmo os mais nobres filantropos perdidos em pensamento?

Se mesmo um criminoso hediondo, que cometeu em vida as mais inomináveis barbaridades, tem a capacidade do arrependimento e de agir conforme a fins morais, não seria uma tarefa muito menos dispendiosa que o espectador, numa posição de mediania de caráter, também o fizesse? Não poderíamos nós mesmo nos inspirarmos por essas representações e sentir, através do deleite livre, uma disposição semelhante para o agir? Esta é a aposta da teoria que Schiller viria a desenvolver também em outros artigos. Mas, sobre a figura do criminoso na arte, Schiller ainda se vê compelido a responder a uma última questão, não menos importante para sua teoria: por que não podemos evitar sentir prazer ao vermos os mais audaciosos vilões agirem em cena? Não é verdade que dificilmente podemos esconder nosso contentamento quando vemos personagens vulgarmente malvados, como Iago e Ricardo III de Shakespeare, serem bem-sucedidos em suas maquinações fictícias? Não torcemos por eles como por nós próprios e ficamos infelizes, mesmo que momentaneamente, quando fracassam? O que poderia explicar tal fato, segundo a teoria de Schiller?

Para o autor, assim como associamos a ação dos animais na natureza com ações inteligentes, assim como atribuímos um dom artístico ao trabalhar das abelhas e formigas, assim também o fazemos com o atuar vilanesco de personagens claramente mal-intencionados em obras dramáticas. Segundo Schiller:

A conformidade a fins nos proporciona deleite em todas as circunstâncias, mesmo que não se relacione de modo algum ao ético, ou mesmo que esteja com ele em conflito. Gozamos puramente esse deleite enquanto não nos lembramos de algum fim ético que seja por meio dele contradito (SCHILLER, 2018, p. 25).

Aqui, Schiller retoma a ideia desenvolvida no início do ensaio de que a mais alta arte comovente é aquela que se nutre não só das classes que ativam a razão, mas também daquelas do entendimento, mais especificamente do belo. Podemos nos distrair, diz ele, e nos entreter com estes personagens enquanto criações fictícias, perdendo completamente de vista o deleite se alguma dessas figuras aparecesse na efetividade de modo semelhante. A explicação de Schiller retoma, então, a noção do belo, da ligação entre imaginação e entendimento: ver representações de conformidade a fins, sejam quais forem, traz ao ânimo a sensação de prazer, se observarmos puramente sua forma. Assim, personagens vilanescos fictícios são exercícios de conformidade a fins que desafiam nosso entendimento com seus planos mirabolantes e complexos e, por isso, geram deleite ao espectador. Este é o objeto artístico, diz, que gera “um

perfeito comprazimento”, no qual o tragediógrafo deleita “sempre de modo duplo”, contrapondo um vilão audacioso e capaz a um herói cuja resistência moral esteja à altura de sua força para engendrar esquemas malignos. Assim, o espectador experimenta o deleite de duas maneiras: sob a alta forma da conformidade a fins moral do herói, por um lado, e sob a forma da conformidade a fins natural do vilão, que agrada em alto grau nosso entendimento.

### 3. Sobre a arte trágica

#### 3.1. Afeto originário e afeto solidário: sobre a possibilidade do prazer com a intuição da dor

O segundo texto de Schiller do periódico *Neue Thalia*, intitulado “Sobre a arte trágica” e publicado no mesmo volume que “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, avança com seu projeto, iniciado no artigo anterior, de fundamentar uma teoria da arte trágica com a classe artística cuja representação atinge o estágio mais alto do deleite. Em seu ensaio anterior, Schiller buscou organizar brevemente as diferentes classes artísticas pelas faculdades ativadas em sua fruição e, como vimos, defendeu a superioridade das artes comoventes por dois fatores complementares: elas deleitam por meio da moralidade e, por isso, são capazes de gerar a maior atividade no ânimo, produzindo um deleite mais poderoso. Abandonando as considerações gerais anteriormente abordadas, neste ensaio Schiller irá se concentrar exclusivamente no comovente, numa tentativa de fundamentar sua teoria do deleite livre na tragédia de forma a complementar seu artigo anterior, aprofundando a discussão teórica e incorporando também abordagens mais poéticas e objetivas referentes à produção de obras trágicas.

Em “Sobre a arte trágica”, Schiller inicia sua exposição defendendo a universalidade do deleite com afetos dolorosos ou que nos causam tristeza. Em suas palavras: “o afeto por si mesmo, independente de toda sua relação de seu objeto com nosso melhoramento ou pejoração, possui algo deleitoso para nós” (SCHILLER, 2018, p. 39). Dando um passo além da doutrina estabelecida em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, o escritor aqui passa a uma qualificação mais radical da positividade deste afeto, que segundo ele não se restringe apenas a uma conexão estética, estabelecida por meio da representação trágica, mas antes por algo que poderia ser explicado por “uma lei psicológica universal” (SCHILLER, 2018, p. 41). Schiller argumenta, de modo decisivo, que a própria experiência humana como um todo comprova não só o grande atrativo do afeto negativo para o ânimo, mas ainda identifica-o como aquele que “possui maior atrativo para nós” (SCHILLER, 2018, p. 39). Sobre esta estranha atração, ele afirma:

É um fenômeno universal em nossa natureza que o triste, o terrível, mesmo o horripilante alicia-nos com magia irresistível, de modo que nos sentimos com a mesma força repelidos e novamente atraídos por cenas de lástima, de horror. Todos se apinham, plenos de expectativa, em volta do narrador de uma história de assassinato. Devoramos

com o apetite mais aventureso conto de fantasmas, e com apetite cada vez maior tão mais ficamos com cabelos em pé (SCHILLER, 2018, p. 25).

Tocando novamente no ponto em que sua teoria da tragédia parece se fundamentar, Schiller refere-se, nesta passagem, ao paradoxo do prazer e desprazer, do movimento equiparado de atração e afastamento frente ao afeto desagradável. Além de defender a intensidade do afeto como algo positivo e capaz de gerar prazer na tragédia, em “Sobre a arte trágica” vemos como Schiller quebra a barreira da representação e estende sua positividade também ao afeto efetivo, à própria intuição efetiva destes afetos dolorosos. O que aparecia como uma concessão em “Sobre o fundamento do deleite...” aqui é elevado ao patamar de lei universal da natureza humana. No primeiro ensaio, ele diz:

Só se pode sentir comoção a respeito da própria infelicidade quando a dor a respeito dela é suficientemente moderada para deixar espaço ao prazer que sente, por exemplo, um espectador compassivo. A perda de um grande bem hoje nos golpeia ao chão, e nossa dor comove o espectador; dentro de um ano lembramo-nos nós mesmos desse sofrimento com comoção. O fraco é sempre presa de sua dor, o herói e o sábio são apenas comovidos, mesmo pela mais alta infelicidade própria (SCHILLER, 2018, p. 25).

Em “Sobre o fundamento...”, dessa maneira, é possível aproximar-se com a posição do sofrimento compassivo: Schiller admite que podemos assistir a nossas próprias dores como uma obra trágica. Mas isso só se dá quando o afeto desagradável que nos aflige é *moderado*, distante e, primordialmente, se temos em nosso ânimo o desenvolvimento moral suficiente para não sermos presas de nossa sensibilidade. De modo semelhante, em “Sobre a arte trágica”, o autor inicia sua exposição reafirmando a necessidade da noção de distância em relação ao afeto para que haja deleite:

Naturalmente, isso vale apenas para o afeto compartilhado ou solidário. Pois a relação próxima que o afeto originário tem com nosso impulso para o contentamento habitualmente nos ocupa e possui demais, sem deixar espaço para o prazer que o afeto, livre de qualquer relação egoísta, proporciona por si mesmo (SCHILLER, 2018, p. 25).

Esta posição inicial, moderada e indireta, na qual a noção de “compaixão” aparece como guia central da discussão acerca da possibilidade do deleite com afetos desagradáveis reaparece em textos posteriores, como em “Do sublime” e “Sobre o patético”, fundamentando boa parte de sua teoria nestes ensaios. Aqui, entretanto, Schiller dá um passo a mais: “não obstante, mesmo o afeto doloroso originário não é totalmente vazio de deleite para aquele que o sofre” (SCHILLER, 2018, p. 42). De maneira indistinta e universalizada, o autor defende a ideia, em “Sobre a arte trágica”, de que é condição natural da humanidade sentir prazer com a dor. Sua posição aqui é a de que o afeto desagradável é não só atrativo como também o mais atrativo e fascinante de todos os possíveis.

Neste sentido, Schiller introduz uma importante distinção conceitual entre “afeto originário” e “afeto solidário”. O segundo, característico daqueles afetos representados na tragédia e em outras formas artísticas, no qual nos compadecemos do herói e compartilhamos seu sofrimento de modo indireto, só pode ser explicado, segundo o autor, por termos em nós a capacidade intrínseca e natural de obter prazer com a dor em si. Assim, o deleite com a representação da dor, em “Sobre a arte trágica”, só pode ser explicado porque temos um prazer com a própria dor em si; em outras palavras, o afeto solidário só é possível pois temos uma relação mais essencial e precedente com o afeto originário. Isto leva Schiller a argumentar que a “intuição efetiva” do afeto desagradável é deleitosa em si mesma, por mais que carregue juntamente com ela um sentimento oposto, de “indignação”.

Se, portanto, Schiller admite que é possível extrair deleite mesmo frente à intuição do afeto desagradável, é compreensível que o autor descarte noções que expliquem a relação de prazer entre afeto e sujeito por vias indiretas. É assim que Schiller se posiciona no que diz respeito à noção de “segurança” na relação entre sujeito que intui e objeto que oferece uma intuição de ameaça. Conceito que está no centro da teoria do sublime de diversos autores da época, como Kant, Burke e o próprio Schiller em textos posteriores, a segurança em relação ao perigo, neste ensaio, aparece como insuficiente para explicar o deleite que, admite, podemos ter ao contemplar situações e objetos que produzem intuições negativas para o observador. Respondendo a uma colocação do autor romano Tito Lucrécio sobre a célebre e comumente reutilizada imagem de uma embarcação sendo afundada pelo mar revolto, Schiller duvida da centralidade da segurança e defende, antes, sua teoria do prazer com o afeto originário em si:

Vista da margem, uma tormenta no mar que afunda toda uma frota deleitaria a nossa fantasia com tanta força quanto indignaria o nosso coração que sente. Seria difícil crer, com Lucrécio, que esse prazer natural emane de uma comparação entre nossa própria segurança e o perigo percebido. Quão numeroso não é o séquito que acompanha um criminoso à arena de seus tormentos! Nem o deleite com o satisfeito amor à justiça, nem o prazer ignóbil com um aplacado apetite por vingança podem explicar esse fenômeno (SCHILLER, 2018, p. 40).

Este sentimento se explica, como vemos, pelo “prazer natural” que sentimos frente a estas situações, a algo que se refere à própria capacidade humana de sentir prazer em meio ao desprazer, frente ao afeto desagradável. O argumento se estende, aqui, de modo a permitir que Schiller afirme que é a *cultura* quem mascara esta verdadeira índole frente ao afeto:

Se o ser humano de educação e sentimento refinado constitui aqui uma exceção, isso não se deve ao fato de que esse impulso não estava dado nele. Antes preponderou sobre tal impulso a força dolorosa da compaixão, ou as leis do decoro lhe impuseram limites. Sem as rédeas de qualquer sentimento de uma delicada humanidade, o filho bruto da

natureza entrega-se sem acanhamento a esse poderoso ímpeto (SCHILLER, 2018, p. 40-41).

### 3.2. O deleite a partir de fontes morais e sua relação com a educação

Ao tratar do caso do deleite frente ao afeto originário, vemos como Schiller maneja o problema sob uma ótica já preocupada em desfazer uma pretensa generalização do humano, atentando para as possíveis diferenças de formação da humanidade de seu tempo. Se a arte tem o poder de manejar este enérgico impulso natural com a dor para meios morais e educativos, é preciso também estar atento para as diferentes maneiras com as quais cada parcela social lida com o afeto. Nesta passagem de “Sobre a arte trágica”, entretanto, temos um manifesto de Schiller em resposta ao mau uso que a cultura e a arte podem eventualmente exercer sobre a humanidade: o decoro, tema que reapareceria com bastante força em “Sobre o patético”, já desponta aqui como o modo com o qual se *falseia* e tenta dignificar de modo equivocado a humanidade. De modo semelhante à discussão acerca da finalidade da arte em “Sobre o fundamento do deleite...”, aqui em “Sobre a arte trágica”, e nos demais textos de Schiller, vemos que mais do que apenas querer reafirmar um compromisso da arte com a moralidade e com a educação, mais do que reestruturar o moldes artísticos para garantir a funcionalidade das formas artísticas, Schiller percebe que, para fazê-lo, devemos reordenar a maneira com a qual a cultura se afinou à natureza humana. É preciso reestruturar as ferramentas culturais, em específico a arte, para representar com altivez sua verdadeira natureza.

Para poder avançar sobre esta questão das diferenças individuais, Schiller primeiro pretende desfazer um possível equívoco acerca da noção de que os afetos desagradáveis proporcionariam prazer por si mesmos. Com isso, o autor pretende distanciar sua definição de “natureza humana” de uma defesa do sadismo ou da maldade como uma característica originária do ânimo humano. Como argumenta no texto, este tipo de prazer está sempre permeado por um paradoxo constitutivo, um prazer que sempre vem acompanhado de um desprazer. A diferença crucial entre o sujeito moralmente desenvolvido para o não desenvolvido é justamente a capacidade, desenvolvida pelo primeiro, em reconciliar-se mais facilmente com a dor do que sua contraparte mais baixa. Ele diz:

Os ânimos primordialmente receptivos a esses tipos de deleite e que são, por isso, primordialmente ávidos por eles reconciliar-se-ão mais facilmente com essas condições

desagradáveis e não perderão totalmente a sua liberdade mesmo nas mais veementes tormentas da paixão (SCHILLER, 2018, p. 42).

A capacidade distintiva dessa parcela da humanidade, então, seria justamente a inclinação que desenvolveram para aplacarem os efeitos negativos dos afetos sensíveis sobre si. Schiller explica esta capacidade pelo grau de mobilização elevado da parcela racional do ânimo destes indivíduos e pelo seu conseqüente alto grau de liberdade frente a estes afetos sensíveis. Esta aptidão adquirida seria justamente a de submeter a sensibilidade, neste caso o desprazer com a recepção de afetos negativos, à “legislação da razão”, mantendo a predominância do “sentido moral” sobre o “sentido sensível”, conforme estabelecido pelo autor em “Sobre a arte trágica”. A ideia permeada neste trecho é consonante ao desenvolvimento do conceito de “autossacrifício” e “arrependimento” desenvolvida em “Sobre o fundamento do deleite...”:

Daí o alto valor de uma filosofia da vida que desfortalece o sentimento de nossa individualidade por meio da permanente remissão a leis universais, que nos ensina a perder nosso pequeno eu no contexto do grande todo e que, desse modo, nos põe em condição de dar-mos conosco mesmos como estrangeiros. Essa sublime disposição de espírito é a sina de ânimos robustos e filosóficos que aprenderam, por meio do continuado trabalho em si mesmos, a subjugar o impulso egoísta (SCHILLER, 2018, p. 43).

Conforme elucidado por esta passagem, é possível para o gênero humano, se sustentado por uma sólida formação individual, superar seu “impulso egoísta”, olhar-se para além de suas necessidades físicas e colocar as leis universais da moral acima de seu próprio sofrimento. Este é o tipo de disposição ética que o autor pressupõe ser nossa meta de estágio ideal de desenvolvimento cultural, evidenciado pelo contato com as artes trágicas e pelos afetos dolorosos nelas representados. É apenas neste estágio ideal, formula Schiller, que seria possível compadecer-se de suas próprias dores e desastres; em outras palavras, é uma capacidade intrinsecamente humana o prazer com o afeto doloroso em si. Schiller admite, em “Sobre a arte trágica”, que nós podemos obter prazer com o afeto efetivo, mas o deleite com o próprio sofrimento é restrito apenas a ânimos verdadeiramente desenvolvidos moralmente:

Eles, os únicos capazes de separar-se de si mesmos, são os únicos a gozarem o privilégio de compadecer de si mesmos e de sentir o próprio sofrimento no ameno reflexo da solidariedade (SCHILLER, 2018, p. 44).

Assim, Schiller defende que o deleite com o afeto doloroso efetivo é uma capacidade universal e que o deleite com elas aumenta sua potência conforme se aumenta seu contato com o potencial para a moralidade no próprio ânimo, podendo até mesmo justificar o deleite com o

próprio sofrimento segundo condições moderadas. É impondo, então, a “faculdade moral” sobre a sensível que Schiller fundamenta o deleite com a dor:

É de nossa natureza moral que brota, assim, o prazer por meio do qual nos encantam os afetos dolorosos quando os compartilhamos, e que nos comovem, de modo agradável, em certos casos até mesmo quando originalmente sentimos (SCHILLER, 2018, p. 44).

### 3.3. A “poética” de Schiller: a imitação da natureza entre a potência do afeto e a atividade anímica

Ao final de sua exposição sobre o afeto, Schiller retoma as ideias fundamentadas em seu ensaio anterior, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, e desenvolve sua concepção de afeto solidário como o constitutivo básico de uma teoria que visa a elevar os espectadores. Para isso, são resgatadas as ideias previamente apresentadas de atividade do ânimo, alta potência do grau de afeto e de conformidade a fins. O autor reafirma neste ensaio que é “precisamente o ataque à nossa sensibilidade a condição para excitar a faculdade do ânimo cuja atividade gera aquele deleite com o sofrimento solidário” e que “o grau de sofrimento” fundamenta também “o grau de prazer solidário em uma comoção” (SCHILLER, 2018, p. 45). A ideia que retorna aqui é a de que quanto mais forte for o afeto apresentado, mais intenso será o deleite gerado pela razão ao suprimi-lo, pois move-se mais o ânimo, mais trabalho dá à razão para que resista. Assim, o fundamento do deleite, neste texto, se encontra numa mescla das noções de atividade e potência afetiva:

Sendo assim, também não é a quantidade, não é a vivacidade das representações, nem a atuação da faculdade de apetição em geral aquilo que está no fundamento desse deleite, mas antes uma espécie determinada das duas primeiras e uma atuação determinada, gerada pela razão, da última (SCHILLER, 2018, p. 46).

O estado de mais alta atividade no ânimo, segundo este esquema, é aquele no qual o sujeito se depara com o afeto triste. Para que este afeto não ocupe o sujeito é necessário também o maior grau possível de resistência vinculada à atividade do sujeito. Para isso, argumenta, é preciso que a pessoa traga à consciência sua “natureza racional”, pois “unicamente aí emprega uma faculdade que supera qualquer resistência” (SCHILLER, 2018, p. 46). Assim, segundo o vocabulário estabelecido em “Sobre o fundamento do deleite...”, este estado de ânimo é o que desperta maior conformidade a fins, o que gera o maior deleite, “o mais satisfatório para o impulso de atividade”.

A partir desta última consideração conceitual, Schiller passa a apresentar de modo mais prático e objetivo suas considerações sobre a tragédia. Nesta seção, serão averiguadas diversas obras e suas respectivas representações de personagens, além de considerações poéticas que visam, em última instância, dar forma a um modelo de ideal trágico baseado em sua teoria desenvolvida até o momento. Ao final de sua exposição em “Sobre a arte trágica”, Schiller pretende ter dado conta, mesmo que parcialmente, da discussão acerca do que é uma tragédia, quais suas particularidades de composição, a que fim favorece sua forma e, na conclusão, apresentar as características do que acredita ser “o produto perfeito de um gênero poético” (SCHILLER, 2018, p. 67).

Como discutido no primeiro capítulo, Schiller, assim como diversos pensadores da arte do período, participou de um movimento que fomentou um amplo debate sobre a tragédia a partir da recepção e interpretação da *Poética* aristotélica. Segundo Beiser: “Nos meados do século XVIII na Alemanha, a teoria da tragédia pairava consideravelmente sob a sombra do estagirita” (BEISER, 2007, p. 241). Segundo sua interpretação, tanto alemães quanto franceses, independentemente de sua posição em relação ao valor delegado à obra, se viam impelidos a lidar com a “estatura incontestável” deste texto. É neste ensaio de Schiller, “Sobre a arte trágica”, principalmente em sua seção final, que vemos de maneira mais evidente a influência dessa discussão sobre seus escritos estéticos.

O primeiro ponto de contato com a *Poética* aparece com sua concepção inicial do que seria a arte trágica: para ele, “a arte que põe particularmente como seu fim o deleite da compaixão se chama, no entendimento universal, arte trágica” e ela, assim como as demais formas de arte, realizam seu fim por meio da “imitação da natureza”, unificando “segundo um plano inteligente, os preparativos dispersos da natureza para esse fim” (SCHILLER, 2018, p. 47). Quando confrontamos esta definição com as “Considerações básicas” da *Poética*, podemos assinalar o quanto desta posição de Schiller se aproxima, tanto pelo modo de exposição quanto da definição da arte por meio da ideia de “imitação da natureza”, da formulação contida no texto aristotélico:

A epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, tomadas em seu conjunto, produções miméticas. Entretanto, diferem umas das outras em três aspectos: ou bem porque efetuam a mimese em diferentes meios, ou bem de diferentes objetos, ou bem porque mimetizam diferentemente, isto é, não do mesmo modo (ARISTÓTELES, 2015, pp. 36-37).

A ideia da arte como “imitação da natureza”, dessa forma, remete ao conceito aristotélico de *mimesis*. No contexto do artigo “Sobre a arte trágica”, Schiller pretende mostrar como a forma da tragédia, através do seu entendimento de *mimesis* como “imitação” ou “representação”, pode favorecer o afeto compassivo. Ao fazê-lo, Schiller pretende confirmar objetivamente suas posições teóricas desenvolvidas até então, ou seja, de que o deleite livre potencializado da tragédia tem como seu meio uma conformidade a fins moral, resultando num exercício de reconhecimento do espectador de sua própria potencialidade racional para o bem-agir. Nesse sentido, Schiller busca demonstrar as condições ideais desta “imitação” para que o deleite ocorra, quais perigos e excessos devem ser evitados pelo tragediógrafo em sua composição e quais cuidados ele deve tomar para desdobrar de maneira efetiva este fim de deleitar pela atividade moral-racional do ânimo.

Schiller inicia suas considerações “poetológicas” das “artes imitativas” ressaltando a superioridade da “imitação” frente àquilo que é imitado. Para o autor, é característica própria da arte que ela, ao criar um objeto fictício, representado, possa dissociar elementos da ordem natural e dar-lhes um destaque que antes, de acordo com o “sistema de todos os fins”, seria apenas considerado secundário. Pela “imitação”, o poeta pode sustentar uma centralidade do deleite frente às necessidades que seriam mais urgentes num plano natural, pode também deixar de lado as leis do dever moral ou quaisquer outras mais importantes segundo o sistema dos fins. Nas palavras de Schiller: “para a natureza, o deleite pode ser apenas um fim mediato; para a arte, ele é o mais alto” (SCHILLER, 2018, p. 46).

#### 3.4. As medidas poéticas de Schiller para garantir o afeto solidário

Já que tem ao seu dispor este modo de subverter a ordem natural na representação, o tragediógrafo então deve atentar para quais medidas poéticas podem favorecer ou destruir a comoção, e é nesta tarefa que Schiller se concentra ao longo do restante do ensaio. Aqui, o autor faz um apelo à sua experiência no teatro e propõe uma qualificação mais aprofundada do afeto representado. Voltando à discussão acerca do afeto originário e afeto solidário, o escritor fundamenta uma primeira ideia de mediania do afeto que seria retomada posteriormente em “Sobre o patético”; permanecendo firmemente ainda preso à ideia de que o afeto deve ser o mais potente possível, Schiller distingue dois casos extremos nos quais a comoção se perderia numa tragédia: o primeiro caso é aquele no qual o afeto é fraco demais, caso no qual “nosso coração permanece frio” e em que “nós não sentimos nem dor, nem deleite” (SCHILLER, 2018,

p. 47). Esta é uma colocação que deriva facilmente de todo o conjunto teórico mobilizado por Schiller até então, podendo ser justificada sem muitos pormenores: a tragédia gera o deleite pelo movimento do ânimo que reage frente a uma representação comovente. Se a representação não é forte o suficiente, ela não nos envolve o suficiente para produzir prazer. Já o segundo caso, que segue a lógica oposta, diz respeito àquelas representações cujas imagens são tão potentes que fazem um contrapeso maior do lado da dor e do sofrimento do que aquelas do lado do prazer.

Sobre esse segundo caso, dos afetos fortes demais, surgem considerações importantes para a teoria da tragédia de Schiller. O problema aparece quando o autor retoma a ideia da relação entre as representações opostas que envolvem prazer e desprazer, demonstrada em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”. Conforme dizia, o deleite livre é garantido quando a obra mostra uma conformidade a fins que supera a contrariedade a fins. Isto significa, segundo sua exposição, que o tragediógrafo deve se ater ao uso de uma conformidade a fins moral, cujo fim almejado é sempre o mais alto e, por isso, mais potente. Isto implica em dois problemas, com causas semelhantes, mas que contém especificidades importantes a serem ressaltadas separadamente.

O primeiro problema, que acompanha o autor do primeiro ao último de seus escritos sobre a tragédia, é justamente a diferença de desenvolvimento moral dos espectadores. Em “Sobre o fundamento do deleite...” ele dizia que “a medida da razão que reconhece o sublime não é a mesma em todos” (SCHILLER, 2018, p. 34). De maneira semelhante, para voltar ao problema de “Sobre a arte trágica”, Schiller retoma a questão e a posiciona frente a dois polos centrais: a relação entre conformidade a fins e contrariedade a fins dentro de uma obra não possui uma única via de análise. A tragédia deve garantir o deleite tanto “objetivamente”, tendo em vista a escala das leis morais que valem para “a espécie humana em geral”, quanto “subjetivamente para indivíduos particulares” (SCHILLER, 2018, p. 48). A mesma obra pode ser vista por dois sujeitos diferentes e a relação do deleite pode se dar de forma desigual.

Para além de uma proposta de análise do gosto particular, Schiller se refere aqui a uma questão que não envolve somente a recepção da obra, mas também, e principalmente na verdade, a produção: como garantir que a arte desdobre mais eficientemente sua potencialidade universal de gerar deleite livre, mesmo naqueles ânimos mais imperfeitos? Esta difícil e pertinente questão, recorrentemente levantada por Schiller em seus ensaios sobre a tragédia, não cede sua importância desde sua primeira aparição em “Sobre o fundamento do deleite...”:

ao definir o modelo exemplar do criminoso que se arrepende como paradigma de universalidade do deleite na comoção, diminuindo a importância de figuras virtuosas e de exemplos poéticos que exigem uma formação moral prévia à fruição da própria obra em si – como no caso de Coriolano de Shakespeare (SCHILLER, 2018, p. 30) – vemos que o autor busca assentar sua noção de universalidade do deleite em representações que não exijam necessariamente uma formação moral muito elevada, mas que instiguem, de outro modo, a própria natureza moral do humano. O tragediógrafo, desta forma, deve atentar-se para a representação *da potência para a moralidade*, da capacidade humana, e não para um *modelo* de ação ou casos que dialoguem apenas com sujeitos já esclarecidos.

O segundo problema decorrente da teoria do balanço dos afetos prazerosos e desprazerosos na tragédia diz respeito a uma questão mais objetiva, que também se presta a acentuar as discussões teóricas anteriores com problemas práticos que envolvem referências específicas. A maneira como se escolhe representar a relação entre prazer e desprazer depende também de um bom manejo prático das ferramentas “imitativas” por parte do poeta. Schiller pretende mostrar especificidades relacionadas às representações dos heróis trágicos que podem, de maneira geral, ou estimular o deleite ou prejudicá-lo. A ideia é que não basta, para o autor, uma solução geral baseada na superioridade da conformidade a fins moral, apenas teórica, é preciso aplicar esta via de análise por ele proposta em obras já consagradas pelo público de sua época. Este segundo problema, de caráter mais poetológico, será desdobrado mais a fundo ao longo do texto, mas sempre mantendo em seu horizonte uma meta que não exclui – ao contrário, ela agrava – o problema educativo anteriormente exposto.

O primeiro tema, vinculado à causa do afeto cuja força excede os limites da solidariedade poética, diz respeito à representação de um herói trágico que age de “modo ininteligente”. Schiller traz à luz o caso do *Rei Lear*, de Shakespeare, e de *Olindo e Sofrônia*, de Cronegk. Através destes exemplos, o autor busca mostrar os problemas decorrentes de uma representação na qual o personagem central da trama se lança muito rapidamente ao sofrimento. É difícil para o receptor de uma tragédia se compadecer, diz, de heróis que criam sua própria desgraça de modo descuidado, não dando à trama elementos fortes o suficiente para fundamentar um laço afetivo com o personagem. Isto causa no espectador uma confusão entre as sensações de prazer e desprazer, de repúdio a um personagem cujas ações só podem ser justificadas por sua “demência”, enfraquecendo a compaixão: “duas sensações totalmente diferentes não podem se dar em alto grau ao mesmo tempo no ânimo. O desgosto com o autor do sofrimento tem de recuar frente a ele” (SCHILLER, 2018, p. 48).

Com o segundo tema, Schiller levanta uma questão ainda mais importante para sua teoria: quais devem ser as fontes da infelicidade dentro da tragédia? Dentro da formulação desta resposta, nesta perspectiva textual “poetológica”, da tentativa de Schiller de tentar dar uma forma regrada ao fazer trágico, surge um problema ainda mais central para o seu pensamento como um todo, que acabaria por tornar-se um dos fios condutores de suas investigações filosóficas para o restante de sua carreira. Ao elaborar as melhores formas de possibilitar a compaixão numa obra trágica, Schiller se depara com uma diferença crucial entre o *seu* modo de proceder artisticamente e aquele que foi consagrado como clássico, com os modos da Grécia antiga. Ainda que este tema seja apenas marginal no encadeamento lógico do texto, é interessante notar que, dado seu devido destaque, podemos observar já aqui apontamentos sobre a questão dos modos possíveis de representações trágicas especificamente modernas. Neste artigo, que inicia propriamente esta discussão dentro de seus textos sobre a tragédia, Schiller está preocupado em mostrar que a preocupação central de um poeta moderno, no que se refere à possibilidade de causar a comoção, deve ser apresentar a fonte da representação da dor *desvinculada* da noção de destino, tema tão caro às tragédias clássicas.

### 3.5. A tragédia moderna entre o destino e a autodeterminação

Dentro da discussão acerca do que deve causar a infelicidade numa tragédia, Schiller argumenta que o autor não deve carecer de um grande e explícito personagem malvado, dizendo que “sempre se danificará a mais alta perfeição de sua obra [...] quando é coagido a deduzir a grandeza do sofrimento da grandeza da maldade” (SCHILLER, 2018, p. 49). A tese defendida aqui é a de que a tragédia não deve provocar a infelicidade por meio de uma vontade claramente antagônica à vontade do herói. Curiosamente, Schiller faz uma crítica à sua própria obra de juventude, *Os salteadores* (1781), juntamente com uma nova crítica a Shakespeare e seus personagens Iago, da peça *Otelo*, e Macbeth, da peça homônima. Não é irrelevante notar, desta forma, que em “Sobre a arte trágica” a posição de Schiller não se enquadraria perfeitamente em nenhuma das grandes correntes de pensamento de sua época: ora criticando Shakespeare e autores modernos, ora criticando o teatro clássico, Schiller parece apontar para uma terceira via, de mediação entre as correntes de orientações românticas e clássicas.

O argumento de Schiller, voltando ao tema do uso de um personagem abertamente mau, é de que a infelicidade precisa ser formulada pela necessidade, pela relação causal entre as circunstâncias da trama:

Um poeta que conhece bem sua verdadeira prerrogativa não provocará a infelicidade por meio de uma vontade maligna que tem por propósito a infelicidade, muito menos por meio da falta de entendimento, mas antes por coação das circunstâncias (SCHILLER, 2018, p.50).

Se é necessária uma “coação das circunstâncias”, dessa forma, surge para a Schiller a questão do “destino”, tão cara ao teatro grego clássico. É neste ponto crucial que a teoria da tragédia de Schiller indica seu caráter mais próprio: sua fundamentação da infelicidade do herói trágico tem relação íntima com a noção de liberdade. Schiller pretende criar um modelo trágico no qual a centralidade do sentimento de compaixão mude o foco, segundo ele, de uma determinação *externa*, mobilizada pelos agentes do destino, e passe a ser uma determinação *interna*, focando nos conflitos racionais próprios do personagem. O modelo ideal, para Schiller, é aquele no qual o “destino” abre caminho para a atuação da “liberdade”. O autor não pretende, entretanto, negar a potência latente de uma representação do destino. Ele escreve:

Se a infelicidade não emana de fontes morais, mas de coisas externas, que não possuem vontade nem estão a ela submetidas, a compaixão é sempre mais pura, e ao menos não se vê enfraquecida por nenhuma representação de contrariedade a fins moral. Mas, então, não se pode poupar o espectador compadecente do desagradável sentimento de uma contrariedade a fins na natureza, que, nesse caso, só a conformidade a fins moral pode salvar. A compaixão alça-se até um grau muito mais alto quando tanto aquele que sofre quanto aquele que causa o sofrimento se tornam dela objeto (SCHILLER, 2018, p.50).

A representação que visa ressaltar a atuação do destino, assim, é “mais pura”, mas não é tão potente, pois pressupõe uma conformidade a fins natural e, por isso, menos comovente. Ela não reivindica tanta ação do ânimo quanto a moral o faria. A comoção, então, se encontra em seu grau mais alto quando a fonte da infelicidade é o próprio personagem que age, quando a contrariedade a fins naturais é uma *escolha* do próprio herói, que age de forma danosa sobre si mesmo por motivações morais, sacrificando-se para garantir seus ideais. “Essa espécie do comovente”, diz ele sobre a representação do destino, é superada “por aquela onde a causa da infelicidade não apenas não contradiz a moralidade, mas é mesmo apenas possível por meio dela, e onde o sofrimento recíproco se deve à mera representação de que alguém o esteja despertando” (SCHILLER, 2018, p. 50).

Neste ponto, Schiller utiliza a obra *Cid* do francês Pierre Corneille que, para ele neste texto, é “indiscutivelmente a obra-prima do palco trágico no que diz respeito ao enredamento” (SCHILLER, 2018, p. 50-51). Um ponto controverso dentro dos escritos de Schiller, a sugestão da figura de Corneille como modelo parece ser uma ideia estranha até mesmo aos seus próprios escritos: em “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” os

classicistas franceses, dos quais Corneille aparece como um dos mais celebrados nomes, são postos reiteradamente como os antagonistas da sua teoria. Ele não tardaria também a voltar as suas severas críticas ao teatro clássico em seu ensaio posterior, “Sobre o patético”. Tal fato se torna mais notável ainda quando nos deparamos, poucas páginas depois, no corpo do mesmo ensaio no qual este elogio foi escrito, com uma severa reprimenda, de tom irônico, quanto aos modos de representar a natureza humana pela tradição francófona:

Isso acontece mesmo quando o poeta dramático se perde no diálogo e põe nos lábios da personagem que fala considerações que só um espectador frio pode fazer. Seria difícil pensar em uma de nossas modernas tragédias livre desse erro, embora apenas as francesas o tenham elevado a uma regra (SCHILLER, 2018, p.55).

Entre erros e acertos, a tradição moderna, segundo Schiller, possui um grande potencial para a produção de tragédias. Por mais que tais questões de cunho mais antropológico se evidenciem de maneira mais clara e concisa apenas em seus textos mais tardios, vinculados ao periódico *Die Horen*, nos quais esta diferença é pensada de forma mais aprofundada e central, é importante notar que já aqui em seus artigos sobre a tragédia da *Neue Thália* esta discussão histórico-cultural também assume papel fundamental; para o autor, desde o princípio de seus estudos, foi preciso investigar o que distingue o moderno e o antigo, medir-se a partir da alteridade com os gregos antigos. Para Schiller, o desenvolvimento da filosofia com o Esclarecimento trouxe benefícios político-sociais inigualáveis para a humanidade; a Modernidade é um momento histórico extremamente fértil para despertar a moralidade do humano, para fazê-lo refletir a partir da comoção e conhecer melhor a si mesmo e a potência de seu ânimo para a eticidade.

Para Schiller, a situação dramática do *Cid*, no embate entre Rodrigo e Ximenes, que escolhem por si mesmos o sofrimento em nome de ideais morais, que se tornam adversários em nome da defesa do dever filial, é digna de “o mais alto respeito”. Os personagens criam suas próprias fontes de infelicidade na obra, uma contrariedade a fins que surge de uma conformidade a fins moral. Sobre estes personagens, ele diz:

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

Schiller louva, assim, a fibra e a capacidade de escolha dos personagens, que privilegiam o ideal racional frente às suas próprias necessidades básicas. Ximenes e Rodrigo, para utilizar o vocabulário estabelecido em “Sobre a arte trágica”, deixam de lado o “impulso egoísta” para dar forma a uma comovente representação da conformidade a fins moral. Por isso, a contrariedade a fins natural, vinculada ao destino, causa desgosto para a humanidade moderna, pois ela “não diz respeito a qualquer ser moral”. Não havendo uma vontade humana envolvida, a comoção é prejudicada. O destino, dessa forma, é para Schiller um aspecto mais negativo que positivo para a comoção:

Uma submissão cega ao destino é sempre humilhante e magoativa para seres livres que se autodeterminam. É isso que deixa para nós algo a desejar mesmo nas peças mais insignes do palco grego, porque em todas elas se apela, por fim, à necessidade, permanecendo assim sempre um nó por dissolver para a nossa razão que exige razão. Contudo, no nível último e mais alto que galga o ser humano moralmente formado, e a que se pode elevar a arte comovente, também esse nó se dissolve, desaparecendo com ele qualquer sobra de desprazer (SCHILLER, 2018, pp. 51-52).

A ideia de Schiller é que a tragédia moderna atinge um patamar mais alto da comoção justamente por não mais utilizar-se do recurso do destino e sim do da moral. Tal patamar nunca poderia ter sido alcançado pelos gregos antigos, argumenta, pois sua filosofia ainda era, segundo a sua visão, pouco desenvolvida. A grandiosidade dos gregos é reconhecida e respeitada, mas neste contexto o escritor argumenta em favor da tragédia moderna por ter a seu dispor a vantagem de se nutrir de uma filosofia mais “depurada”.

A essa pura altura da comoção trágica a arte grega nunca se elevou [...] Foi reservado à arte moderna, que goza da vantagem de receber material mais puro de uma filosofia depurada, cumprir também essa mais alta exigência, desdobrando assim toda a dignidade moral da arte (SCHILLER, 2018, p.52).

Ao final de sua exposição sobre a diferença entre modernos e gregos, Schiller termina com o que parece ser a mais importante consideração antropológica de seus textos do período. Esta é a ideia de que a sociedade grega poderia superar a moderna em muitas coisas, mas se há alguma arte na qual a Modernidade se fez mais importante, esta é a arte da tragédia:

Se nós modernos temos realmente de abrir mão de restabelecer algum dia a arte grega porque o gênio filosófico da época e a cultura moderna em geral não são favoráveis à poesia, eles atuam de modo menos desvantajoso sobre a arte trágica, que assenta mais sobre o ético. Talvez seja ela a única a receber reparo pelo roubo que nossa cultura perpetrou contra a arte em geral (SCHILLER, 2018, p. 52).

### 3.6. Os fundamentos da tragédia e os quatro elementos básicos para favorecer a comoção

Após um breve resumo das considerações feitas até o momento, sobre os fatores que limitavam a compaixão, e após reafirmar o compromisso do tragediógrafo com a representação que gera o deleite a partir de fontes éticas, Schiller passa então à parte final de seu artigo, focando primeiro em quatro orientações para que as representações do sofrimento sejam favorecidas e, concluindo o texto, em uma fundamentação detalhada e esquematizada do gênero trágico. Está é a seção na qual se mostra a maior similaridade com a *Poética*. Por mais que, como aludido anteriormente, seja difícil precisar em que momento Schiller de fato leu e estudou esta obra, sua influência sobre este ensaio, direta ou indireta, se faz bastante visível.

Toda representação trágica, diz Schiller, pode ser medida segundo quatro elementos que determinam um grau maior ou menor de compaixão. São eles: (1) a vivacidade, (2) a verdade, (3) a completude e (4) sua duração.

O primeiro elemento diz respeito exatamente à ideia desenvolvida no decorrer do texto de que quanto mais vivazes as representações, mais atividade será gerada no ânimo, portanto, maior será o deleite que eventualmente surgirá da obra. Ele sintetiza:

Quanto mais vivazes as representações, tanto mais o ânimo é convidado à atividade, tanto mais é estimulada a sua sensibilidade, e tanto mais, portanto, é também intimada à resistência sua faculdade ética (SCHILLER, 2018, p.54).

Estas representações, por sua vez, podem ser obtidas de duas maneiras diferentes: ou por meio de encenação, atuação, quando então “penetram no nosso coração por caminho mais curto”, ou pela narração e descrição, que subtrai a força do afeto. A superioridade da encenação se dá porque vislumbramos o estado de ânimo dos personagens mais facilmente, não há interrupção da ação por um narrador. Nela, vemos a ação se desdobrar com toda a força possível pela representação artística.

O segundo elemento, a “verdade”, fala de uma norma universal pela qual podemos assegurar a “semelhança” entre o espectador e o personagem representado. O argumento aqui é de que por mais que a representação tenha alta vivacidade, não nos estaria ainda garantida a compaixão. Temos que pressupor uma “semelhança entre nós e o sujeito que sofre” (SCHILLER, 2018, p. 55) e “quanto maior e mais visível a semelhança”, maior será a compaixão. Esta “norma universal”, dirá, é a nossa “natureza ética”. Uma semelhança que diz respeito àquilo que está presente em todos os ânimos humanos, àquilo em que todos nós nos encontramos e que funda nossa ideia de humanidade. Schiller define:

Chamamos, assim, de verdadeira uma representação que descobrimos estar de acordo com nossa forma de pensar e sentir, que detém já certo parentesco com nossa própria série de pensamentos, que é apreendida com facilidade por nosso ânimo (SCHILLER, 2018, p.54).

Assim, o elemento da “verdade” da tragédia é aquilo que diz respeito à “forma universal e necessária” da humanidade, sua “verdade objetiva”. Aquilo que encontramos em qualquer ser humano, em qualquer época, aquilo que nos une como espécie. Para Schiller, este elemento é a tendência natural da humanidade para o agir ético.

O terceiro elemento, a “completude”, fala da ideia de que a tragédia não se basta pela sua relação com o universal, de que é necessário ao tragediógrafo trabalhar o encadeamento de fatos representados em sua contingência. Temos de ser capazes de nos colocar, imaginativamente, nas circunstâncias exatas do herói, e para que isso ocorra, diz, devemos estar atentos para a relação dos acontecimentos da trama, uns com os outros, encadeando-os segundo causa e efeito. Ele diz:

Esta completude narrativa só é possível por meio da conexão de várias representações e sensações individuais que se comportam umas em relação às outras como causa e efeito, e perfazem em sua concatenação um todo para o nosso conhecimento (SCHILLER, 2018, p.59).

O elemento da “completude”, por sua vez, dá a forma estrutural da trama representada, é ele que faz com que a tragédia garanta que a série individual de representações seja unida e dela se forme um todo coeso e inteligível.

O último elemento, a “duração”, retoma uma ideia já previamente apresentada por Schiller neste ensaio: a tensão entre os afetos de prazer e desprazer não pode se dar imediatamente para o ânimo. Estes sentimentos devem ser espalhados pela duração da trama, a qual deve fazê-los oscilarem entre si, um dando espaço ao outro como destaque no palco. Sobre isso, o autor afirma:

Se o ânimo deve permanecer fixo às sensações do sofrimento, não obstante sua atividade autônoma que as contraria, elas devem ser periodicamente interrompidas com habilidade, mesmo substituídas por representações opostas – para que, em seguida, retornem com força crescente, renovando com frequência tanto maior a vivacidade da primeira impressão (SCHILLER, 2018, p. 60).

Assim, manipulando habilmente esta troca das sensações, o tragediógrafo conquista a atenção do público e o mantém preso à apresentação de sua obra. A ideia central a que este elemento conduz é a de que a comoção deve ser conquistada “paulatina e gradativamente” (SCHILLER, 2018, p. 61), construindo uma ponte entre a ação principal e ações menores, como

se estivesse desenrolando um novelo de lã e transformando-o numa rede que captura o espectador. A metáfora se estende do seguinte modo: o tragediógrafo é como Zeus, que ao começar a obra dispõe de diversos raios. O iniciante os dispara de uma vez, criando uma trovoadas que logo passa, já o artista experiente sabe medir a hora de desferir seus golpes, comovendo a alma totalmente.

Schiller aponta, feito isso, seus resultados sobre o fundamento da comoção: o objeto representado deve ser humano, “tem de pertencer à nossa espécie em todo o sentido dessa palavra”; a ação, por sua vez, deve ser moral, deve estar “compreendida sob o domínio da liberdade”. Esta representação, além disso, deve ser presentificada a nós por uma “sequência de eventos conectados” por meio da “ação”. Assim, ele conclui:

A tragédia seria, por conseguinte, a imitação poética de uma série concatenada de eventos (de uma ação completa) que nos mostra seres humanos em um estado de sofrimento e que tem por propósito incitar a nossa compaixão (SCHILLER, 2018, p.61).

Finalizando o ensaio, Schiller formaliza a sua definição de tragédia sobre cinco fundamentos. O primeiro fundamento é o de que a tragédia é “imitação de uma ação” (SCHILLER, 2018, p. 61) e se diferencia das demais artes por presentificar a intuição, nos dando acesso à estória “no momento de seu ocorrer”, o que, como antecipa ao tratar do elemento da vivacidade, se diferencia primordialmente das artes narrativas. Segundo ele, “todas as formas narrativas tornam o presente passado; todas as formas dramáticas tornam o passado presente” (SCHILLER, 2018, p. 63).

O segundo fundamento é o de que a tragédia é “imitação de uma série de eventos, de uma ação” (SCHILLER, 2018, p. 62). Ao contrário de artes líricas, como a elegia, a canção ou a ode, nas quais o meio se dá pela pura sensação, e que têm por fim expressar sentimentos e sensações na sua forma mais direta, a tragédia “imita” eventos e constrói uma trama por meio da *ação*.

O terceiro, por sua vez, diz que a tragédia é “imitação de uma ação completa” (SCHILLER, 2018, p. 62), na qual se reconhece a verdade, ou seja, o acordo entre a representação e nossa natureza humana que funda o compadecimento. Este fundamento diz respeito ao efeito produzido pela junção por meio de causa e efeito dos eventos representados pela ação, pela capacidade gerada pela tragédia de nos colocarmos no lugar do herói, gerando em nós uma “mudança nos movimentos do ânimo” que tenciona nossa atenção e convoca sua atividade.

O quarto fundamento fala sobre a tragédia como “imitação poética de uma ação digna de compaixão” (SCHILLER, 2018, p. 63) que se opõe à “imitação histórica”. A finalidade da tragédia é causar comoção, deixando o fim poético prevalecer sobre a verdade histórica, tornando a representação “livre” no que diz respeito à recriação dos fatos efetivos. Schiller contrapõe, nesta passagem, a noção de “verdade poética” à de “verdade histórica”. Esta dicotomia apresentada por Schiller, que defende a primazia do fazer poético, remete à formulação da *Poética*, em sua seção “Poesia e história”. Lá, Aristóteles diz:

A tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade [...] Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular (ARISTÓTELES, 2015, p. 95-96).

De modo semelhante, Schiller argumenta que a tragédia só atinge seu verdadeiro fim, o do deleite pela comoção, “sob a condição do mais alto acordo com as leis da natureza” (SCHILLER, 2018, p. 64). A “verdade poética”, por mais que não tenha compromisso com o que de fato aconteceu historicamente, desta forma, ainda tem um vínculo necessário com as leis naturais e com o universal. A noção de “verdade poética”, desta forma, pode também ser entendida como um sinônimo de “verdade natural” no texto: a comoção exige que a natureza seja representada de forma fidedigna, segundo os parâmetros da efetividade, sendo esta a única lei a ser obedecida pelo artista ao compor sua obra. O poeta, assim, “só está obrigado à comoção e ao deleite” (SCHILLER, 2018, p. 64), e seguir a “verdade histórica” só é proveitoso para tal fim se esta coincidir com o propósito da obra, pois segundo ele criar representações artísticas afinadas ao fato histórico “nunca pode servir como desculpa para uma transgressão da verdade poética, para uma falta de interesse (SCHILLER, 2018, p. 64).

E, finalmente, o quinto fundamento é a faceta da tragédia como uma “imitação de uma ação que nos mostra seres humanos em estado de sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 65). Especificamente, Schiller dirige este fundamento ao gênero humano, e diz que “apenas o sofrimento de seres sensivelmente morais, tais como nós o somos, pode despertar a nossa compaixão”. Sendo assim, a compaixão é um laço que une o sentimento de um humano a outro por meio da comoção. A representação trágica deve focar, diz, no “caráter misto” do ânimo humano, aquele composto por sensibilidade e razão, deixando de fora tanto os seres puramente sensíveis, tais quais os animais em geral, que são presas de sua dor, quanto “uma inteligência pura” de um deus, por exemplo, cuja natureza altamente moral gera uma resistência alta demais para gerar um afeto potente para nós.

Assim, a partir destes fundamentos, Schiller pretende concluir que “o fim da tragédia é: comoção; sua forma: imitação de uma ação que leva ao sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 66). Todas estas propriedades são unificadas “para incitar o afeto compassivo” dentre todos os outros fins, como a moral ou a história. Toda essa extensiva descrição objetiva visa, segundo Schiller, descrever a “forma da tragédia” e defende-la como “a mais favorável para incitar o afeto compassivo”. Dessa forma, perseguindo o fim que lhe é particular, de gerar a comoção, é possível definir um modelo de perfeição formal. Sobre este produto perfeito, Schiller diz:

Uma tragédia perfeita, portanto, é aquela em que a forma trágica – a saber, a imitação de uma ação comovente – foi mais bem usada para incitar o afeto compassivo. Assim, a tragédia mais perfeita seria aquela na qual a compaixão incitada é menos efeito do material do que de uma forma trágica que é usada do melhor modo possível. Tal valeria como o ideal da tragédia (SCHILLER, 2018, p.67).

#### **4. Do Sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)**

##### 4.1. Da divisão do texto: o sublime de Kant e o sublime de Schiller

O terceiro volume do periódico *Neue Thalia*, publicado em 1793, continha dois artigos de Schiller. Ao lado do célebre “Sobre graça e dignidade”, o segundo artigo do autor nesta edição, intitulado “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)”, marcava um importante passo em sua estética. Como aponta o próprio título, “Do sublime” demonstra a intenção de Schiller de desenvolver sua teoria estética a partir do diálogo com o quadro conceitual da terceira crítica de Kant. Apesar de sua inegável aproximação das ideias presentes na *Crítica da faculdade do juízo*, seria incorrer em ingenuidade tratar as obras schillerianas como meros apostos às de Kant, assim como a qualificação de Schiller como um simples “kantiano” sem fazer uma distinção mais clara do que isso significa em sua trajetória como filósofo; em outras palavras, podemos notar que, apesar de trabalhar sobre as bases conceituais de Kant neste artigo, Schiller cria severas torções e apropriações do dicionário de seu mestre, fazendo-o falar uma nova língua, orquestrando posições próprias e desenvolvendo uma teoria que mais se coloca como uma resposta aos problemas deixados pela *Crítica* do que propriamente como um adendo teórico.

Uma curiosa particularidade que marca a recepção crítica do artigo “Do sublime” é a forma como Schiller reorganizou e republicou este texto anos depois em sua coletânea *Escritos menores em prosa*: originalmente publicado em dois volumes na *Neue Thalia* – uma primeira parte no terceiro volume, intitulado “Do sublime” e uma parte complementar no volume seguinte sob o título “Desenvolvimento do sublime, continuado” – o artigo em questão, ao ser publicado novamente na primeira década de 1800, contava com uma edição mais curta e revisada, na qual foram suprimidas as primeiras 42 páginas, e também com um título totalmente novo, “Sobre o patético”. Das 97 páginas contidas na publicação original da *Neue Thalia*, desta maneira, a tradição crítica de Schiller passou a distinguir dois diferentes ensaios: às primeiras 42 páginas, descartadas na publicação dos *Escritos menores em prosa*, convencionou-se chamar “Do sublime”; para as 55 páginas finais manteve-se o nome “Sobre o patético”, assim como intitulado em sua última edição.

Em resumo, quando nos referimos ao ensaio “Do sublime”, falamos da primeira parte do artigo publicado originalmente na *Neue Thalia*, descartado por Schiller nos *Escritos*

*menores*. Mais do que um recorte arbitrário, esta divisão em duas partes diz respeito a dois momentos distintos do texto: em “Do sublime”, vemos como Schiller concentra seus esforços numa diálogo mais próximo da *Crítica da faculdade do juízo*, remontando à discussão acerca da subdivisão proposta por Kant entre sublime matemático e dinâmico, enquanto em “Sobre o patético” Schiller trabalha, a partir das bases estabelecidas neste artigo, num conceito próprio e inédito criado pelo próprio autor. Esta divisão não significa, entretanto, que o próprio “Do sublime” não seja uma empreitada autoral autônoma e criativa da parte de Schiller. De fato, o escritor desenvolve, além de novas terminologias para o sublime kantiano, novas subdivisões deste conceito que inexistiam na terceira crítica. Neste artigo, Schiller propõe uma nova abordagem para o tema do sublime, analisando-o sob uma ótica distinta que fortaleceria a leitura do sublime como um conceito chave para a tragédia. Como argumenta Sússekind no artigo que fecha o livro *Do sublime ao trágico*, Schiller “procurava, a partir das análises de Kant, fundamentar a possibilidade de uma experiência estética mais intensa desse sentimento *na arte*, e não na natureza” (SÜSSEKIND, 2011, p. 77).

Neste ensaio, portanto, vemos como Schiller, a partir de uma aproximação mais intensa com a letra kantiana, passa a dar ao conceito de sublime uma centralidade essencial para o seu subsequente desenvolvimento teórico acerca da arte trágica e seu papel na fruição artística da tragédia. Temos em “Do sublime” um importante deslocamento conceitual dentro da teoria da tragédia do autor, deixando de lado a centralidade do termo “comovente” em nome de uma mais precisa definição de “sublime”, que viria a conduzir todo o restante de sua investigação acerca dos sentimentos trágicos.

#### 4.2. Os impulsos fundamentais do ânimo e sua relação com o sublime

Em “Do sublime”, Schiller inicia sua investigação acerca do conceito de sublime fazendo remontar sua definição de modo muito próximo à doutrina da terceira crítica de Kant. Aqui, o autor refere-se ao sublime como um sentimento que nos faz notar nossa dupla natureza anímica:

*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio de ideias (SCHILLER, 2011, p. 21).

De maneira análoga, Kant definiu o sublime em sua “observação geral”, dentro da seção acerca do sublime, como “o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (KANT, 2005, p. 117), um sentimento de prazer que surge em detrimento da sensibilidade. Em comparação ao sentimento do belo que “prepara-nos para amar sem interesse algo”, o sublime kantiano é definido não pelo desinteresse, mas pela estima a um objeto “mesmo contra nosso interesse (sensível)” (KANT, 2005, p. 117). Mais objetivamente, Kant também irá agregar à sua definição a marca da inacessibilidade de certas ideias pela faculdade da imaginação, um objeto que traz ao observador um sentimento de fracasso de suas faculdades sensíveis: “ele é um objeto (da natureza) *cujas representações determinam o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias*” (KANT, 2005, p. 117).

Este duplo efeito no ânimo, no qual, por um lado, sentimos nosso fracasso sensível, e, por outro, nossa superioridade suprassensível, sabemos, era até então a definição central do sentimento do “comovente” na teoria da tragédia de Schiller, uma formulação que não é estranha aos seus ensaios anteriores como “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” e “Sobre a tragédia”. Como podemos observar, o autor encontra na definição kantiana do sublime uma base sólida para fundamentar teoricamente seu pensamento acerca da tragédia, aprofundando as discussões de seus ensaios anteriores e incorporando a elas um tom ainda mais kantiano. O que pode parecer inicialmente como um desvio argumentativo na sequência dos seus ensaios sobre a tragédia, dessa maneira, surge como um importante ponto de virada em sua abordagem teórica do tema da tragédia. Ainda que “Do sublime” não apresente diretamente muitos exemplos poéticos, sabemos que, em sua sequência, o ensaio “Sobre o patético” irá expor a mais refinada posição de Schiller acerca do problema da possibilidade do deleite trágico e de suas especificidades poéticas. “Do sublime”, assim, surge como uma pequena pausa dentro das discussões poetológicas de Schiller, mas que traz os fundamentos teóricos mais importantes para sua subsequente formulação do “sublime patético”, conceito chave para entendermos a teoria da tragédia de Schiller agora baseada em ideias kantianas.

Assim, dando prosseguimento à linha argumentativa do ensaio “Do sublime”, Schiller afirma que o objeto sublime faz o sujeito sentir, primeiro, sua limitação enquanto ser natural e, “em segundo lugar, a independência que mantemos, enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto *em nós* quanto *fora de nós*” (SCHILLER, 2011, p. 22). Segundo o autor, enquanto seres sensíveis, dependemos de algo externo a nós, a natureza, para determinar nosso estado. Esta dependência, entretanto, não é algo facilmente observável: enquanto nos servimos da natureza para nos mantermos bem e saudáveis, enquanto estivermos numa situação de

cooperação entre nossa carência sensível e os objetos que suprem nossas necessidades, não será possível ao sujeito perceber sua dependência de forma objetiva. Dessa maneira, só observamos nossa dependência quando estamos num estado de *luta* contra a natureza, ou seja, quando a natureza nos impõe uma condição conflituosa em relação ao que Schiller chama de “impulsos fundamentais” da humanidade (SCHILLER, 2011, p. 22).

Segundo Schiller, somos *duplamente* dependentes da natureza. Nossa existência sensível deixa-se resumir em dois impulsos fundamentais; dessa forma, podemos ser dependentes de duas maneiras distintas, quando nos faltam os elementos necessários para a manutenção e satisfação de um ou outro impulso. Estes dois impulsos dizem respeito, respectivamente, (1) à nossa capacidade de adquirir representações, de conhecer o mundo e (2) à nossa capacidade de preservar a vida, manter nossa existência física. O primeiro, denominado “impulso de representação” ou “impulso de conhecimento”, designa nossa capacidade de *alterar* nosso estado, enquanto o segundo, o “impulso de conservação”, por outro lado, diz respeito à capacidade humana de *conservar* esse estado; no primeiro, exigimos mudança, precisamos de novos elementos naturais e de condições propícias para que possamos conhecer, adquirir novas representações. No segundo, ao contrário, necessitamos nos nutrir, manter o bom funcionamento do corpo, exigindo da natureza alimentos e também, por outro lado – um aspecto importante para a análise do sublime e da teoria da tragédia de Schiller – exigimos segurança contra as intempéries da natureza: que possamos conservar nosso estado contra o frio, o calor e diversas outras ameaças da natureza contra nossa existência.

Estes dois impulsos conferem à natureza humana uma *dupla dependência*, intimamente ligada às carências exigidas por cada um deles. Podemos senti-la, resume Schiller, de duas formas:

A primeira podemos sentir quando a natureza deixa faltarem as condições nas quais atingimos conhecimentos; a segunda, quando a natureza contradiz as condições nas quais é possível para nós levar adiante nossa existência (SCHILLER, 2011, p. 23).

Se nossa natureza sensível é duplamente dependente, em contrapartida, nossa natureza racional nos oferece uma *dupla independência* da natureza. Onde nos observamos como dependentes, podemos também nos ver como seres livres. Esta é a primeira grande contribuição kantiana para o esquema teórico de Schiller: para o autor, em sua nova concepção bipartida do ânimo, temos duas parcelas conflitantes que possuem interesses também divergentes. Esta concepção, veremos, produzirá uma consequência lógica importante na explicação do deleite trágico se comparada à posição inicial sustentada pelo autor em seu primeiro ensaio da *Neue*

*Thalia*, que pressupunha uma concepção de ânimo unívoca. Aqui, a superação da dependência sensível em relação a natureza se mantém de duas formas:

*Em primeiro lugar*, na medida em que podemos ultrapassar as condições naturais (no que é teórico) e *pensar* mais do que conhecemos; em *segundo lugar*, na medida em que podemos passar por cima das condições naturais (no que é prático) e contradizer nosso apetite através da nossa *vontade* (SCHILLER, 2011, p. 23).

Schiller argumenta que podemos, ademais de ir além das representações sensíveis numa relação de conhecimento, sustentar em nós mesmos uma oposição voluntária aos nossos impulsos de conservação. Podemos, dessa maneira, sentir essa independência de duas formas distintas, no que é teórico, pensando além da natureza, e no que é prático, privilegiando a vontade e a liberdade acima das necessidades naturais. Este duplo sentimento, de fracasso sensível e superação racional, é o que define o sublime e é o que leva o autor a remontar à primeira subcategorização do sublime kantiano sob a ótica de uma nova terminologia, baseada em sua teoria dos impulsos:

Um objeto frente a cuja percepção experimentamos a primeira independência é *grande de modo teórico*, um sublime do conhecimento. Um objeto que nos faz sentir a independência de nossa vontade é grande de modo prático, um sublime do modo de pensar (SCHILLER, 2011, p. 23).

Como aponta o próprio Schiller nesta passagem, esta subdivisão já se encontra em Kant, sob a definição de “sublime matemático” e “sublime dinâmico”, respectivamente. Aqui, testemunhamos então a primeira mudança significativa no que se refere ao quadro conceitual da terceira crítica. O que começa com uma mudança pontual e terminológica, privilegiando a divisão entre sublime teórico no lugar do “matemático” e sublime prático ao invés do “dinâmico”, aponta também para um novo rumo inexplorado por Kant. A real transposição conceitual e consequente contribuição de “Do sublime” não só para a teoria da tragédia de Schiller mas também para o debate estético do sublime se dá a partir da forma como o autor aborda a questão do temor e da ameaça referente ao sublime prático. Privilegiando este àquele referente ao conhecimento, Schiller encontra no potencial do afeto do sublime prático um valor positivo para a avaliação estética que não só justifica a criação de obras de artes trágicas e impactantes, como também as nomeia e as identifica como o ápice desse tipo de representação justamente por estarem no topo da escala da *páthos*, pelo seu alto grau de intensidade do afeto.

#### 4.3. O sublime prático e a destinação racional da humanidade

Repetindo a estrutura lógica de seus outros ensaios da década, Schiller começa o ensaio “Do sublime” partindo de uma definição mais abrangente do conceito abordado, formulando em linhas gerais o sentimento do sublime. A partir de então, o autor passa a qualificar de maneira mais aprofundada e específica a faceta daquele conceito que realmente lhe interessa discutir: aqui, após apresentar a primeira subdivisão do sublime entre “teórico” e “prático”, vemos como ele considera o sublime teórico “suficientemente exposto” (SCHILLER, 2011, p. 24), enquanto o sublime prático passa a ser o centro das atenções de suas investigações. Para argumentar sobre a centralidade do sublime prático frente ao teórico, Schiller propõe que observemos qual deles se comunica com a parte mais essencial de nosso ser:

O sublime teórico contradiz o impulso de representação, o sublime prático, por sua vez, o impulso de conservação. No primeiro é contestada apenas uma única expressão da faculdade de representação sensível, no segundo, por outro lado, o fundamento último de todas as suas expressões possíveis, a saber, a existência (SCHILLER, 2011, p. 26).

Schiller, então, passa a uma análise mais demorada e pormenorizada dos processos anímicos envolvidos no sentimento do sublime prático, enquanto o sublime teórico passa a existir no texto apenas a modo de contraexemplo, para ressaltar a centralidade delegada ao sublime prático em seu ensaio. O sublime prático, retoma ele, depende do funcionamento do impulso de autoconservação. Este, por sua vez, opera sua função através da “dor”:

Nossa vida física encontra no *impulso de autoconservação* um guarda atento, enquanto esse impulso, por sua vez, encontra na *dor* alguém que o adverte. Assim, tão logo nosso estado físico sofra uma alteração que ameaça determiná-lo no sentido oposto, a dor relembra o perigo, e o impulso da autoconservação é por ela intimado a resistir (SCHILLER, 2011, p. 24).

Assim, a dor, ou o prognóstico de seu aparecimento, é um elemento importante no esquema de surgimento do sentimento do sublime prático: aprendemos através da experiência que certos objetos são capazes de ferir nossa existência, forçando nosso impulso de autoconservação a agir e nos compelindo a resistir e lutar contra a ameaça iminente. Acontece que há certos tipos de objetos que oferecem perigos do tipo “em que nossa resistência física seria vã, então deve surgir o *temor*” (SCHILLER, 2011, p. 24); sabemos existirem objetos que apresentam um tal nível de poder sobre nossa determinação física que não encontramos em nossa sensibilidade nenhuma forma possível de abrigo ou resistência. Em outras palavras, tais objetos são temíveis pois ativariam nosso impulso de autoconservação a tal ponto que a dor não atuaria mais como um “guarda atento” da sensibilidade, mas como seu próprio capataz, atirando nossa existência física com sofrimento até seu iminente fim.

Um objeto sublime de modo prático, desta forma, pode ser definido como algo que “traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer” (SCHILLER, 2011, p. 25), um objeto ao qual sabemos que não conseguiríamos resistir sensivelmente. De modo muito semelhante à doutrina de Kant, aqui vemos Schiller apresentar diversos exemplos do sublime prático associados a elementos naturais, como o mar revolto e tempestades. Ao citar exemplos de objetos para diferenciar o sublime teórico do prático, para ressaltar a diferença entre os objetos que desafiam, respectivamente, nosso impulso de representação e nosso impulso de conservação, a imagem criada pelo autor é justamente a de paisagens naturais: “um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo” (SCHILLER, 2011, p. 25). Numa nota da tradução presente neste trecho do texto da edição *Do sublime ao trágico*, Vieira e Süsskind ressaltam a relevância e a recorrência destes exemplos para a tradição moderna do sublime: Kant, Burke e também Schiller parecem remontar a uma passagem de Addison (direta ou indiretamente) em *The Pleasures of the Imagination*. Seja como for, Schiller, em diálogo com Kant, parece sugerir que o sublime prático surge de um contato com objetos exclusivamente, a princípio, naturais. Sua primeira definição do conceito, ao lado dos exemplos citados, parece corroborar com esta ideia:

A natureza representada como um poder que, embora capaz de determinar o nosso estado físico, não detém nenhum domínio sobre a nossa vontade é sublime *de modo dinâmico* ou *prático* (SCHILLER, 2011, p. 25).

Vale observar, neste momento, que tal definição é muito similar àquela presente no §28 da *Crítica da faculdade do juízo*: “A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente sublime*” (KANT, 2005, p. 108). Mas se há algo que sugere, ao contrário, que o sublime prático de Schiller irá se aventurar por novas águas, decerto isto é a qualificação referente à intensidade do terror proporcionado pelo objeto e ao interesse do sujeito frente a este sentimento. Ao justificar a superioridade do sublime prático em relação ao teórico, Schiller aponta justamente para a intensidade do afeto gerado no sujeito, na maior quantidade de ação de seu respectivo impulso:

Nossa sensibilidade é, assim, interessada frente ao objeto *temível* de modo bem diverso do que ocorre com o objeto infinito, pois o impulso de autoconservação eleva uma voz bem mais alta do que o impulso de representação. É bem diferente se temos algo a temer com relação à posse de uma única representação ou do fundamento de todas as representações possíveis, com relação à nossa existência no mundo sensível (SCHILLER, 2011, p. 27).

O sublime prático, argumenta ele, interage com aquilo que há de mais essencial e vital de nossa existência, ele ataca “com mais violência” (SCHILLER, 2011, p. 27) nossa

sensibilidade. Neste momento, o argumento do contraste, presente em textos anteriores do autor, volta a aparecer para consolidar o argumento em defesa da superioridade do sublime prático. O argumento, em “Do sublime”, se resume deste modo: quanto maior o estado de alerta da sensibilidade, quanto mais violenta é a sensação e a resposta do impulso da sensibilidade, tão mais claramente presenciamos também a superioridade de nossa outra parcela do ânimo, a suprassensível. Desse modo, quanto mais afeto, quanto mais ataque à sensibilidade, maior será também o reconhecimento de nosso potencial suprassensível, melhor e mais perfeito será o sentimento do sublime. Em suas palavras:

Porque o objeto *temível* ataca a nossa natureza sensível com mais violência do que o objeto infinito, a distância entre as faculdades sensível e suprassensível é sentida neste caso de modo mais vivaz, assim como a superioridade da razão e a liberdade interna do ânimo são sentidas de modo mais destacado. Uma vez que toda a essência do sublime está baseada na consciência dessa nossa liberdade racional, e que todo prazer no sublime está fundado, justamente, apenas em tal consciência, então se segue por si mesmo (o que também ensina a experiência) que o *temível* na representação estética deve nos mover de modo mais vivaz e agradável do que o *infinito*, e, portanto, que o sublime prático possui de antemão uma grande preponderância em relação ao teórico no que diz respeito à intensidade da sensação. (SCHILLER, 2011, p. 27).

Disso surge a perspectiva engrandecedora do sublime, que encontra no sublime prático seu maior potencial de aprendizado: com o sublime teórico “ampliamos apenas a nossa *esfera*”, e com o sublime prático “a nossa *força*” (SCHILLER, 2011, p. 27). O sentimento do sublime, desta maneira, revela ao humano algo sobre sua dupla natureza, serve ao sujeito como uma ponte de seu sentimento de impotência sensível, reconhecido mais claramente frente aos objetos temíveis, em direção à sua capacidade de se fazer independente e livre mesmo frente às coerções mais violentas do mundo empírico. Com o sentimento do sublime, revelamos a nós mesmos nossa “destinação racional” (SCHILLER, 2011, p. 29), nossa capacidade de nos elevarmos acima de nossas imperfeições e de nossa impotência sensível.

De forma geral, desenvolve Schiller, o sublime é o duplo sentimento de abandono de “todo *meio de resistência físico*” (SCHILLER, 2011, p. 30) e, ao mesmo tempo, de “que nos sintamos independentes do objeto enquanto seres racionais” (SCHILLER, 2011, p. 31). Assim, “sublime é apenas o objeto contra o qual sucumbimos enquanto *seres naturais*, mas do qual nos sentimos absolutamente independentes enquanto seres racionais” (SCHILLER, 2011, p. 30). Disso surge uma importante pontuação sobre sentimentos que devem ser excluídos do campo do sublime: “a superioridade física do homem sobre as forças naturais não é um fundamento do sublime” (SCHILLER, 2011, p. 31). Uma pessoa que, para citar um exemplo do próprio autor, “luta contra um animal selvagem e o sobrepuja por meio da força de seus braços ou

astúcia” (SCHILLER, 2011, p. 29) não pode ser fundamento do sublime pois encontra abrigo numa saída sensível, ainda que mostre de alguma forma a capacidade humana para se livrar de perigos naturais. Assim, Schiller reforça que o sentimento do sublime precisa manter sua capacidade de gerar terror no sujeito. Enquanto o poder da natureza estiver domado, controlado pela pessoa de algum modo, seu deleite será de ordem “*lógica*, e não *estética*” (SCHILLER, 2011, p. 31). Para explicitar este efeito da natureza domada e da natureza temível, ele empreende o exemplo do contraste entre um cavalo domado e um cavalo exasperado, em que um mesmo objeto, em situações diversas, sob pontos de vista diferentes no que se refere à sua temibilidade, pode ser ou não ser sublime:

Um cavalo que corre sem destino nas florestas ainda livre e indomado é, enquanto *força natural* que nos supera, *temível* para nós, e pode fornecer um objeto para uma descrição sublime. O mesmo cavalo, domesticado, atrelado ao jugo ou à carroça, perde sua temibilidade, e com ela também todo o sublime. Se esse cavalo domado agora rompe suas rédeas, se ele se empina exasperado de modo violento, sua liberdade, então sua temibilidade está novamente ali, e ele se torna outra vez sublime. (SCHILLER, 2011, p. 31).

#### 4.4. O temível entre a segurança física e a segurança moral

Até certo ponto do ensaio “Do sublime”, Schiller descreve como os objetos que despertam o sentimento do sublime prático devem conter em si uma alta carga de temibilidade, sem a qual o sujeito não sentiria um ataque à sua sensibilidade e, por consequência disto, não despertaria sua suprassensibilidade para se contrapor ao impulso de autoconservação. Sem esta característica, não se faria sentir o contraste entre as duas parcelas do ânimo. Mas Schiller, assim como outros autores do período que se debruçaram sobre o tema do sublime, tem de lidar com a seguinte questão: se esta faceta do sublime detém seu fundamento numa manifestação do terror, se é necessário que seja reconhecido o potencial de ameaça do objeto sobre o sujeito – não uma ameaça rotineira, mas uma daquelas ameaças contra as quais toda resistência física é insignificante – não seria também este mesmo terror um impeditivo para o sentimento estético desta categoria? Como é possível garantir que o sujeito mantenha uma relação meramente estética com um objeto que pode lhe tirar a vida, causar-lhe dor extrema?

A esta questão, em “Do sublime”, Schiller propõe uma solução mais criteriosa e moderada do que a que encontramos em seus ensaios anteriores: o sentimento de comprazimento com objetos desta natureza, argumenta, necessita que o sujeito retenha algum espaço para que suas faculdades suprassensíveis reconheçam sua independência. Para que isto

ocorra, para que a relação estética entre sujeito e objeto temível não se desfaça, é necessário que objeto seja, de fato, *temível*, mas que o *terror em si* não se perpetue. Ele diz: “o temor efetivo e levado a sério, contudo, suspende toda a liberdade do ânimo” (SCHILLER, 2011, p. 32). Assim como Kant, Schiller admite que a ameaça real ao sujeito não pode existir, a custo do fim da experiência estética. O objeto sublime, diz ele, “tem de ser temível, mas o temor efetivo ele não pode despertar”, ele jamais poderá “direcionar seu poder diretamente contra nós” (SCHILLER, 2011, p. 32). Esta posição, até este ponto, concorda com a proposição da terceira crítica, que diz ser “impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério” (KANT, 2009, p. 109).

Mas esta aparente concordância não reproduz toda a extensão do argumento kantiano e, na verdade, é precisamente neste trecho em que o ensaio de Schiller apresenta suas ideias mais originais. O primeiro pequeno adendo à sua formulação do argumento do terror direcionado ao sujeito envolvido na relação estética resgata uma ideia formulada inicialmente em seu texto anterior, publicado no segundo volume do periódico *Neue Thalia*. Assim como em “Sobre a arte trágica”, Schiller introduz uma exceção significativa a esta constatação geral: há casos em que o terror direcionado ao sujeito pode não ser uma interferência à liberdade moral do sujeito. Schiller admite, como em seu outro ensaio, que há raros casos em que individualidades de natureza extremamente elevada poderiam fazer frente a um terror efetivo e real, direcionado a si. Esta hipótese, tanto lá quanto aqui, permanece apenas como uma proposta ideal, pois “exige uma *elevação* da natureza humana que dificilmente pode ser pensada como possível em um sujeito” (SCHILLER, 2011, p. 32). Não obstante, é preciso fazer notar que tal adendo, para além de uma pequena exceção à teoria geral da segurança contra o terror do objeto, representa também uma importante noção do sublime schilleriano que viria a ser desenvolvida a seguir: todo o problema da temibilidade não está no terror em si, não está no estado de violência excessiva proporcionado pelo objeto, no afeto apresentado de fato, mas na imperfeição de caráter do sujeito que não possui, de maneira generalizada, a formação moral suficiente para resistir a ele.

Como aponta Vieira em seu artigo “A segurança do sublime”, ao introduzir o problema da segurança em relação ao objeto, as restrições quanto ao terror não apontam, como em Kant, para uma “depuração patológica” da experiência com o sublime. Ele diz:

Tais restrições se aplicam de início apenas aos objetos que nos ameaçam diretamente, e não resultam, desse modo, em qualquer depuração patológica da experiência do sublime, no paradoxo de um temor vivenciado por um sujeito que na verdade não teme. Ao contrário, Schiller supõe que o afeto é condição fundamental para o reconhecimento de nossa natureza suprassensível. (VIEIRA, 2016, p. 202).

É desta forma que Schiller conduz sua exposição: de maneira geral, temos de nos encontrar em segurança contra as ameaças do objeto temível. “É apenas na imaginação que nos colocamos no caso em que esse poder seria capaz de atingir a nós mesmos” (SCHILLER, 2011, p. 32). Aqui surge uma noção essencial a todo o encadeamento lógico de seus argumentos, tanto nas subcategorizações propostas ao final de “Do sublime”, quanto em todo o desenvolvimento subsequente de “Sobre o patético”: “o terrível está, assim, apenas na representação” (SCHILLER, 2011, p. 32). A chave para entender o sublime schilleriano é justamente a ênfase no fator *representado* do terror sublime. Mesmo o terror fictício, argumenta, já é capaz de ativar o impulso de conservação. Sentimos o terror e o sofrimento mesmo quando o terror é imaginado, mesmo numa relação fictícia; em outras palavras, a segurança, para Schiller, é mais um *mediador* do *pathos* do objeto do que propriamente um nulificador do mesmo. Mesmo na representação do terror, sentimos “algo análogo àquilo que a sensação efetiva produziria” (SCHILLER, 2011, p. 32). Em suas palavras:

Sem esse início do sofrimento efetivo, sem que esse ataque à nossa existência seja levado a sério, iríamos apenas jogar com o objeto; tem de haver *seriedade*, ao menos na sensação, se a razão deve buscar refúgio na ideia de sua liberdade. A consciência de nossa liberdade interna também só pode possuir algum valor e ter alguma validade na medida em que há seriedade; e não pode haver seriedade quando apenas jogamos com a representação do perigo. (SCHILLER, 2011, p. 33).

Não é forçoso admitir, frente a isto, que Schiller mantém a posição estabelecida em seus ensaios anteriores de que o afeto é um elemento positivo na relação estética do sublime. Aqui, em “Do sublime”, vemos apenas como os critérios adotados pelo autor, que se aproxima mais intimamente da teoria kantiana, levam-no a produzir uma teoria mais moderada quanto à possibilidade de um afeto violento. Se comparado à posição de “Sobre a arte trágica”, na qual “o afeto por si mesmo [...] possui algo deleitoso para nós” (SCHILLER, 2018, p. 39), com a proposição de que a representação do sublime conserva “algo análogo” (SCHILLER, 2011, p. 32) do afeto original, poderíamos constatar que a posição do texto atual é mais moderada, mas ainda mantém a essência da positividade afetiva da relação com os objetos; o Schiller de “Do sublime” descartaria a hipótese de que sentimos algum prazer com a dor em si, mas admitiria que dela pode surgir um sentimento positivo se moderadamente sentida através de uma representação mediana do objeto real.

Há, portanto, que haver seriedade na relação, que o *pathos* se efetue. Para que isso ocorra, entretanto, é preciso que o sujeito se encontre em segurança, que a representação apresente um terror análogo ao da intuição efetiva daquele objeto, que o poder seja reconhecível, mas não direcionado ao sujeito. Mas se é necessário que o sujeito esteja em

segurança para que a representação do temível possa gerar deleite, não existiriam casos de objetos temíveis demais para qualquer tipo de segurança física manter nossa consciência em paz? Não seria este o caso da ameaça constante da morte, da doença fatal e de outros males súbitos e incontroláveis do destino? Um caso patológico em extremo, a ponto de romper a relação estética? Uma contribuição de destaque de “Do sublime” para o debate acerca da segurança do sublime sem precedentes nas discussões da terceira crítica é precisamente a ideia schilleriana de que a relação estética desta categoria não estaria completa sem “um fundamento duplo para a segurança” (SCHILLER, 2011, p. 33), para garantir que a fruição se efetue frente aos males contra os quais a segurança física não teria chances.

Para Schiller, “o conceito de segurança não pode ser tão limitado a ponto de exigir que nos saibamos fisicamente subtraídos ao perigo” (SCHILLER, 2011, p. 33), deve haver uma segurança de um tipo mais abrangente a ponto de nos permitir a resistência contra males onipresentes e inescapáveis. A este tipo de segurança Schiller nomeia “*segurança interna ou moral*” (SCHILLER, 2011, p. 34). A segurança moral, diz, é um fundamento de tranquilização para a sensibilidade de modo mediato, por ideias da razão:

Olhamos o temível sem temor porque nos sentimos, enquanto seres naturais, subtraídos a seu poder sobre nós, seja pela consciência de nossa *inocência*, seja pelo pensamento da *indestrutibilidade de nosso ser* (SCHILLER, 2011, p. 34).

Ao apresentar esta nova faceta da segurança, o autor admite que a segurança moral “tem por condição um estado de ânimo que não pode ser encontrado em todos os sujeitos” e que, somado a isso, ela “postula *ideias religiosas*, pois apenas a *religião*, mas não a *moral*, estabelece fundamentos de tranquilização para nossa sensibilidade” (SCHILLER, 2011, p. 34). Segundo seu argumento, a moral, como um conjunto de rígidas leis do dever, “segue a prescrição da razão impiedosamente e sem qualquer consideração pelo interesse de nossa sensibilidade” (SCHILLER, 2011, p. 34) e cabe apenas à religião o trabalho de consonância entre sensibilidade e exigências da razão. Em outras palavras, para que possamos sentir segurança em relação a ameaças de objetos contra os quais não possuímos nenhuma segurança física, para que possamos ter segurança moral, dependemos de um fundamento racional baseado em “crenças” (SCHILLER, 2011, p. 35).

Cabe notar, entretanto, que é possível ver neste trecho um forte indício da hipótese educacional schilleriana, de uma busca de um ideal humano ainda não atingido: se necessitamos, como no caso da morte, de ideias religiosas para ligar razão e sensibilidade é porque o ânimo humano ainda não é capaz de subsumir a si mesmo sua destinação racional de modo amplo. A humanidade moderna ainda não atingiu um grau de elevação moral suficiente

para utilizar as ideias da razão, que são plenamente capazes de sustentar por si só uma resistência aos terrores da sensibilidade, para fundamentar em si sua segurança contra tais males. Esta sutil mas importante nuance do texto aparece novamente através de um exemplo de exceção; mais uma vez, o caminho de Schiller é mostrar que, idealmente, temos todas as condições disponíveis para suplantarmos nossos terrores sensíveis, temos à nossa disposição, idealmente, todo o aparato racional para nos fazermos seguros contra todos os males que provêm da sensibilidade, mas a “maioria dos homens” ainda se encontra num estado no qual esta possibilidade só é viabilizada por meio de mediadores contingentes, a crença religiosa e a representação indireta do terror. Ele diz:

A morte, por exemplo, é um desses objetos contra os quais *só* possuímos segurança moral. A representação vivaz de todos os seus terrores, ligada à certeza de não poder dela escapar, tornaria completamente impossível para a maioria dos homens – pois a maioria é muito mais sensível do que racional – ligar a tal representação tanta tranquilidade quanto é exigida para um juízo estético (SCHILLER, 2011, p. 35).

A sublimidade ligada à representação da morte, entretanto, não é obtida através da ideia da imortalidade. Tal ideia serviria, diz Schiller, apenas como “fundamento de tranquilização para nosso impulso de continuidade” (SCHILLER, 2011, p. 35), pois se esta ideia domina o ânimo, “a morte perde o *temível*, e o *sublime* desaparece” (SCHILLER, 2011, p. 35). Assim, do ponto de vista da relação do sublime, a ideia da imortalidade deve permanecer sempre em segundo plano, apenas como reconforto moral para o sofrimento sentido na sensibilidade.

Outra faceta significativa para demonstrar a relação entre segurança moral e temibilidade do objeto que contém sublimidade é a “divindade”. Para o autor, a representação da onisciência e vigilância constante da divindade e de sua onipotência pode manifestar o sentimento do sublime porque, assim como o destino, “é impossível *tanto nos esquivar deles quanto oferecer resistência*” (SCHILLER, 2011, p. 36), restando-nos apenas nos atermos à segurança moral. Neste tipo de relação, sentimos o temor frente a um poder incomensurável que poderia nos destruir ou nos punir indiretamente pela manipulação das formas de sustentação de nossa existência. Dado que este é um poder irresistível e onipresente, devemos buscar uma resistência moral através da “consciência de nossa inculpabilidade” (SCHILLER, 2011, p. 36). Como todo objeto do sublime, sabemos que a divindade poderia nos aniquilar, assim, a segurança proporcionada pelo reconhecimento de nossa suprassensibilidade diz respeito não ao nosso bem-estar físico, mas à manutenção de nossos princípios volitivos. Ele diz:

Se a representação da divindade deve se tornar sublime de modo prático (dinâmico), nós *não podemos* relacionar o sentimento de nossa segurança à *nossa existência*, e sim aos *nostros princípios* [...] Assim, a representação do poder da divindade é sublime de modo

dinâmico somente quando negamos a ela toda *influência natural* sobre as *determinações de nossa vontade* (SCHILLER, 2011, p. 36).

O tema da segurança moral reforça para Schiller, portanto, a ideia dualística do sublime, no qual “nosso *eu inteligível*, aquilo que em nós não é natureza, tem de se diferenciar da parte sensível de nosso ser” (SCHILLER, 2011, p. 38), de que este sentimento dá ao sujeito uma forma de o tornar consciente de sua autonomia, “de sua independência de tudo aquilo que a natureza física pode atingir – em suma, de sua liberdade” (SCHILLER, 2011, p. 38). O sublime, portanto, é um meio pelo qual o sujeito reconhece sua superioridade em relação à natureza por meios morais. Segundo o argumento do autor, enquanto a segurança for condicionada apenas por causas físicas, “restaria sempre uma dependência da natureza” (SCHILLER, p. 38), por isso, o sujeito depende de uma forma de segurança moral para sustentar uma liberdade mais plena.

#### 4.5. O sublime prático contemplativo e o papel da imaginação

Findo o tema da segurança, Schiller obtém as bases para definir de maneira mais fundamentada sua noção geral do conceito de sublime, baseado na ideia da impotência sensível e da superioridade de sua suprassensibilidade que o torna livre de seus impulsos de conservação e de sua dependência em relação à natureza como ser sensível. Schiller descreve o sublime prático, ao final da primeira seção do artigo “Do sublime”, contrapondo-o à noção de grandiosidade moral ou virtuosidade individual:

*Grande é aquele que sobrepuja o temível. Sublime é aquele que, mesmo sucumbindo, não teme [...] Grandes podemos nos mostrar na felicidade, sublimes apenas na infelicidade. Sublime de modo prático é, portanto, todo objeto que nos faz notar nossa impotência enquanto seres naturais – mas que também descobre em nós uma faculdade de resistência de tipo totalmente diferente, a qual não afasta o perigo de nossa existência física, mas (o que é infinitamente mais) dissocia a nossa própria existência física de nossa personalidade* (SCHILLER, 2011, p. 36).

O sublime prático, dessa maneira, é a maneira fundamental pela qual o sujeito “descobre” sua faculdade de resistência, é o sentimento que permite ao sujeito reconhecer sua destinação racional, o que há de ideal em si, fazendo clara a diferença entre sua parcela sensível e a racional. É através do sublime prático, mais potente que seu correspondente teórico, que o sujeito sente com maior clareza esta descoberta.

Mas para Schiller, é necessário distinguir ainda melhor de que maneira o sublime se conecta aos diferentes tipos de objetos temíveis, como o sublime prático opera, de fato, o *pathos* na relação estética e, principalmente – está é a tarefa da qual se incumbe o autor ao longo da

década de 1790 – como é possível justificar o deleite trágico com representações de objetos temíveis e sensações iniciais de desprazer. Além disso, como apontado anteriormente, demonstraremos criticamente como as ideias de Schiller sobre o sublime apontam para uma grande preocupação educacional da humanidade por parte do autor, como é sempre possível encontrar sugestões bastante convincentes de que o sublime visa mais a um esclarecimento do sujeito, visando assim a formar as parcelas menos desenvolvidas da humanidade fortalecendo também a educação daquelas que já se nutrem mais fartamente dos preceitos do Esclarecimento.

É possível notar, tendo em mente a trajetória acadêmica de Schiller na década de 1790, a impossibilidade de dissociar o papel do deleite com objetos trágicos daquele que diz respeito à educação do indivíduo e ao despertar da consciência humana para sua capacidade intrínseca para a ação moral. Em sua definição do sublime prático ao final da primeira seção do artigo em questão, portanto, não é mera coincidência que o comparativo do sentimento do sublime seja a “grandeza”: para Schiller, o sublime é o reconhecimento da imperfeição do caráter humano, da grande distância entre o indivíduo ordinário e os heróis virtuosos da história, mas que, em contrapartida, afirma a grande potência do mesmo para a perfeição, na imensa capacidade armazenada em sua parcela racional do ânimo. E, em última instância, na abundante fonte de autoconhecimento propiciada pela infelicidade frente ao sublime.

Desta maneira, Schiller passa a tecer uma nova ramificação do sublime, a partir do sublime prático: através da descrição de três aspectos fundamentais contidos em toda representação do sublime, o autor começa a distinguir mais claramente as diferenças essenciais entre o sublime no qual se fundamentam inicialmente suas ideias, i.e. a teoria do sublime kantiano da *Crítica da faculdade do juízo*, e o seu conceito original de sublime patético. Para o autor o sublime prático pode ser entendido ao dividir sua fruição em três etapas consecutivas, distinguindo três diferentes representações no ânimo: (1) uma representação de um objeto que apresenta uma ameaça objetiva à nossa sensibilidade; (2) uma representação subjetiva de nossa impotência sensível; (3) uma representação de nossa superioridade suprassensível subjetiva. Desta esquematização referente às representações, Schiller nomeia duas classes de sublime distintas: sublime contemplativo e sublime patético – este último será discutido mais à frente.

O sublime contemplativo é assim chamado pois, como afirma o autor, “quase tudo depende de uma atividade própria do ânimo” (SCHILLER, 2011, p. 41). Nesta classe temos uma representação de um objeto que é intuído sensivelmente, fonte da representação que gera o terror para o sujeito, e os passos restantes são produzidos pelo indivíduo. Por exemplo: ao observar o mar (1), podemos nos *imaginar* no meio de uma tempestade, que poderia nos destruir

(2), mas sabemos que mesmo que nossa existência física fosse ameaçada, poderíamos agir livremente, escolhendo nos aventurar pelo mar revolto mesmo à custa de nossa existência (3). Nesta classe do sublime, as representações “não tomam o ânimo de modo tão violento que ele não possa permanecer em um estado de tranquila contemplação” (SCHILLER, 2011, p. 41). Isso ocorre pois o sublime contemplativo fica dependente da boa imaginação do sujeito envolvido na contemplação; apenas o objeto temível existe fora de si, apenas a primeira representação lhe é dada, as outras duas devem ser produzidas pelo próprio sujeito.

O sublime contemplativo, segundo a teoria de Schiller, encontra nesta questão que concerne à imaginação dois problemas. O primeiro deles diz respeito ao argumento da potência do afeto: se é verdade que a representação do sublime contemplativo é criada apenas através da imaginação, isto quer dizer que o sujeito deve produzir um afeto tão incitante quanto repulsivo para si mesmo; em outras palavras, o sujeito que se imagina sendo destruído tem de criar por si mesmo uma representação mental que contradiz seu impulso de conservação. Isto causa um conflito de interesses interno, já que esta representação é “sempre voluntária” (SCHILLER, 2011, p. 41) e pode ser controlada e dosada conforme seu interesse.

A segunda razão para Schiller considerar o sublime contemplativo como sendo menos essencial que o patético diz respeito justamente à questão do sublime como ferramenta educativa:

Nem todos os homens possuem suficiente faculdade de imaginação para produzir em si mesmos uma representação vivaz do perigo, nem todos possuem suficiente força moral autônoma para não preferir esquivar-se de tal representação (SCHILLER, 2011, p. 36).

Assim, estas facetas do sublime contemplativo contribuem para mostrar que ele não cria as condições ideais para o sujeito se conectar à sua suprassensibilidade, ele permanece ainda muito próximo de seu impulso de autoconservação. A potência dessa representação, para Schiller, não adquire um grau de confiabilidade suficiente para se sustentar como caso exemplar, pois manifesta-se apenas naqueles indivíduos que já têm um contato maior com seu lado suprassensível, ou seja, que já possuem algum grau considerável de elevação moral

Se, portanto, o fim último do sublime é a conexão entre a compreensão do próprio sujeito e seu elemento suprassensível, o sublime contemplativo pode ser encarado como uma forma deficitária de fruição, pois é uma atividade *voluntária* do ânimo, depende do grau de esforço exercido pelo sujeito, que pode resultar em uma formação deficitária do terror. Mesmo num ambiente controlado como a representação imaginária e mesmo que a tendência à autonomia moral seja uma característica universal da humanidade, é possível que certos

indivíduos não consigam se colocar numa posição de seriedade em relação ao objeto, numa relação na qual o impulso de autoconservação pode ser mais intensamente atacado. Em resumo, o sublime prático contemplativo possui dependência considerável do exercício imaginativo do sujeito, de sua formação moral e do desenvolvimento de sua faculdade de imaginação.

#### 4.6. Um fundamento subjetivo para o terror: o extraordinário e o indeterminado

Em resumo, podemos admitir que o sublime prático contemplativo é um sentimento frente a objetos cuja temibilidade é apresentada ao ânimo mediante a ação da faculdade da imaginação. Nesta categoria do sublime, portanto, a imaginação é a mediadora entre o temor e o impulso de conservação do sujeito. Esta lei geral desta categoria do sublime, entretanto, necessita de uma qualificação mais precisa segundo o autor. Vemos, em seguida, como Schiller distingue a fonte do terror dos objetos que contém sublimidade. O temor de um objeto, segundo a doutrina exposta até o momento, “possui aqui um fundamento *real*” (SCHILLER, 2011, p. 42), ele deve conter em si mesmo uma potência de afeto capaz de causar temor, não cabendo ao sujeito acionar nada mais do que a própria potencialidade do objeto temível mediante seu esforço mental. Aqui, o sujeito “se atém àquilo que lhe é dado” pelo objeto (SCHILLER, 2011, p. 43). Estes são os casos de objetos cuja temibilidade é apresentada de modo objetivo, são fontes de terror real e aparente para qualquer sujeito sensível. Em exemplos, são eles:

Um abismo que se abre a nossos pés, um temporal, um vulcão em chamas, um rochedo que pende sobre nós como se quisesse a qualquer momento despencar, uma tempestade no mar, um vento gélido da região polar, um verão da zona quente, um animal feroz ou venenoso, uma inundação, etc (SCHILLER, 2011, p. 42).

Há, porém, outra faceta do sublime prático contemplativo que diz respeito a um fundamento subjetivo para o terror, no qual o sujeito, ao contrário dos exemplos anteriores, confere, ele mesmo, esta qualidade ao objeto. Ele “não *descobre* meramente o temível por comparação, *mas antes* o cria por sua própria conta sem possuir um fundamento objetivo suficiente para tal” (SCHILLER, 2011, p. 43). Estes objetos, cujo fundamento do terror é baseado em parâmetros subjetivos do sujeito, podem ser resumidos em dois casos: o extraordinário e o indeterminado.

O extraordinário, segundo a apresentação do autor, encontra ressonâncias com o estágio infantil da vida humana. Segundo ele, na infância “a imaginação atua de modo menos restrito, tudo que é incomum é terrível” (SCHILLER, 2011, p. 43). Víamos, nesta época, toda estranheza, todo “fenômeno inesperado da natureza” (SCHILLER, 2011, p. 43) como temível

e capaz de despertar o nosso impulso de conservação. Longe de ser uma qualidade exclusiva das crianças, entretanto, Schiller admite restar em nós um vestígio deste atrativo para o terror. Ao se entregar voluntariamente ao jogo da fantasia, a contemplação estética pode encontrar frutíferas representações para o sublime. Esta capacidade de se entregar ao terror com o extraordinário, entretanto, pode causar ao sujeito e à sociedade danos perigosos, pois entregar-se às elucubrações e fantasias de superstições indevidamente alimentadas pela imaginação é sinal de uma “*formação torta*” do sujeito (SCHILLER, 2011, p. 43). Este é o caso dos antigos Táuridas na tragédia *Ifigênia em Táuris*. Ele descreve:

O hábito dos antigos Táuridas de sacrificar a Diana todo recém-chegado que a infelicidade levasse à sua costa dificilmente tem outra origem senão o *temor*, pois só o homem com uma *formação torta*, mas não o homem *sem formação*, é tão asselvajado a ponto de voltar sua fúria contra aquilo que não pode prejudica-lo (SCHILLER, 2011, p. 43).

Desta maneira, o temor com o extraordinário, admite ele, pode estar ligado a uma deficiência de formação moral de uma cultura, “mas não totalmente a ponto de não restar dele um vestígio na contemplação *estética* da natureza” (SCHILLER, 2011, p. 44). O extraordinário pode ser fonte do sentimento do sublime, assim, quando não nos deixamos tomar completamente pelo impulso de autoconservação, como na infância, ou quando não deixamos nossos hábitos serem permeados pelo temor supersticioso, como no caso de uma formação deficiente. Quando utilizadas numa relação estética, as representações do extraordinário “despertam um sentimento de terror ou ao menos intensificam tal impressão, e são desse modo propícias para o sublime” (SCHILLER, 2011, p. 44). Os primeiros exemplos de objetos desta categoria são descritos da seguinte maneira pelo autor:

Um silêncio aprofundado, um grande vazio, um clarão súbito na escuridão são coisas, em si mesmas, bastante indiferentes para nós, que não se distinguem a não ser pelo caráter extraordinário e incomum (SCHILLER, 2011, p. 44).

Um bom manejo poético destas representações, ressalta Schiller, pode dar ao artista uma excelente fonte de terror e uma potente forma de despertar o sublime naquele que as contempla. Assim o fez Virgílio, atesta, que descreve o inferno como “campos vastamente calados da noite” e “moradas vazias e reinos ermos de Plutão” (VIRGÍLIO apud SCHILLER, 2011, p. 44). Além do silêncio, outras representações também são capazes de despertar o terror mediante um fundamento subjetivo. De forma semelhante ao silêncio, as trevas são fontes do terror não porque são objetivamente temíveis, mas porque “escondem de nós os objetos e nos abandonam assim a todo o poder da faculdade da imaginação” (SCHILLER, 2011, p. 45). O secreto, o indefinido e o impenetrável são especialmente capazes neste sentido porque, assim como as

trevas e o silêncio, elas guiam o sujeito para uma ampla gama de possibilidades e a “temer mais do que se espera do desconhecido” (SCHILLER, 2011, p. 45). Schiller explica esta tendência para o terrível pela natureza do funcionamento de nosso impulso de conservação. Ele diz: “O repúdio atua de modo incomparavelmente mais rápido e poderoso do que o apetite, e é por isso que supomos coisas ruins, mais do que esperamos coisas boas por trás do desconhecido” (SCHILLER, 2011, p. 45).

Semelhantemente, o indeterminado é ingrediente do sublime por gerar um terror que “dá à faculdade da imaginação a liberdade de colorir a imagem como julgar apropriado” (SCHILLER, 2011, p. 46), ao contrário daquilo que é determinado, que leva ao conhecimento e submete-se ao entendimento. O indeterminado permeia todas as representações de objetos que geram o terror a partir de uma atmosfera de mistério e segredos. As representações do mundo inferior em Homero, assim como o célebre solilóquio na primeira cena do ato III de Hamlet na peça homônima, são exemplos utilizados por Schiller ao apresentar este caso. Outra nota relevante sobre o indeterminado e seu potencial para despertar o sublime contemplativo diz respeito à sua ligação com as religiões. No cortejo da deusa Hertha descrito por Tácito, Schiller mostra como o horror impregna os ritos sagrados envoltos em mistérios: neste exemplo “a carruagem da deusa desaparece nas entranhas da floresta, e nenhum daqueles que são usados nesse serviço misterioso regressa com vida” (SCHILLER, 2011, p. 47). Assim também, completa, “a majestade dos reis costuma cercar-se de segredo, de modo a conservar o respeito de seus súditos em contínua tensão através dessa falta de visibilidade artificial” (SCHILLER, 2011, p. 47).

Como mencionado anteriormente, o sublime prático aqui não se apresenta com todo o seu potencial de afeto e depende de uma ação voluntária do sujeito, depende de seu grau de envolvimento com a representação e do poder de sua faculdade de imaginação. Mediante estes exemplos mais factíveis, podemos notar que, mesmo sendo menos essencial dentro do plano maior da teoria schilleriana, o sublime prático contemplativo, através do extraordinário e do indeterminado, pode se apresentar como significativo e não menos potente do ponto de vista do afeto; esses casos são menos universalizáveis, pois dependem de uma entrega pessoal e de um maior grau de imaginação, mas não menos violentos quando se trata da potência de terror que podem causar ao sujeito.

#### 4.7. O sublime patético de Schiller e o sublime contemplativo kantiano

Ao adentrar na seção específica do sublime patético, Schiller retoma seu esquema das três representações do sublime: (1) uma representação de um objeto temível; (2) uma representação de nosso sofrimento sensível; (3) uma representação de nossa superioridade suprassensível. Como apresentado anteriormente, o autor supõe que o sublime contemplativo apresenta “apenas um objeto como poder, a causa objetiva do sofrimento, mas não o próprio sofrimento” (SCHILLER, 2011, p. 42). Dessa forma, a classe contemplativa do sublime, sabemos, é aquela na qual apenas a primeira representação deste esquema é dada ao sujeito pela forma da intuição. A diferença crucial do sublime patético para o contemplativo será, justamente, a forma como a segunda representação, ou seja, a representação do sofrimento, se dá na fruição estética. O sublime patético “não apenas *mostra* a sua violência, mas também a *exprime* efetivamente de modo hostil” (SCHILLER, 2011, p. 48). O sublime patético, ao contrário de sua contraparte contemplativa, cria uma representação mais vivaz do sofrimento, pois apresenta a ação do objeto temível explicitamente.

O sublime patético é mais essencial segundo o esquema schilleriano, pois não depende de uma atividade voluntária do ânimo do sujeito para ser efetivado. Ele diz: “nessa situação a imaginação já não está mais livre para relacioná-lo ou não ao impulso de conservação, ela *tem* de fazê-lo, é objetivamente obrigada a isso” (SCHILLER, 2011, p. 48). O patético, veremos, é duplamente superior ao contemplativo. Primeiro, porque contém mais vivacidade, o sofrimento ataca de forma mais violenta nosso impulso de conservação. Isso faz com que a resistência suprassensível do ânimo (3) tenha que ser ativada também com maior potência; o sublime patético, assim, não apenas faz um “pedido”, mas uma “exigência” ao sujeito da relação. E segundo, por ser mais vivaz e trazer a representação ao nível da sensibilidade, ele não exige do sujeito da relação uma capacidade de imaginação tão potente quanto na classe contemplativa.

Há aqui, entretanto, uma significativa mudança de postura do autor quanto à qualificação do afeto, se compararmos sua posição em “Do sublime” com os artigos da *Neue Thalia* publicados no ano anterior. Logo no início do ensaio “Sobre a arte trágica”, Schiller propõe a tese de que o “afeto por si mesmo, independente de toda relação de seu objeto com nosso melhoramento ou pejoração, possui algo de deleitoso para nós” (SCHILLER, 2018, p. 39). Ao longo do texto, vemos como o autor desenvolve a ideia de que mesmo a mais alta comoção envolve também um prazer empírico que possui respaldo numa “lei psicológica universal” (SCHILLER, 2018, p. 41). Em “Do sublime”, e também na teoria proposta posteriormente em “Sobre o patético”, vemos como o autor requalifica esta ideia, adotando uma posição mais moderada em relação à positividade do afeto originário. Aqui, Schiller passa a

80

descartar completamente a possibilidade de um prazer empírico com o sofrimento, seja através de uma intuição do próprio sofrimento, seja através de uma intuição do sofrimento alheio.

Logo no início da seção acerca do sublime patético, Schiller adverte: “o sofrimento efetivo não permite, entretanto, nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do ânimo” (SCHILLER, 2011, p. 48); ele descarta, assim, completamente a ideia de seu artigo anterior de que possa haver qualquer tipo de positividade, mesmo que vestigial, do afeto efetivo para o sujeito. Avançando no texto, o autor passa a distinguir o conceito chave de sua teoria do sublime: a compaixão. Segundo ele, “não podemos sofrer *nós mesmos*, mas apenas *de modo solidário*” (SCHILLER, 2011, p. 48). Mais do que isso, Schiller também descarta objetivamente que o prazer da relação estética possa surgir pela contemplação da efetivação de um terror sobre outra pessoa; ele defende que “o sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão ou criação poética” (SCHILLER, 2011, p. 48).

A característica da “ilusão” é um ponto importantíssimo para a virada conceitual de Schiller em relação às bases kantianas de seu artigo. A grande fineza da teoria do sublime patético do autor aparece quando observamos que, apesar de sua teoria ser uma extrapolação dos limites impostos pela terceira crítica, Schiller também, por outro lado, trabalha a partir de pressupostos fundamentais da letra kantiana, desenvolvendo ideias já contidas na teoria de seu mestre. Mesmo no sublime prático contemplativo, que descreve com certa precisão a doutrina de Kant, é possível notar que todo o esquema de funcionamento da relação estética se baseia num pressuposto imaginativo, ou seja, ilusório, uma representação secundária do sofrimento que permite ao sujeito uma segurança garantida contra o terror efetivo propiciado pelo objeto que contém sublimidade. Nos colocando na posição de Schiller, poderíamos nos perguntar: se o sublime precisa de uma representação do sofrimento indireta e imaginada, não poderíamos então encontrar na tragédia e na arte em geral um bom candidato para representar o sublime? Não superaríamos assim o duplo impasse do sublime contemplativo e sua dependência da imaginação? Não seria a arte o meio mais essencial para, por um lado, elevar a representação ao seu estágio mais universalizado e potente e, por outro, ainda manter a distância, a segurança e a qualidade indireta do terror sublime?

A resposta à questão sobre as diferenças e semelhanças entre o sublime kantiano e o sublime de Schiller exige uma abordagem longa e detalhada, e fugiria do escopo deste trabalho. Mas uma distinção essencial, e relativamente objetiva, entre os dois autores muito diz respeito ao tema do afeto, de maneira que se torna uma questão incontornável para melhor debater a teoria do sublime de Schiller. Na seção que sucede a “Analítica do sublime” da terceira crítica,

ou seja, a “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, Kant discute a qualidade do afeto necessária para manter o bom funcionamento das relações estéticas entre sujeito e objeto. Lá, temos um bom momento para descrever como o autor descarta os extremos do afeto de uma relação estética. Segundo Kant, tanto os “afetos do gênero lânguido” como os afetos “turbulentos” são prejudiciais neste tipo de relação e, mais do que apenas uma distinção da qualidade essencial do afeto, nesta passagem também podemos notar como o autor interliga a negatividade destes afetos ao prazer sensível e baixo relativo ao contato com as obras de arte que os promovem. Segundo Kant, o sublime necessita de um afeto vigoroso o suficiente para “despertar a consciência de nossas forças a vencer toda a resistência” (KANT, 2005, p. 123), mas deve se manter esta mediania a custo de cessar por completo a relação estética caso estes afetos sejam de outra ordem.

O afeto lânguido, segundo Kant, “não contém nada de nobre, mas pode ser contado como belo do tipo sensível” (KANT, 2005, p. 123) e, como sabemos, todo prazer que emana de fontes puramente sensíveis é descartado da equação do sentimento do sublime. Kant ainda distingue alguns tipos de comoção que poderiam ser confundidas como participantes do sublime. Em suas palavras:

Tem-se comoções fortes e comoções ternas. As últimas, quando se elevam até o afeto não valem nada; a tendência a elas chama-se *sentimentalismo*. Uma dor compassiva que não quer ser consolada, ou à qual nos entregamos premeditadamente quando concerne a males fictícios, até a ilusão pela fantasia como se fossem efetivos, prova e constitui uma alma doce, mas ao mesmo tempo fraca. (KANT, 2005, p. 123-124).

Neste trecho, vemos como o objetivo de Kant é fazer uma separação entre o que é puro prazer sensível e aquilo que é o sentimento do sublime. Quando temos um afeto fraco demais, ele descreve, nosso coração se torna “seco e insensível à prescrição rigorosa do dever” (KANT, 2005, p. 124). E que tipo de representação dá forma a este tipo de relação? Segundo ele, são “romances, espetáculos chorosos” e demais obras de arte nas quais nos entregamos a “males fictícios” como se fossem reais. Um “sentimentalismo” despropositado, um afeto que não se liga ao propósito da superação suprasensível do sublime. O afeto “turbulento” será descrito de forma semelhante:

A agradável fadiga, que se segue a uma tal agitação pelo jogo dos afetos, é um gozo do bem-estar proveniente do restabelecido equilíbrio das diversas forças vitais em nós e que no fim culmina em algo idêntico ao gozo que os libertinos do Oriente consideram tão deleitoso, quando eles, por assim dizer, massageiam seus corpos e suavemente pressionam e deixam vergar todos os seus músculos e artérias; aqui, ao contrário, totalmente fora de nós. Assim, alguém crê-se edificado por um sermão, no qual contudo nada é construído, ou ter-se tornado melhor por uma tragédia, enquanto simplesmente está contente por um tédio felizmente eliminado (KANT, 2005, p. 124-125).

Como os afetos lânguidos, os afetos mais potentes desvirtuam o propósito do sublime ao não deixar espaço para que haja uma operação racional. Tanto os afetos mais fracos quanto os mais fortes marcam excessos patológicos, movimentos demasiadamente sensíveis para que sejam dignos de uma representação sublime. É curioso notar que, assim como no caso dos afetos lânguidos, Kant torna a exemplificar a representação destes afetos ligada às artes da comoção. Aqui, mais especificamente, temos um indício do que poderia ser a posição kantiana frente ao papel das artes trágicas para o esclarecimento humano: como um exercício de contração e relaxamento do corpo, essas formas artísticas servem apenas para eliminar o tédio, uma entrega puramente sensível aos sentimentos agudos que gera um prazer incapaz de solidificar estruturas morais.

O desafio auto imposto de Schiller, poderíamos dizer, é justamente utilizar-se desse arcabouço conceitual kantiano para criar uma nova teoria do afeto para justificar a positividade da tragédia e das artes da comoção, não só como esteticamente dignas, mas também como capazes de educar a humanidade e despertar sua destinação suprassensível. Através do sublime patético, Schiller busca argumentar em defesa da tragédia e do afeto, tentando mostrar como a representação “ilusória” da arte permite manter um alto nível de afeto sem que a relação com a obra se torne uma relação meramente sensível.

#### 4.8. O sublime patético e sua relação com o sofrimento solidário

Como mencionado anteriormente, o grande diferencial do sublime patético em relação ao sublime contemplativo é que o primeiro lida de forma mais direta com o afeto: sua representação não apenas nos *mostra* o terror, ela nos faz senti-lo efetivamente. O sublime patético *comprova* o terror do objeto, nos colocando de forma análoga ao confronto mesmo com o objeto. A primeira característica que justifica esta classe do sublime como esteticamente válida é de que sua representação é “solidária”: não podemos sofrer nós mesmos, pois não há positividade possível num afeto que nos leva imediatamente à dor; não suportaríamos esta relação, nosso impulso de autoconservação nos levaria a abandoná-la em prol de nosso bem-estar físico. Seria excesso de afeto. Mas mesmo uma representação solidária do terror contém afeto suficiente para suspender a relação estética. Ao compartilharmos a dor de outra pessoa, ao intuirmos de fato o sofrimento de um outro, temos também uma descarga afetiva forte demais para que a relação se torne estética; nesta relação, mantemo-nos em segurança, mas o sofrimento ainda é real e patológico demais. “Devemos nos *diferenciar* do sujeito que, ele próprio, sofre” (SCHILLER, 2011, p. 49). Como não é possível extrair positividade de um

sofrimento efetivo, Schiller argumenta que a criação poética, por proporcionar um cenário de ficção para a representação do sofrimento, permite uma fruição potente deste sentimento sem que ele seja agressivo demais para o sujeito.

Dessa maneira, o sublime prático do tipo patético exprime o sofrimento de modo efetivo, mas de maneira solidária e fictícia: “o sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão ou criação poética” (SCHILLER, 2011, p. 48). A partir disso, Schiller dá a sua primeira definição de sua inédita classe do sublime: “a representação do sofrimento alheio, ligado ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna, é *sublime de modo patético*” (SCHILLER, 2011, p. 49). Assim, se compararmos o patético ao contemplativo, temos uma experiência mais intensa do sublime que mantém as exigências de segurança e que não excede os limites afetivos necessários para a relação estética se efetivar, já que sua representação é tão fictícia quanto a imaginada, e não direcionada diretamente ao sujeito, que sofre solidariamente.

Schiller justifica a validade do conceito de solidariedade se apoiando numa crença de que temos uma tendência natural a este sentimento. Segundo ele, é uma relação necessária e incontornável que nos compadeçamos com uma representação de sofrimento de um semelhante, sentimos “um resquício desse sofrimento em nós mesmos” (SCHILLER, 2011, p. 49). E isto só ocorre graças “à imutável lei natural da solidariedade” (SCHILLER, 2011, p. 49). Tornamos o sentimento que, a princípio, se dá apenas no outro como algo também nosso. Este sentimento de “compadecimento”, segundo define Schiller, engloba “todo afeto triste, sem diferença, no qual sentimos tal como um outro sente” (SCHILLER, 2011, p. 49), e é, portanto, um sentimento de equivalência entre sujeito que observa e sujeito que sofre que diz respeito a diversos tipos de compadecimento, não apenas ao sentimento de tristeza, mas também ao temor, ao terror, à exasperação, ao medo, ao desespero, entre outros.

Como toda classe do sublime, o patético encontra seu fundamento na consciência da liberdade moral do sujeito elevada pelo sofrimento compassivo. Quando o grau do afeto se encontra na mediania ideal para que o sentimento do sublime apareça, o sujeito domina o afeto e não é mais dependente da natureza, o sofrimento não é mais causa da ação e ele pode agir conforme a orientação de sua liberdade. O sublime patético, entretanto, realiza esta função de forma mais essencial porque traz à relação estética uma representação mais vivaz do sofrimento, que requer do sujeito uma resistência mais ativa, mais facilmente reconhecível por ele. Para Schiller, o sentimento do sublime patético cumpre um papel fundamental para a moral, pois faz

com que a humanidade possa se abrir para a liberdade sem nenhum pré-requisito que não a própria potencialidade intrínseca do ânimo humano para tal; já que temos a representação do sofrimento efetivamente diante de nossos olhos, não temos escolha senão participar do movimento de prazer e desprazer do sublime, somos obrigados a oferecer resistência ao terror do objeto. O sublime patético é seu estágio mais essencial, ele não exige elevação moral do sujeito, ele é, antes, o sentimento que permite que cada sujeito possa reconhecer em si sua capacidade anímica para tal. Nas palavras do autor:

Não é absolutamente necessário que sintamos em nós mesmos, efetivamente, a força da alma requerida para afirmar nossa liberdade moral frente a perigos que ocorrem a sério. Não se trata aqui do que *acontece*, mas antes daquilo que *deve e pode* acontecer; de nossa *destinação*, e não de nosso *agir* efetivo, da força, e não de sua aplicação (SCHILLER, 2011, p. 50).

Com o sublime patético despertamos nossa consciência para a destinação racional da humanidade, deixamos de lado a contingência natural à qual estamos submetidos para nos analisarmos como seres suprassensíveis, para vermos não o que “o que acontece”, mas aquilo que “*poderia* acontecer”. Ele traz à consciência a possibilidade da perfeição, a possibilidade do reconhecimento desta potencialidade do sujeito para a ação moral. O sublime comprova em nós uma capacidade para agir independentemente das faculdades sensíveis, que desvela uma faculdade superior e mais essencial. “Sublime é tudo que traz à consciência essa faculdade em nós” (SCHILLER, 2011, p. 50).

O sublime patético, dessa maneira, não depende de uma elevação moral anterior, ele não depende de nossa “boa habilidade” (SCHILLER, 2011, p. 50), mas simplesmente de nossa inclinação natural à moralidade, que será despertada através de uma descarga afetiva tão intensa quanto possível. E é possível ao sublime patético aplicar esta enorme força justamente porque o sofrimento é sentido de forma indireta e fictícia. Ao ser direcionado não ao sujeito, mas a um semelhante, o sublime patético desperta a paixão, fazendo-o sofrer de modo análogo à pessoa representada. Ele sofre *com* o outro. O fator fictício, por sua vez, faz o sujeito se sentir *como* a pessoa representada. Ele se coloca no lugar daquele que sofre e não apenas imagina, ele presencia intuitivamente este sofrimento através de uma representação artística, mais vivaz que apenas uma representação mental criada pela imaginação. Ele sofre *com* o personagem, de modo solidário e seguro, e sofre *como* sofre o personagem, de forma intensa, porém fictícia. Concluindo o ensaio, Schiller define as duas condições básicas para o sentimento do sublime patético:

Para o *sublime patético* são exigidas, assim, duas condições primordiais. *Em primeiro lugar*, uma representação vivaz do *sofrimento*, de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada. *Em segundo lugar*, uma representação da *resistência* contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo. Somente por meio da primeira o objeto se torna *patético*, apenas por meio da segunda se torna o patético também *sublime* (SCHILLER, 2011, p. 51).

Após todo este desenvolvimento teórico conceitual, “Do sublime” se encerra indicando a direção do próximo ensaio: estas duas condições básicas para o aparecimento do sublime patético se ligam justamente ao que Schiller chama de “as duas leis fundamentais de toda arte trágica” (SCHILLER, 2011, p. 51). Segundo ele, toda arte trágica se presta a “*em primeiro lugar*, à apresentação da natureza que sofre”, um paralelo com a representação vivaz do sofrimento no sublime, e “*em segundo lugar*, à apresentação da autonomia moral do sofrimento” (SCHILLER, 2011, p. 51) que se liga justamente à representação da resistência moral presente na relação do sublime. Após exposta a teoria do sublime, Schiller se incumbirá de mostrar como a arte trágica é a maior representante deste sentimento na arte, o gênero mais capaz de fazer o humano reconhecer em si sua destinação racional. Segundo o autor, há uma ligação intrínseca entre as duas leis da tragédia e as condições de aparecimento do sublime, e será esta a ligação a ser trabalhada em seu próximo ensaio intitulado “Sobre o patético”.

## 5. Sobre o patético

### 5.1. O *pathos*: a natureza sofredora da humanidade representada na tragédia

O ensaio “Sobre o patético”, como anteriormente mencionado, foi originalmente publicado como uma continuação de “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)” e posteriormente republicado como um texto independente nos *Escritos menores em prosa*, composto pelas 28 páginas finais da publicação original de “Do sublime” no terceiro volume do periódico *Neue Thalia* e mais as 22 páginas do artigo publicado no volume seguinte, sob o título “Desenvolvimento do sublime, continuado”. Sendo assim, o artigo que se convencionou chamar de “Sobre o patético” é, na verdade, composto por partes de dois artigos publicados por Schiller no início da década de 1790.

Segundo a divisão proposta em *Escritos menores em prosa*, o ensaio “Sobre o patético” se inicia justamente na retomada do tema da tragédia, reinterpretado agora com a nova bagagem conceitual proporcionada pelas bases kantianas apresentadas ao longo do artigo “Do sublime”. Neste recorte, o texto se inicia com uma passagem análoga ao seu artigo “Sobre a arte trágica”, retomando uma questão muito cara à discussão teórica deste momento da carreira filosófica de Schiller: qual a relação entre sofrimento e fruição estética? Como o afeto se relaciona com o deleite artístico? Curiosamente, se compararmos as primeiras frases dos artigos citados veremos que a tese apresentada em “Sobre o patético” é uma reformulação e uma proposta de antítese ao texto anterior.

Em “Sobre a arte trágica”, que marca a posição mais extrema em relação ao tema do afeto, Schiller defende, como vimos, que “o estado do afeto por si mesmo, independente de toda relação de seu objeto com nosso melhoramento ou pejoração, possui algo deleitoso para nós” (SCHILLER, 2018, p. 39). Sob a nova ótica estabelecida em “Do sublime”, esta posição permissiva do afeto é requalificada e temos em “Sobre o patético” uma posição que, por um lado, mantém o afeto como tema central e, por outro, abandona a perspectiva de que o afeto, por si, pode possuir algo de positivo e prazeroso para o sujeito. Ao revisitar o tema, Schiller defende a insuficiência do sofrimento na produção do deleite, pois “o fim último da arte é a apresentação do suprassensível” (SCHILLER, 2018, p. 69). O sofrimento, segundo argumenta, só pode ser digno da fruição estética se é utilizado como um *meio* para reconhecer o suprassensível. Em outras palavras, o sofrimento só é “patético”, só será um sentimento digno

da arte quando acompanhado da resistência moral. Nas primeiras linhas do artigo, Schiller apresenta sua nova posição:

A apresentação do sofrimento – como mero sofrimento – nunca é o fim da arte, mas como meio para o seu fim [tal apresentação] é para ela extremamente importante. O fim último da arte é a apresentação d supressensível, e a arte trágica põe isso particularmente em obra na medida em que sensifica para nós a independência moral em relação às leis naturais do estado do afeto (SCHILLER, 2018, p. 69).

Em “Sobre o patético” Schiller retoma, então, o argumento chave de sua teoria da tragédia: o reconhecimento de nossas capacidades supressensíveis só pode encontrar sua efetividade máxima quando num estado de violência, quando o sujeito é confrontado com uma apresentação sensível de alto grau afetivo. As duas parcelas do ânimo só se fazem claramente distintas quando separadas através da chamada à resistência moral frente ao sofrimento da sensibilidade, através do conflito entre elas. Em suas palavras: “o *ser sensível* tem de *sofrer* profunda e veementemente; tem de haver *pathos* para que o ser racional possa dar a conhecer sua independência e apresentar-se *agindo*” (SCHILLER, 2018, p. 69).

Segundo Schiller, o *pathos* é “a exigência primeira e implacável” (SCHILLER, 2018, p. 70) para o artista trágico e ele deve elevá-lo até o limite possível, até não seja mais possível manter ativa a liberdade moral do sujeito. O artista deve utilizar “toda a plena carga do sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 70). Passo importante para a realização do sublime, o sofrimento em “Sobre o patético” também cumpre a função de comprovar que a ação do ânimo é algo positivo, que sua resistência não se deve a uma insensibilidade do sujeito, a algo negativo. A partir do *pathos*, dessa forma, não só se revela a supressensibilidade do sujeito através do contraste, disposto pela luta interna entre as parcelas da alma, mas também se comprova que as faculdades sensíveis do sujeito estão em pleno funcionamento. Através da representação do sofrimento o tragediógrafo põe à prova, duplamente, o ânimo humano, que deve sofrer plenamente na sensibilidade e resistir infinitamente para além de todo poder natural.

O tema do sofrimento, como se pode observar, ocupa um lugar central na teoria da tragédia schilleriana, não só como motor estético que permite o deleite do espectador, mas também, de maneira mais importante, como uma evidência transcendental acerca do sujeito da relação. Esta tentativa de fundamentação do sofrimento com base na natureza humana se estabelece em “Sobre o patético”, mas também apresenta precedentes em textos anteriores. Em “Sobre a arte trágica”, como discutido, Schiller especula acerca de uma “lei psicológica universal” (SCHILLER, 2018, p. 41) que poderia explicar uma possível ligação entre prazer e afetos dolorosos. Aqui em “Sobre o patético”, de maneira semelhante, ainda que com outros

fins em mente, podemos argumentar que o autor prossegue em sua tentativa de definir o conceito de “natureza humana” ligado à ideia do sofrimento sensível.

É sobre estes alicerces que Schiller procura defender sua teoria da tragédia: é papel do artista representar a dupla natureza do ânimo humano, tanto a natureza do sofrimento humano, a fraqueza da sensibilidade, quanto a natureza da liberdade moral, a resistência suprassensível capaz de guiar o sujeito para além das influências da dor e das ameaças da efetividade. E para tal, é preciso haver *pathos*, é preciso que a representação parta de uma viva apresentação do conflito entre sujeito e objeto temível.

## 5.2. O decoro artificioso do teatro francês e o modelo artístico da Grécia antiga: uma disputa sobre a representação da natureza humana

A relação de Schiller com o teatro moderno francês, se tomarmos seus textos da *Neue Thalia* como ponto de referência, é permeada por oscilações: em seu primeiro ensaio publicado no periódico, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, o escritor estabelece uma figura antagonista contra a qual seu texto se coloca e à qual procura remeter: seus adversários são inicialmente nomeados como “alguns estetas modernos” (SCHILLER, 2018, p. 17) e definidos, ao final, como “nossos vizinhos, os franceses” (SCHILLER, 2018, p. 37). Este primeiro artigo, portanto, fixa no teatro clássico francês a efígie do obstáculo a ser superado para o estabelecimento de sua “completa filosofia da arte” (SCHILLER, 2018, p. 19), comprometida com o propósito de estabelecer o fim da arte como o deleite através de meios morais.

A posição defendida em “Sobre a arte trágica”, entretanto, assume uma forma mais intrincada: um dos grandes nomes do classicismo francês, Pierre Corneille, é defendido e sua obra, *Cid*, é não só entendida pelo autor como um bom exemplo de tragédia moderna, por privilegiar a liberdade do personagem, mas também como sendo “indiscutivelmente a obra-prima do palco trágico no que diz respeito ao enredamento” (SCHILLER, 2018, p. 50-51). Junto à *Ifigênia* de Goethe, o *Cid* e possivelmente outras obras modernas são louvadas por sua aproximação da filosofia moral, pela exaltação das qualidades humanas quando seus personagens cumprem um dever moral ao custo de suas inclinações sensíveis. Por um lado, assim, encontramos um certo elogio da poesia moderna encarnada na figura de Corneille. Por

outro, poucos momentos após esta passagem, vemos Schiller retomar sua crítica aos seus vizinhos, desta vez por conta de seu uso dramático do diálogo e da narração:

Muito frequentemente, a apresentação narrativa também nos transfere do estado de ânimo das personagens agentes para o do narrador, o que interrompe a ilusão que é tão necessária à compaixão. Toda vez que o narrador põe-se à frente, em sua própria pessoa, surge uma paralização na ação e, desse modo, também inevitavelmente nosso afeto compadecente. Isso acontece mesmo quando o poeta dramático se perde no diálogo e põe nos lábios da personagem que fala considerações que só um espectador frio poderia fazer. Seria difícil pensar em uma de nossas modernas tragédias livre desse erro, embora apenas as francesas o tenham elevado a uma regra (SCHILLER, 2018, p. 55).

Segundo a visão de Schiller, o uso econômico do recurso dramático, unido com a discricção na representação de personagens, que se apresentam como inverossímeis por meio de diálogos “frios”, dão ao teatro francês uma expressão demasiadamente artificiosa. É justamente a este ponto, correspondente à artificialidade da representação, que o autor retorna em “Sobre o patético”, criticando a representação francesa de seus personagens como insensíveis que nunca padecem de nenhum tipo de afeto:

É o caso no drama trágico dos antigos franceses, em que muito raramente, ou nunca, temos à vista a *natureza que sofre*, vendo antes na maioria das vezes apenas o frio poeta declamatório, ou ainda o comediante que anda sobre pernas de pau (SCHILLER, 2018, p. 69).

Mais do que apenas uma deficiência dramática, que não consegue oferecer ao seu espectador uma boa experiência do sublime, uma representação insensível das personagens da trama peca também num nível mais essencial por não retratar, segundo Schiller, a “verdadeira natureza” (SCHILLER, 2018, p. 70) da humanidade. O classicismo francês falsifica a humanidade em nome da elevação de seus heróis, que acabam por não se justificarem como dramaticamente plausíveis. De certa maneira, “Sobre o patético” retoma a crítica proposta em “Sobre o fundamento do deleite...”: a tragédia francesa é deficiente pois inverte a relação entre moral e deleite, deixando que as leis morais se tornem o fim da obra. Seus personagens são encarnações pouco verossímeis de mulheres e homens que “despem-se muito antes de sua *humanidade* do que de sua *dignidade*. São iguais aos reis e imperadores, nos velhos livros ilustrados, que se deitam ao leito com a coroa” (SCHILLER, 2018, p. 71). O grande vilão da obra trágica francesa acaba sendo a sua própria obsessão pelo “decoro”, pela representação de personagens altivos e pouco afetivos. Sobre este tipo de representação empregada pelos franceses, Schiller diz:

O tom gélido da declamação sufoca toda verdadeira natureza, e sua adorada *decência* torna plena e totalmente impossível para os tragediógrafos franceses retratar a humanidade em sua verdade. A *decência* falsifica em toda parte a expressão da natureza,

mesmo quando está no lugar certo, e, entretanto, a arte exige implacavelmente tal expressão (SCHILLER, 2018, p. 70).

Curiosamente, retornando ao tópico sobre a comparação entre gregos e modernos realizada em “Sobre a arte trágica”, o Schiller de “Sobre o patético” passa a inverter a ordem de superioridade estabelecida anteriormente: aqui, o autor deixa de lado a exaltação da Modernidade e de sua exclusiva proximidade da filosofia moral para reconhecer a superioridade do modelo grego de representação artística, baseado numa apresentação mais essencial da natureza humana. Ao contrário do francês moderno, que se envergonha da natureza sensível e do sofrimento, que se prende a uma representação decorosa da humanidade, o grego antigo revela a própria natureza humana. A metáfora visual utilizada por Schiller para nos apresentar tal ideia se aproxima da arte da escultura, antecipando um tema de extrema relevância para este ensaio posteriormente: o grego despe o humano, tirando-lhe as vestimentas, retirando do corpo tudo aquilo que é contingente para desvelar a essência, o ser humano em sua natureza. Sobre o escultor grego, ele diz:

As roupas são para ele algo contingente, a que o necessário jamais pode ser posposto, e as leis do decoro ou da carência não são as leis da arte. O escultor deve e quer nos mostrar *o ser humano*; e os paramentos o escondem; logo, ele os descarta com razão (SCHILLER, 2018, p. 72).

De modo semelhante, o poeta grego nos mostra a verdadeira natureza da sensibilidade humana, ele “desobriga seus seres humanos da coação igualmente inútil e igualmente impediante da conveniência, de todas as gélidas leis do decoro que apenas artificiam o ser humano” (SCHILLER, 2018, p. 72). O grego, ao contrário do moderno, fala diretamente ao coração, pois apela à verdadeira natureza da sensibilidade, o sofrimento:

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

Enquanto o herói trágico francês nos passa um sentimento de artificialidade, de inverossimilhança, coberto pelo decoro, o herói grego antigo, argumenta, nos faz sentir próximos, ele se torna mais palpável e mais fácil de identificar. Encontramos nos heróis gregos a mesma capacidade sensível que qualquer espectador poderia ter em si. Aqui, através do elogio ao grego, Schiller critica o modelo adotado pelo classicismo de criar heróis da nobreza, que supostamente mostram sua grandeza ao público através do distanciamento, de uma admiração de sua altivez. Schiller defende, ao contrário, que o herói trágico seja mais como os heróis gregos que “amam a vida tão ardentemente quanto qualquer um de nós” (SCHILLER, 2018, p.

72). Schiller, em “Sobre o patético”, defende a ideia de que o herói grego deve ser encarado como um “padrão de imitação para todos os artistas” (SCHILLER, 2018, p. 73). Segundo ele:

Essa sensibilidade delicada para o sofrimento, essa cálida, sincera, verdadeira natureza ali aberta, que nos comove tão profunda e vivamente nas obras de arte gregas é um padrão de imitação para todos os artistas e uma lei que o gênio grego prescreveu à arte (SCHILLER, 2018, p. 73).

Mas se é verdade que Schiller busca atribuir ao herói grego o estatuto de modelo, ele não o faz estritamente por sua simples entrega ao sentimento do sofrimento. O herói grego é grande pois é capaz não só de nos dar a ver um grande *pathos*, mas também por ser capaz de suportá-lo; apesar de sua extrema capacidade sensível e apego à vida, tais heróis conseguem também, proporcionalmente, desprender-se dela em nome do dever. Os heróis gregos “amam a vida [...], mas essa sensação não os domina tanto a ponto de não poderem sacrificá-la quando os deveres da honra ou da humanidade o exigem” (SCHILLER, 2018, p. 73). Para Schiller, concluindo, o modelo grego é o maior exemplo possível para sua teoria da tragédia pois seus autores são capazes de criar representações altamente patológicas, capazes de mover o ânimo com a violência necessária sem que percamos de vista também a resistência e o dever moral. O herói grego, portanto, é um grande exemplo da representação vivaz do sofrimento, que difere drasticamente do modelo dormente atribuído aos classicistas franceses. Em suas palavras: “Em parte alguma busca o grego sua fama no embotamento e na indiferença em relação ao sofrimento, mas antes [no fato de] *suportá-lo* com todo o seu sentimento” (SCHILLER, 2018, p. 73).

Exposta esta comparação entre gregos e franceses, Schiller conclui seu raciocínio estabelecendo uma escala de exigências da natureza humana para o artista que a representa. Através dela, o autor fundamenta sua ideia de que o decoro, privilegiado largamente nas obras francesas sobre os outros aspectos, não deveria estar sequer em segundo plano nas exigências poéticas da representação da natureza humana. Segundo ele, “quem faz a primeira exigência ao ser humano é sempre e eternamente a *natureza*, que nunca pode ser rebotada; pois o ser humano é – antes de ser outra coisa – um ser que sente” (SCHILLER, 2018, p. 73-74). Em segundo plano, o artista deve estar atento à exigência da *razão*, pois o humano é “um ser racional que sente, uma pessoa moral, para quem é dever não deixar a natureza dominá-lo, mas antes a dominar” (SCHILLER, 2018, p. 74). Em última instância, e sempre abaixo destas, poderá o decoro exigir do ânimo humano e de sua consequente representação artística algo necessário. Em resumo:

Assim, somente quando, *em primeiro lugar* foi dado à NATUREZA o seu *direito*, e quando, *em segundo lugar*, a RAZÃO tiver afirmado o seu, é permitido ao DECORO fazer ao seu humano a *terceira* exigência, injungindo-lhe a consideração em relação à sociedade tanto na expressão de suas sensações quanto de suas mentalidades, e injungindo-lhe – que se mostre como um ser *civilizado* (SCHILLER, 2018, p. 74).

### 5.3. A qualificação do *pathos* trágico: entre afetos baixos e afetos nobres

Ao retomar o tema da qualificação do afeto na tragédia, concluindo seu raciocínio acerca da inferioridade do decoro frente às exigências da natureza e da razão, Schiller reapresenta a sua concepção de arte trágica, tal como fora exposta ao final de seu ensaio “Do sublime”. Em um pequeno e sucinto parágrafo, Schiller faz referência às duas leis que considera essenciais para toda arte trágica: “A primeira lei da arte trágica era a apresentação da natureza que sofre. A segunda é a apresentação da resistência moral ao sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 74). Partindo desta definição, Schiller se incumbe de distinguir mais demoradamente a qualidade do afeto necessário para que a relação estética do sublime se efetue.

Aproximando-se da doutrina kantiana apresentada na seção anterior, Schiller busca definir a condição do afeto dentro de um espectro de mediania; quando fracos demais, eles “meramente adormentam” (SCHILLER, 2018, p. 74) o sujeito, enquanto aqueles mais violentos “meramente atormentam” (SCHILLER, 2018, p. 76). Mais uma vez, Schiller lembra que a apresentação de uma simples sensibilidade que sofre, deslocada de sua função de fazer brotar o conhecimento da suprassensibilidade, não cumpre propósito algum dentro do esquema do sublime patético. Ele diz:

O afeto, enquanto afeto, é algo indiferente, e sua apresentação seria, considerada em si mesma, sem qualquer valor estético. Pois, para repeti-lo mais uma vez, nada que diz respeito meramente à natureza sensível é digno de apresentação (SCHILLER, 2018, p. 74).

Neste ponto do texto, Schiller retoma a argumentação utilizada por Kant na seção “Observação geral...” da *Crítica da faculdade do juízo*, descartando todos os afetos que não se relacionam com a natureza suprassensível da humanidade. Assim como seu mestre, Schiller distingue duas condições afetivas distintas que são capazes de interromper a fruição estética. A primeiro, a que dá o nome de “afetos lânguidos” pertence “ao domínio do *agradável*, com o qual a bela arte não tem nada a ver” (SCHILLER, 2018, p. 74). Os afetos lânguidos se distinguem por causar no sujeito uma sensação de relaxamento, capaz de entorpecer e agradar os sentidos mais baixos do ânimo. O principal exemplo utilizado pelo escritor nesta passagem também remonta à estrutura da terceira crítica de Kant, pois Schiller menciona fazer parte desta

classe de afeto “muitos de nossos romances e dramas trágicos” (SCHILLER, 2018, p. 74). Aqui, entretanto, Schiller se mostra muito mais preocupado com a questão da tragédia. De modo contrário a Kant, que se utiliza do exemplo da tragédia como um caso geral de afetos indignos da representação sublime, Schiller propõe uma distinção poética mais refinada, desqualificando certos tipos de obra ao invés de desconsiderar o gênero trágico como um todo. Mais especificamente, Schiller acusa o “*Dramen*”, o drama, uma interseção entre o “*Lustspiel*”, drama cômico, e o “*Trauerspiel*”, o drama trágico, de criar representações cuja função é a de provocar meramente o “esvaziamento do saco lacrimal e um voluptuoso alívio dos vasos” (SCHILLER, 2018, p. 75), sem edificação nenhuma para o sujeito. O afeto lânguido, diz, causa um efeito embriagante que ativa somente a sensibilidade. Um expressivo exemplo empregado por ele para demonstrar este rebaixamento do espírito é o da “música dos modernos” (SCHILLER, 2018, p. 75) que tem a capacidade de fazer aparecer “em todos os rostos uma expressão da sensibilidade que vai até o que é animal: flutuam inebriados os olhos, a boca aberta é toda apetição, um tremor voluptuoso toma o corpo, a respiração é rápida e fraca” (SCHILLER, 2018, p. 75).

A pontual menção da tragédia por Kant, deliberadamente descartada por Schiller ao mencionar a “Observação geral...” da terceira crítica, põe este gênero artístico justamente lado a lado com o exemplo do sermão falsamente edificante, citado por Schiller aqui em “Sobre o patético”. Na passagem da “Observação geral...” de Kant, ao se referir aos afetos que movem o ânimo violentamente, o autor coloca numa mesma categoria o entorpecimento causado pelo ópio, um falso sermão e, por fim, a tragédia:

A agradável fadiga, que se segue a uma tal agitação pelo jogo dos afetos, é um gozo do bem-estar proveniente do restabelecido equilíbrio das diversas forças vitais em nós e que no fim culmina em algo idêntico ao gozo que os libertinos do Oriente consideram tão deleitoso, quando eles, por assim dizer, massageiam os seus corpos e suavemente pressionam e deixam vergar todos os seus músculos e artérias [...] Assim, alguém crê-se edificado por um sermão, no qual contudo nada é construído (nenhum sistema de máximas boas), ou ter-se tornado melhor por uma tragédia, enquanto simplesmente está contente por um tédio felizmente eliminado (KANT, 2005, p. 124-125).

O modo como Schiller refere-se a esta passagem, entretanto, menciona destes três exemplos apenas o sermão falsamente edificante: “do mesmo modo, diz Kant, muitos se sentem *edificados* por um sermão embora nada tenha sido neles *construído*” (SCHILLER, 2018, p. 75). Ao distinguir as características da outra classe de afetos descartados pelo sentimento sublime, os “afetos que meramente *atortentam* o sentido” (SCHILLER, 2018, p. 76), também não encontramos, como se poderia supor, nenhuma passagem análoga à apresentação da tragédia

proposta por Kant, como um movimento meramente sensível do ânimo. Schiller, podemos concluir a partir da maneira como desloca a questão em seus ensaios, não encontra no potencial afetivo da tragédia algo genericamente negativo, mas, ao contrário, um ponto positivo para enaltecer a suprassensibilidade por contraste, pela evidenciação do conflito entre estas duas partes do ânimo.

Em “Sobre o patético”, como já mencionado, a aproximação mais íntima de Schiller com a teoria kantiana traz mudanças significativas quanto à qualificação do afeto possível na tragédia e é justamente ao definir o limite da potência afetiva neste ensaio que Schiller reformula boa parte do posicionamento defendido por ele mesmo em seus ensaios preliminares. Aqui, por meio da incorporação do sistema do sublime de fortes bases kantianas à sua teoria, Schiller reconfigura o estatuto do afeto, mas ainda permanece firme na sua defesa da arte como meio para a moralidade.

Os afetos mais extremos, que violentam a sensibilidade com força excessiva, são entendidos por Schiller em “Sobre o patético” como excessos patológicos e causam “aversão” (SCHILLER, 2018, p. 75) ao sujeito:

Por outro lado, são também excluídos todos aqueles graus do afeto que meramente *atortentam* o sentido, sem simultaneamente compensar por isso o espírito. Eles não reprimem menos a liberdade do ânimo pela *dor* do que aqueles pela *volúpia*, e podem, por essa razão, ter como efeito apenas a aversão, e não qualquer comoção que fosse digna da arte. A arte tem que deleitar o espírito e agradar a liberdade. Aquele que se torna presa da dor é meramente um animal atormentado, e não mais um ser humano que sofre (SCHILLER, 2018, p. 76).

Neste trecho, é importante notar que Schiller faz menos uma desqualificação da potência do afeto e mais um rebaixamento da pura sensibilidade violenta, desprendida de seu guia, a liberdade, para conduzir seu sentimento. O fim da tragédia, argumenta, não é causar um mero tormento à sensibilidade, imputar à representação o máximo de carga afetiva possível, mas fazer com que o afeto se torne patético através do sofrimento compassivo, para que possa se tornar sublime. Diferente do sublime kantiano, o sublime patético de Schiller descarta da relação estética apenas aqueles afetos extremos que não encontram resistência equivalente no ânimo do sujeito da relação; em outras palavras, para Schiller ainda há um limite afetivo, mas este é medido de modo pareado à resistência possível do ânimo humano.

Para Schiller, o problema da tragédia não reside em si mesmo como gênero artístico, mas no manejo displicente de seus mecanismos operados por artistas que “entendem muito

pouco da sua arte” (SCHILLER, 2018, p. 76). Sobre a relação do afeto violento e os artistas que depositam nele todas as suas energias, ele diz:

Esquecem que o sofrimento mesmo nunca pode ser o *fim último* da apresentação, nunca a fonte *imediate* do deleite que sentimos com o trágico. O patético só é estético na medida em que é sublime [...] pois tudo o que é sublime provém apenas da razão (SCHILLER, 2018, p. 76-77).

É através desta distinção do “patético” ligado à participação ou não do suprassensível na relação que serão definidas para o autor as duas classes mais essenciais do afeto para a tragédia: os afetos baixos e os afetos nobres. Schiller diz: “uma apresentação da mera paixão (seja voluptuosa ou penosa) sem apresentação da faculdade suprassensível de resistência chama-se *baixa*, e o contrário se chama *nobre*” (SCHILLER, 2018, p. 77). Assim, um afeto que permanece apenas em relação com o impulso sensível de um sujeito é denominado “baixo”, enquanto aquele que visa ao contato com a razão é “nobre”.

Ao se aprofundar na descrição do afeto nobre, Schiller retoma sua crítica à noção de decoro na arte. Segundo ele, a definição de “nobre” diz respeito a uma ação que leva em consideração apenas a razão e nada mais. Isso leva o autor a estabelecer uma comparação entre um personagem de ações “nobres” e um personagem decoroso. Segundo ele, um personagem age com decoro “quando só segue seu impulso levando em consideração as leis” (SCHILLER, 2018, p. 77). O decoro, desta forma, é uma forma de mediar os impulsos da sensibilidade e da lei, de forma a rebaixar a lei moral à norma da contingência dos impulsos humanos. Agir de forma nobre, em contrapartida, significa seguir somente a lei moral, custando ao sujeito as carências de seu impulso de autoconservação.

O afeto necessário para o sublime, desta forma, não pode ser a mera apresentação do sofrimento, “porque o sofrimento em si mesmo nunca é patético e digno de apresentação, apenas a resistência ao sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 77). O afeto digno da tragédia, aquele capaz de elevar o espectador ao sentimento do sublime, não pode ser um completo terror, uma completa representação do sofrimento desvinculada de um propósito maior. O afeto deve ser nobre, ou seja, ele deve vir acompanhado do reconhecimento, através da representação sensível, de nossa natureza suprassensível e sua capacidade para se manter fiel à lei moral mesmo frente às adversidades apresentadas à sensibilidade.

#### 5.4. A tragédia e a apresentação negativa de ideias suprassensíveis

Ao longo de seu ensaio “Sobre o patético”, Schiller recorrentemente afirma que o sentimento do sublime é responsável por trazer a uma relação estética a potencialidade de autoconhecimento da natureza suprassensível da humanidade. Através de representações que se utilizam de afetos nobres, o tragediógrafo joga luz sobre o embate transcendental mais essencial e definidor da existência humana, ou seja, o contraste entre o impulso de autoconservação da sensibilidade, responsável por livrar o sujeito das intempéries e perigos oferecidos pela efetividade, e sua capacidade de resistência e sua predisposição moral, que lhe permitem agir segundo a liberdade e colocando seus ideais à frente de seu bem estar físico. Em determinado momento do ensaio, entretanto, Schiller se vê às voltas com a seguinte questão: como seria possível que, através de representações sensíveis, através da relação entre afetos, o ser humano apreendesse ideais suprassensíveis? Como seria possível tornar clara uma ideia impossível de ser representada sensivelmente através dos próprios mecanismos representacionais da arte?

O primeiro passo para responder a essa questão, segundo o raciocínio do autor, é reforçar a ideia do contraste. Ao identificar a questão supracitada, Schiller ressalta a ideia de que a luta contra o afeto fortalece a capacidade do ânimo humano de se afinar à sua parcela suprassensível. Ao se perguntar sobre este tema, ele elabora:

Agora surge a questão: por meio do que essa faculdade de resistência suprassensível torna-se reconhecível em um afeto? Por nenhuma outra coisa senão pela dominação ou, de modo mais geral, pela luta contra o afeto (SCHILLER, 2018, p. 78).

O argumento de Schiller defende a ideia de que, mais do que apenas uma luta contra o afeto, a resistência moral do ser humano se opõe diretamente à sensibilidade em si. Pois, segundo ele, uma mera resistência ao afeto “também o verme exprime quando é pisado, e o touro quando é ferido” (SCHILLER, 2018, p. 78). Para o autor, é importante notar a direção na qual se aponta cada um dos dois tipos de resistências possíveis do humano: é possível resistir a um perigo evitando-o, como quando botamos a mão no fogo e, rapidamente, somos compelidos a recuar por força do impulso sensível, ou quando nos agarramos com toda a força para evitar um possível ferimento num acidente de trânsito. A outra possibilidade, a que Schiller se refere quando tem em mente a possibilidade de apresentar ideais da razão através da representação, diz respeito a uma resistência contra o próprio sofrimento. A dor, como apresentada pelo autor em “Do sublime”, é um recurso próprio do impulso sensível, um mecanismo de defesa que visa a evitar, antes, o contato com a fonte efetiva do terror. “Contra o sofrimento mesmo”, ele diz, “ele não possui outras armas senão ideais da razão” (SCHILLER, 2018, p. 78).

Mas se é verdade que é através da resistência moral contra o próprio sentimento da dor que se faz o caminho para o reconhecimento da suprassensibilidade humana, ela mesma não seria capaz de suscitar objetivamente suas ideias, já que “nada pode corresponder a elas na intuição” (SCHILLER, 2018, p. 78). Para Schiller, apenas de modo indireto e através de uma apresentação negativa é que será possível deduzir tais ideias para o sujeito. E para argumentar sobre esta possibilidade, Schiller diferencia duas espécies distintas de fenômenos: em primeiro lugar “são tais que pertencem a ele como animal, seguindo, como tais, meramente a lei natural” (SCHILLER, 2018, p. 79) ou, em segundo lugar, são “fenômenos que estão sob a influência e sob o domínio da vontade, ou que ao menos podem ser considerados tais que a vontade *teria podido impedir*” (SCHILLER, 2018, p. 80).

Os fenômenos sob o domínio da lei natural, primeiramente, são gerados automaticamente pelo instinto. É o caso que integra o funcionamento dos órgãos internos dos humanos e animais, que operam sem a supervisão da vontade humana. É, entretanto, sobre os órgãos que podem ser disputados pelas duas parcelas do ânimo que Schiller se mostra interessado: os braços, o comando da fala pela boca, por exemplo, são para ele partes do corpo que, apesar de poderem ser comandados pela vontade, “nem sempre esperam por sua decisão; antes o instinto com frequência os põe em movimento, particularmente quando a dor ou o perigo ameaça o estado físico” (SCHILLER, 2018, p. 79). É assim, portanto, que denominamos um fenômeno dominado pela lei natural: quando um bebê chora por estar com fome, quando nos surpreendemos com a temperatura de uma panela ao fogo ou quando gritamos de dor ao sermos açoitados, podemos perceber que o instinto toma as rédeas dos órgãos envolvidos na relação, em nada contribuindo para nos aproximarmos das ideias suprassensíveis.

Mas, por outro lado, quando a própria vontade limita a atuação do instinto, quando a pessoa cuida para que não haja qualquer infração às leis da razão, temos um fenômeno de uma outra classe, que pode ser utilizado como conexão ao sentimento do sublime. Quando numa situação grave, de perigo concreto para o sujeito, os órgãos do corpo não mais são dominados pelo movimento involuntário do instinto, não mais são guiados pelo impulso de autoconservação do ânimo, ali há um apontamento a um princípio diverso do natural; se, de outro modo, são estes mesmos órgãos dominados pela vontade humana, que por algum motivo maior e inteligente impele seu corpo a agir contradizendo suas próprias tendências naturais, ali temos o testemunho do domínio da humanidade sobre a determinação natural. Ao percebermos um fenômeno terrível, ao notarmos o potencial de violência e de causar dor de um objeto sobre uma pessoa e, ao mesmo tempo, vemos que aquela mulher ou aquele homem age de forma a

contradizer os seus primeiros impulsos, elevamos a representação e podemos perceber, indiretamente, um princípio que age sobre nós que está além do natural, além da natureza sensível.

De modo semelhante, encontramos em Kant passagens que sugerem que, para o sublime, a apresentação de ideias morais só pode ser obtida por um “modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo” (KANT, 2005, p. 125). Esta maneira de apresentação, segundo Kant, não desmerece em nada sua representação: por um lado, a faculdade da imaginação “não encontra nada sobre o que possa apoiar-se” (KANT, 2005, p. 125), mas mesmo esta característica se torna proveitosa quando observamos que “precisamente por esta eliminação das barreiras da mesma [ela] sente-se também ilimitada” (KANT, 2005, p. 125). Através desses fenômenos podemos notar, negativamente, um agente externo à natureza que guia a ação. Notamos pela intuição nossa segunda natureza:

*Simplicidade* (conformidade a fins sem artifício) é como que o estilo da natureza no sublime, e assim também da moralidade, que é uma segunda natureza (suprassensível), da qual conhecemos somente as leis sem a faculdade suprassensível em nós próprios de poder alcançar por intuição aquilo que contém o fundamento dessa legislação (KANT, 2005, p. 126).

A partir destas colocações podemos deduzir, ao lado da conclusão do argumento de Schiller, que o afeto que aponta para a suprassensibilidade consegue oferecer à percepção humana uma maneira de depreender pela intuição o motor essencial daquilo que torna o afeto sublime, que traz aos olhos do espectador da tragédia o reconhecimento de um princípio mais elevado que os impulsos naturais. E, conforme dita a teoria de Schiller: “quão mais decisiva e violentamente se exprime o afeto no *domínio da animalidade*, sem poder, entretanto manter o mesmo poder no *domínio da humanidade*, mais se torna reconhecível este último poder [...] mais sublime é o *pathos*” (SCHILLER, 2018, p. 81).

##### 5.5. Laocoonte entre a escultura e a poesia: um modelo da representação patética

Como observado, o sublime patético de Schiller pressupõe uma intensa luta entre a representação do afeto e da resistência suprassensível do ânimo. O embate entre a sensação da dor e a resistência moral do sujeito, que mantém o domínio do seu corpo pela vontade, gera para o espectador o sentimento do sublime. Esta representação dá a conhecer ao espectador um princípio mais elevado do que a resposta automática do impulso de conservação, ele mostra negativamente a capacidade suprassensível do ânimo ao agir conforme a razão mesmo em

situações nas quais saberíamos haver uma grande moção por parte de nossa sensibilidade. A suprassensibilidade, nestes casos, supera as leis naturais e somos maravilhados com a capacidade de resistência identificada tanto no herói quanto em nós. Partilhamos com ele esta capacidade.

Para melhor elucidar sua teoria do patético, Schiller irá se utilizar, mais uma vez, de um exemplo da Grécia antiga. Mais especificamente, o autor retoma a descrição e análise de Winckelmann, na obra *História da arte* (1764), da escultura *Grupo de Laocoonte* e, após uma grande citação deste texto, traça uma comparação com a descrição narrativa da mesma cena presente na *Eneida* de Virgílio. Este, que é o primeiro exemplo poético de “Sobre o patético”, torna-se a imagem paradigmática da nova categoria do sublime proposta pelo escritor. Partindo da análise detalhada de Winckelmann, que descreve os pormenores de cada pequena parte do corpo da estátua de Laocoonte, o qual resiste ao ataque de serpentes venenosas ao mesmo tempo em que vê seus filhos sofrendo do mesmo mal, Schiller encontra, de dois modos distintos e complementares, um aliado para fortalecer suas ideias de ligação entre a potência do afeto e o sublime. Apesar de não ser originalmente uma descrição do sublime de qualquer modo, para Schiller, a análise de Winckelmann não só apresenta uma plena descrição do embate essencial de sua teoria, entre o corpo que sofre e o humano que resiste, mas também dá suporte à sua definição de que a fineza deste sentimento, seu grau mais elevado, encontra-se justamente quando o afeto é o mais alto possível. Winckelmann diz, referido por Schiller: “Ali onde está colocada a maior dor é onde se mostra também a maior beleza” (WINCKELMANN apud SCHILLER, 2018, p. 83).

Schiller vê nesta análise do *Laocoonte* um rico exemplo de sua exposição acerca do “domínio da humanidade” de um sujeito sobre seus órgãos. Na passagem citada por Schiller, Winckelmann descreve:

[...] é uma natureza na mais alta dor feita à imagem de um homem que busca reunir contra ela a força de espírito consciente [...] O pávido suspiro, que puxa a respiração e que ele inspira, esgota o abdômen e torna ociosos os lados, o que nos permite julgar, de certo modo, acerca do movimento de suas entranhas. Seu próprio sofrimento parece, contudo, amedrontá-lo menos do que o padecimento de seus filhos [...] Seu rosto lamenta-se, mas não grita, seus olhos estão voltados para a ajuda mais alta. A boca está plena e o lábio inferior caído carregado de pesar (WINCKELMANN apud SCHILLER, 2018, p. 82-83).

Esta descrição, para Schiller, é um perfeito exemplo do embate entre a “coação natural e a liberdade da razão” (SCHILLER, 2018, p. 84), do homem que não consegue esconder completamente sua dor, mas mantém a expressão plena e resiste ao mando de seu instinto. A

descrição da *Eneida*, por outro lado, não corresponde diretamente ao intuito da apresentação do sublime patético. Para Schiller, “Virgílio não deseja mover-nos para a compaixão, mas antes atravessar-nos com o terror” (SCHILLER, 2018, p. 84). Segundo sua leitura, o objetivo do romano nesta passagem não era apresentar o contraste entre as parcelas do ânimo, mas apenas na “apresentação da *causa* do sofrimento” (SCHILLER, 2018, p. 84). Não interessava ao poeta descrever o conflito pessoal de Laocoonte, como na escultura, mas dar foco ao castigo divino, à representação do poder divino desvinculado da ideia do sublime.

Tal fato, entretanto, não impede Schiller de analisar essas passagens da *Eneida* e de encontrar nelas elementos chave para a elaboração do seu conceito de sublime patético. Neste trecho do texto, ele passa a uma análise pormenorizada dos versos originais, contrapondo-os com comentários que têm por finalidade descrever os processos anímicos de um espectador que sofre compassivamente frente à descrição oferecida pela obra.

O primeiro trecho citado por Schiller compreende a descrição do perigo a ser enfrentado por Laocoonte, as duas serpentes peçonhentas de olhos “fulmíneos” e línguas vibrantes e sibilantes. Retomando a definição do sublime introduzida ao final do artigo “Do sublime”, Schiller apresenta esta descrição como representante da “primeira das três condições do sublime do poder [...] a saber, uma poderosa força natural, armada para a destruição, que zomba de qualquer resistência” (SCHILLER, 2018, p. 86). Ele descreve, a partir desta imagem das serpentes, como tal representação se enquadraria em sua definição previamente estabelecida de “sublime contemplativo”. Ele diz:

*Em primeiro lugar*, reconhecemos esse irresistível poder natural como temível [...] *em segundo lugar*, ele se torna para nós um objeto sublime na medida em que o relacionamos à nossa vontade, chamando à consciência sua absoluta independência de toda influência natural. Ora, somos *nós* que fazemos essas duas relações; o poeta não nos deu nada além de um objeto que, armado com um forte poder, esforça-se por exprimi-lo. *Se trememos* frente a ele, isso só ocorre porque *pensamos* em nós mesmos ou em uma criatura semelhante em luta com ele (SCHILLER, 2018, p. 76-77).

Conforme apresentado em “Do sublime”, esta representação pode ser classificada como contemplativa pois apenas o primeiro passo é dado à intuição do sujeito, ou seja, apenas o poder físico do objeto é dado objetivamente. A nossa impotência sensível, ou a segunda etapa do esquema do sublime, ainda permanece num patamar subjetivo. Assim também acontece com a terceira etapa, ou seja, a representação de nossa superioridade moral, que também permanece apenas subjetiva. A representação do episódio de Laocoonte contida na *Eneida* só passa a ser patética quando introduzimos os versos seguintes, que fazem o segundo passo da representação tornar-se objetivo, ou seja, quando presenciamos o conflito entre o objeto perigoso e o sujeito

que sofre de forma intuitiva, quando o poder do objeto se torna também necessariamente temível. Assim, o sublime deixa de ser contemplativo e passa a patético, nesse caso, quando o poema descreve as serpentes se aproximando de Laocoonte. Este é um passo importante para a doutrina do sublime patético, pois é neste momento que se desperta o “impulso solidário” no espectador: “a representação do perigo obtém uma aparência de realidade objetiva, e levamos a sério o afeto” (SCHILLER, 2018, p. 87), somos obrigados a intuir o momento violento com o mesmo nível de intensidade como projetado pelo poeta, não há perda nem depuração do *pathos*, mas ao contrário, uma intensificação do afeto independente da capacidade imaginativa daquele que observa.

Se fossemos regidos apenas pelo impulso de conservação, argumenta Schiller, não tardaríamos a fugir ou rechaçar este tipo de representação. Mas há em nós também uma outra natureza que nos torna independentes desta relação; por este motivo, somos capazes de transformar o temível em sublime. O nosso ânimo, segundo o autor, “*se amplia tanto mais para dentro quanto mais encontra limites para fora*” (SCHILLER, 2018, p. 87), somos capazes de enxergar mais claramente a barreira do ânimo, encontrar nosso potencial para agir independentemente do impulso de conservação, quanto mais sofremos pateticamente.

O episódio de Laocoonte se torna especialmente exemplar para Schiller quando o autor descreve a maneira como percebemos o terceiro passo do sublime:

O fato de que o ser humano moral (o pai) é atacado antes do [ser humano] físico causa grande efeito. Todos os afetos se tornam mais estéticos em segunda mão, e não há solidariedade mais forte do que aquela que sentimos com a solidariedade (SCHILLER, 2018, p. 88).

Antes de preocupar-se com seu próprio bem-estar, Laocoonte, segundo a leitura de Schiller, contém seu ímpeto de fuga, controla seu impulso de autoconservação e coloca seu dever de pai como prioridade. A compaixão com a figura de Laocoonte, que não só resiste aos impulsos do corpo e da dor, mas que sofre como pai, que “se sacrifica por livre escolha à danação” (SCHILLER, 2018, p. 89) ao lado dos filhos, tornando sua morte uma ação de própria vontade, eleva tal sentimento unindo força de afeto, uma representação plenamente aterrorizante, e resistência moral aos instintos corporais, mostrando como é possível agir moralmente mesmo nas situações mais adversas.

#### 5.6. As subcategorias do sublime patético e sua relação com a formação moral: o sublime do controle e o sublime da ação

Vimos, portanto, como a figura do Laocoonte expressa para Schiller o encontro exato das representações necessárias para o surgimento do sentimento do sublime patético no ânimo humano. Por um lado, temos uma representação objetiva do sofrimento compassivo; vemos Laocoonte sofrer através de uma representação estética potente e evidente, que não pressupõe que a faculdade da imaginação do espectador faça o trabalho, mas reproduz uma “aparência de realidade objetiva” (SCHILLER, 2018, p. 87). Por outro, Laocoonte também expressa toda a autonomia anímica necessária para elevar o estético ao patamar de sentimento “patético”; quando vemos o sacrifício de Laocoonte e sua relação com seus filhos; quando ele sobrepõe seu dever como pai ao seu impulso de autoconservação, temos um grande exemplo do sublime patético.

Mas mesmo que tal episódio possa configurar um exímio exemplo do patético para Schiller, esta apresentação não deixa de vir com algumas ressalvas importantes para o desenvolvimento de sua teoria do sublime na arte. É importante dar destaque à preocupação recorrente de Schiller com a aplicabilidade do seu modelo do sublime, a sua atenção para notar se a universalidade de seus exemplos se configura da mesma forma com todos os tipos de espectadores possíveis. Seguindo uma estrutura semelhante aos seus ensaios anteriores da *Neue Thalia*, é possível observar como o autor reiteradamente problematiza os exemplos que ele próprio coloca como centrais. Assim se segue, por exemplo, após apresentado o modelo de Laocoonte e sua representação extrema na escala de *pathos*, um recuo ao recorrente problema da representação do sublime: é possível dizer que todos os ânimos teriam a mesma disposição positiva e produtiva frente a representações tão extremas do terror? Estariam todos os indivíduos igualmente capacitados para encontrar prazer em representações patéticas como a de Laocoonte?

Schiller reconhece novamente que há diferenças significativas na recepção deste tipo de representação no que diz respeito à formação moral do indivíduo. Ele descreve:

Ora, segundo o modo como esse princípio de atividade autônoma (a índole moral) se desenvolveu no ânimo será dado mais ou menos espaço para a natureza que sofre, restando mais ou menos atividade autônoma no afeto (SCHILLER, 2018, p. 87).

“Em ânimos morais”, Schiller diz, “o temível (da faculdade da imaginação) passa rápida e facilmente ao sublime” (SCHILLER, 2018, p. 87). Em contrapartida, “a alma comum”, diz ele, “detém-se meramente nesse sofrimento e nunca sente no sublime do *pathos* mais do que o temível” (SCHILLER, 2018, p. 88). Assim, ainda que o potencial para agir moralmente seja algo intrínseco à humanidade, ainda que sua natureza suprassensível lhe proporcione uma

resistência infinita ao terror, Schiller identifica que não há uma garantia absoluta de que esta mesma natureza se faça reconhecível imediatamente pelo sublime. Para responder a esta diferença de demanda anímica, ao mesmo tempo em que descreve as diversas maneiras por meio das quais a representação estética pode propiciar o sentimento do sublime, Schiller desenvolve subcategorias do sublime patético, relacionadas às diferentes formas que a autonomia moral dos heróis trágicos se dá a intuir para o espectador. A primeira subdivisão proposta por Schiller se configura da seguinte maneira:

A autonomia do espírito no estado de sofrimento pode manifestar-se de duas maneiras: seja *negativamente*, quando o ser humano ético não recebe sua lei do [ser humano] físico, não sendo permitido ao *estado* [exercer] qualquer causalidade sobre a *mentalidade*; seja *positivamente*: quando o ser humano ético *dá* a lei ao [ser humano] físico e a mentalidade obtém uma causalidade sobre o estado (SCHILLER, 2018, p. 89-90).

O primeiro, no qual o sofrimento não determina a ação, cuja representação mostra o personagem resistindo à tentação de um ato imoral, dá-se o nome de “sublime do controle”. No segundo, quando a pessoa moral causa a ação e disso resulta um sofrimento, temos um exemplo de “sublime da ação”; no sublime do controle a superioridade moral é apresentada de forma negativa, enquanto no sublime da ação essa autonomia do espírito revela-se positivamente.

Apesar desta nomenclatura formulada por Schiller, é preciso ter em mente que no juízo do sublime, de uma ideia suprassensível, seria impensável, como discutido anteriormente, uma forma absolutamente *positiva* de intuição destas ideias mediante uma representação da arte, visto que são ideias puramente racionais e não podem ser observadas diretamente na sensibilidade. À arte resta, então, representar *negativamente* estas ideias. Não é o caso aqui, portanto, de uma apresentação positiva ou negativa de uma ideia, como discutido por Kant na “Observação geral”, mas da autonomia do espírito humano em relação à ação moral, que pode se dar de maneira *positiva*, quando o sujeito da ação representada obtém uma lei sobre a natureza, ou de maneira *negativa*, quando o sofrimento não determina a ação e a pessoa moral não recebe uma lei natural. No último caso, o sujeito moral resiste ao sofrimento, enquanto no primeiro a ação moral é a *causa* do sofrimento. Esta clarificação do texto abre uma característica fundamental para a construção do argumento educativo de Schiller: o sublime do controle “se assenta na coexistência”, enquanto o sublime da ação na “sucessão” (SCHILLER, 2018, p. 91).

O sublime do controle é definido por Schiller como aquele que engloba “todo caráter independente do destino” (SCHILLER, 2018, p. 90), ou, conforme passagem atribuída a Sêneca, quando representa “um espírito valente, em luta com a adversidade” (SCHILLER,

2018, p. 90). No sublime patético do controle temos todos os elementos necessários para o sentimento do sublime condensados ao mesmo tempo. Em outras palavras, todos os três passos essenciais da representação sublime, tal como descrito no ensaio “Do sublime”, coexistem e podem ser intuídos de uma só vez. Este é o caso de Laocoonte sob as duas formas artísticas citadas, tanto na escultura quanto na obra poética de Virgílio. Como outro exemplo do sublime do controle, Schiller cita também o episódio histórico da Batalha de Canas, na qual Aníbal lidera um exército menos numeroso contra o povo cartaginês. Entre os exemplos poéticos, temos o personagem Lúcifer de *Paraíso perdido*, de John Milton, que ao chegar ao inferno declara que “criará para ele um céu no próprio inferno” (MILTON apud SCHILLER, 2018, p. 91). Um último e interessante exemplo citado por Schiller é, novamente, uma obra do francês Corneille: a sua versão de *Medeia*, baseada na peça homônima de Eurípedes, é mencionada rapidamente por conta de sua resposta à personagem Nerina, ao explicar sua independência e autossuficiência em meio a um ambiente hostil.

A distinção estabelecida no texto entre “sucessão” e “coexistência” para definir os dois subtipos do sublime patético não apenas classifica espécies de representação, sua relação com a forma com a qual irão elencar na obra os diferentes passos do sublime, mas também situa as modalidades artísticas e suas especificidades na maneira como apresentam o sentimento do sublime no geral. É pelo sublime patético do controle, por exemplo, que as “artes figurativas” representam este sentimento, segundo o autor. Esta forma de arte explora a composição do sofrimento e da resistência de uma só vez, os quais coexistem temporalmente na representação. De maneira mais ampla, as artes poéticas podem se utilizar de ambos os tipos, tanto do sublime do controle quanto da ação. Tomando novamente o episódio de Laocoonte como ponto de partida, podemos observar, segundo apresentado por Schiller, que nada se perde na apresentação do sublime do controle seja pela forma poética, seja pela forma figurativa. Só a arte poética, entretanto, pode representar a complexidade exigida pelo sublime da ação, que necessita de dois ou mais momentos. Como o próprio nome expressa, o sublime da ação necessita de um contraste entre duas ações, de uma mudança de postura do personagem que só pode se mostrar com a passagem do tempo dentro da obra.

O sublime da ação se difere do sublime do controle por sua relação com o sofrimento. De maneira inversa ao que ocorre com o sublime do controle, o sublime da ação não exige do herói que ele apresente uma resistência no mesmo instante em que se surge o perigo na obra. O sublime da ação está menos ligado ao autocontrole do sujeito, que resiste às implicações da dor e do impulso sensível, impedindo que eles tenham alguma influência sobre sua “qualidade

105

moral” (SCHILLER, 2018, p. 91), e mais relacionado à mudança de postura do herói dentro da trama. Neste caso, o herói gera um sofrimento para si próprio ao agir moralmente, a ação moral do personagem é a própria causa de seu sofrimento.

Esta subcategoria do sublime, por sua vez pode se dar de duas maneiras distintas na obra: o sublime patético da ação pode ser do tipo *mediato* ou do tipo *imediate*. Esta distinção diz respeito à relação estabelecida entre a ação do herói trágico e o modo pelo qual esta intervenção origina seu sofrimento próprio. No sublime da ação do tipo *mediato* o herói decide agir moralmente e isso lhe traz como consequência algum tipo de sofrimento. Nas palavras do autor: “a representação do dever o determina, neste caso, como um *motivo*, e seu sofrimento é uma *ação volitiva*” (SCHILLER, 2018, p. 91). O sublime da ação do tipo *mediato*, portanto, é um caso no qual a ação moral é a causa direta do sofrimento e no qual o personagem age sem temer as consequências.

O sublime patético da ação do tipo *imediate*, entretanto, não se orienta diretamente por uma lei moral, mas antes pela “lei da necessidade” (SCHILLER, 2018, p. 91). O personagem, neste caso, “*expia* moralmente um dever que foi ultrapassado” (SCHILLER, 2018, p. 91). Enquanto o sofrimento no caso *mediato* se configura como um “*motivo*” da ação, o tipo *imediate* gera o sofrimento a partir de um “*efeito*” (SCHILLER, 2018, p. 92) necessário na trama. Para melhor elucidar esta diferença, Schiller utiliza mais um episódio histórico: o exemplo apresentado é o do cônsul romano Régulo. Em 255 a.C., Régulo fora capturado pelos cartagineses e, após ser libertado, decide retornar a Cartago para cumprir a sua promessa de tentar negociar uma trégua, sofrendo assim a vingança de seus inimigos. Tal caso exemplifica, segundo o autor, um caso de sublime da ação do tipo *mediato*. Se, de outra maneira, Régulo tivesse quebrado sua promessa e optado por desistir de sua tarefa diplomática e “se a consciência dessa culpa o tivesse feito [sentir-se] miserável” (SCHILLER, 2018, p. 92), então este seria um exemplo do segundo caso, o sublime da ação do tipo *imediate*. Por mais que estes diferentes casos tenham, em última instância, o mesmo efeito para o sujeito da relação estética, ou seja, suscitar o sentimento do sublime através do contraste entre a representação do sofrimento e da resistência moral, a maneira como operam estes elementos e a forma como apresentam este conflito ao espectador criam importantes e frutíferas distinções a serem exploradas para a teoria geral da tragédia schilleriana. Ele descreve:

Em ambos os casos, o sofrimento tem um fundamento moral, apenas com a diferença de que, no primeiro caso, Régulo nos mostra o seu caráter moral, no segundo meramente a sua destinação para isso. No primeiro caso ele aparece como uma pessoa moralmente

grande, no segundo meramente como um objeto esteticamente grande (SCHILLER, 2018, p. 92).

### 5.7. O sublime patético da ação imediata como potencializador da ação moral humana: a força estética da possibilidade representada

Nas últimas páginas de “Sobre o patético”, Schiller resgata uma importante distinção de análise de obras de arte discutida em seu primeiro ensaio da *Neue Thalia*, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”: para o Schiller de “Sobre o patético”, quando se trata da maneira como nos colocamos como observadores críticos das obras, a avaliação estética e a moral também são mutuamente excludentes entre si, são maneiras distintas de julgar um mesmo objeto e que, conseqüentemente, produzem efeitos opostos:

O mesmo objeto pode nos desagradar na avaliação moral e ser muito atraente para nós na [avaliação] estética. Mesmo, contudo, que nos satisfizesse em ambas as instâncias do ajuizamento, ele causa esse efeito em cada um modo totalmente diferente. Ele não se torna moralmente satisfatório porque é utilizável esteticamente; e não se torna utilizável esteticamente porque satisfaz moralmente (SCHILLER, 2018, p. 93).

Se, por um lado, o tipo mediato de sublime patético da ação demonstra uma ação moral motivada pelo dever, na qual o caráter e a grandeza de um personagem são dados a conhecer por suas escolhas dentro da trama, o tipo imediato trata, por outro, de um registro mais essencial desta representação, pois aponta para a destinação moral universal de toda a humanidade e não apenas da contingência de um indivíduo moralmente destacado. Paradoxalmente, Schiller argumenta que a representação mais prazerosa e que provoca, conseqüentemente, o maior potencial de reconhecimento da natureza moral da humanidade, não será aquela na qual o ato do personagem é efetivamente moral em si, mas aquela na qual um personagem sem desenvolvimento moral suficiente para efetuar um ato virtuoso se arrepende de sua ação viciosa. No caso do sublime patético da ação do tipo imediato, o personagem passa de um estágio de ação imoral para um estágio de arrependimento, no qual a própria ação moral causa o sofrimento e desperta a comoção.

Mais uma vez, podemos observar o processo lógico que serve de motor da análise do sublime schilleriano: no sublime do controle observamos a grandeza moral efetivada, como um personagem com elevação moral suficiente agiria numa situação de prova moral. O valor educativo neste caso, entretanto, como nos demais casos descartados por Schiller, é baixo. Sua

potência não é suficiente para mover com a devida força os indivíduos ainda desprovidos de elevação moral para tal. O sublime do controle se mostra como um sublime no qual o modelo exemplar se efetua, mas não onde o valor estético se dá com maior força de arrebatamento. Esta, de maneira inversa, será uma qualidade que poderemos encontrar no sublime da ação e na sua exposição positiva da representação do estado de espírito do personagem.

Mais do que apenas uma diferença de análise das obras, estas duas classes distintas de avaliação, ou seja, a avaliação moral e a avaliação estética, estão intimamente ligadas a uma estrutura mais elementar da existência humana. Schiller torna esta questão explícita quando diz: “assim como nosso ser se divide em dois princípios ou naturezas, também se dividem os nossos sentimentos, de modo conforme a eles, em dois gêneros totalmente diferentes” (SCHILLER, 2018, p. 93). Desta maneira, ao ajuizarmos uma obra de arte, podemos observar mais claramente o conflito de interesses de nosso ânimo. Schiller explica esta ligação por meio de um esquema de “necessidades”.

Segundo o autor, cada parcela do animo, seja a racional ou a sensível, procura satisfazer, na relação com o objeto, uma necessidade própria. Quando os aspectos contingentes de uma obra de arte se adequam às necessidades de cada uma destas partes, temos como consequência dois sentimentos diversos: se há um acordo entre a contingência e a necessidade de nosso ser racional, sentimos “assenso”; se, por outro lado, há um acordo com nossa sensibilidade, sentimos “prazer”. Há uma diferença crucial, entretanto, no fundamento da satisfação de cada tipo dessas necessidades. Schiller expressa esta diferença através de uma esquematização conceitual específica e, para melhor entendermos sua diferenciação, é preciso analisar os termos utilizados em alemão no texto original: à necessidade da razão, Schiller dá o nome de “*Notwendigkeit*”; à necessidade dos sentidos, o nome de “*Notdurft*”. Ambas estão contidas no conceito geral de “*Necessität*”. Ainda que em português possamos traduzir todos os três termos por “necessidade”, é preciso notar como cada palavra é utilizada como um conceito próprio que traz consigo uma especificidade importante para o argumento do autor. A satisfação da necessidade da razão está ligada a uma satisfação de uma “*pretensão*”, pois, segundo Schiller, “a razão apenas *exige*, mas não *carece* [de nada]” (SCHILLER, 2018, p. 93). A sensibilidade, por outro lado, “apenas *carece* e nada pode exigir” (SCHILLER, 2018, p. 94). Assim, Schiller conclui: “se o necessário for um imperativo, a sensação será assenso, se forem necessidades [*Notdurft*], ela será prazer, e ambas em um grau tão mais forte quanto mais contingente for a satisfação” (SCHILLER 2018, p. 94).

Em concordância com a ideia desenvolvida em seu primeiro artigo da *Neue Thalia*, no qual defendia que o fim último da arte é gerar prazer, aqui em “Sobre o patético” Schiller irá sustentar, a partir de seu esquema da necessidade [*Necessität*], uma avaliação estética de obras de arte para que sejam desvinculadas da avaliação moral. Não só isso, Schiller mostra, nesta parte final de seu ensaio, como o sublime patético da ação do tipo imediato pode ser entendido como representante mais essencial desta categoria por propiciar ao espectador uma maneira privilegiada de unir prazer e educação moral. Assim como em seu primeiro ensaio, Schiller aqui busca uma arte cujo fim se justifica pelo prazer, e cujo efeito consequente de melhoramento ético do sujeito da relação não se dá pela reafirmação direta de leis morais na obra, mas pelo destaque concedido à “potencialidade” contida em cada indivíduo para agir moralmente.

Segundo Schiller, desta forma, o sublime da ação do tipo imediato se justifica como o mais potente por revelar ao sujeito sua “capacidade” para o agir moral. Ele argumenta que através da avaliação moral julgaríamos apenas a aprovação ou desaprovação de um ato representado. Por esta via, reconhece, o sublime imediato seria menos essencial. O erro de caráter do personagem requer que desaprovemos seus atos, que o julgemos como imperfeito, pois a violação da lei moral é uma ofensa, e portanto a parcela racional do ânimo não pode deixar de sentir “desaprovação” (SCHILLER, 2018, p. 93). Mas, se observarmos esse mesmo episódio pela ótica estética, encontramos justamente na imperfeição do personagem um prazer positivo que faz surgir de maneira mais potente a compaixão. O argumento de Schiller é de que toda imperfeição e todo vício podem se transfigurar em arrependimento, de maneira geral, em todos os indivíduos. Através do sofrimento do personagem imperfeito, pela lei da necessidade e não pela lei moral, o espectador reconhece o potencial presente em si para a moralidade: “Lá, balançamo-nos para cima, do real ao possível, do indivíduo até a espécie” (SCHILLER, 2018, p. 97).

A avaliação moral de uma obra de arte, como sublinha Schiller, tem por fundamento um imperativo, não carece mas exige: “ora, todo ajuizamento moral tem por fundamento uma exigência da razão que se aja moralmente, dando-se a necessidade [*Necessität*] incondicionada de que desejemos o que é justo” (SCHILLER, 2018, p. 94). Sendo assim, afirmará poucos momentos depois em seu ensaio, se ajuizamos uma ação dramática virtuosa, “aprovação é o máximo que se pode seguir, pois a razão nunca pode encontrar *mais*, e raramente pode encontrar *tanto* quanto exige” (SCHILLER, 2018, p. 96). A relação do dever moral com a avaliação da obra, desta maneira, não proporciona nenhuma relação efetivamente positiva entre sujeito e objeto. Em outras palavras, o ajuizamento moral de uma obra de arte é limitado a uma relação

de constrangimento com o dever sem que lhe seja devolvido qualquer tipo de ganho qualitativo. Somos meramente restringidos por uma relação de adequação a uma lei que escapa aos interesses da arte. Schiller diz: “o juízo moral nos limita e humilha” (SCHILLER, 2018, p. 97).

Já o juízo estético, por outro lado, “nos deixa livres, nos eleva e entusiasma, porque já nos encontramos em visível vantagem em relação à sensibilidade pela mera capacidade de querer absolutamente, pela índole para a moralidade” (SCHILLER, 2018, p. 97). O interesse envolvido numa avaliação estética da obra, ao contrário da avaliação moral, é o de suprir uma “carência da faculdade de imaginação” do sujeito (SCHILLER, 2018, p. 94). E o interesse desta faculdade, por sua vez, não se traduz em nada senão “conservar-se *livre de leis* no jogo” (SCHILLER, 2018, p. 95). A obrigação ética, desta maneira é “tudo menos favorável” (SCHILLER, 2018, p. 95) para que a arte possa desempenhar o seu papel de reconectar o sujeito com sua potencialidade suprassensível.

Mais uma vez, é preciso reiterar que Schiller não pretende excluir de sua proposta o potencial da educação moral das obras de arte. Ao contrário: assim como em “Sobre o fundamento do deleite...”, Schiller aqui visa mostrar como a arte atinge sua maior potência educativa quando a deixamos operar por seus mecanismos mais próprios. Assim como no primeiro ensaio, o deleite vinculado à arte permanece intimamente ligado àquilo que pode trazer uma melhora para o sujeito da relação: “nada pode nos deleitar senão aquilo que melhora o nosso sujeito, e nada pode nos deleitar espiritualmente senão aquilo que eleva nossa faculdade espiritual” (SCHILLER, 2018, p. 99). Em “Sobre o patético” esta ideia reaparece sob a forma da relação entre o ajuizamento estético e o fator contingente de sua satisfação. Sobre a diferença entre a exigência da razão e a carência dos sentidos, Schiller diz:

Mas uma obrigação ética da vontade só se deixa pensar sob a pressuposição de sua absoluta independência em relação à coação dos impulsos naturais. Logo, a *possibilidade* do ético postula a liberdade, e nisso se harmoniza, conseqüentemente, do modo mais perfeito com o interesse da fantasia. Mas, como a fantasia não pode prescrever [algo] à vontade dos indivíduos por meio de sua carência, como a razão prescreve por meio de seu imperativo, a capacidade da liberdade relacionada à fantasia é algo contingente, e tem, por isso, de despertar prazer como acordo do acaso com o (condicionalmente) necessário (SCHILLER, 2018, p. 95).

A ideia da “possibilidade representada”, assim, mostra-se central para o entendimento de Schiller sobre o potencial educativo da arte: se, por um lado, o sentimento de aprovação é o máximo que a avaliação moral pode conseguir para o sujeito, o mesmo não pode se dizer da avaliação estética. Nela, de outro modo, “segue-se um prazer positivo, pois a faculdade de imaginação nunca pode exigir consonância com sua carência, e tem de, portanto, encontrar-se

surpresa pela sua satisfação efetiva, como um acaso feliz” (SCHILLER, 2018, p. 96). Assim sendo, mesmo ao analisarmos um caso no qual ambas as instâncias são satisfeitas, como no exemplo de Leônidas de Esparta retomado por Schiller neste trecho do texto, a mais frutífera destas avaliações para o sujeito continua sendo a avaliação estética, justamente por ressaltar o fator contingente do acontecimento retratado.

Ainda que o exemplo de Leônidas possa ser ilustrativo para o argumento de Schiller, o caso no qual as duas formas de juízo redundam diferentes é, segundo o próprio autor, aquele que melhor exemplifica sua teoria estética. É a partir dele que se torna possível observar de forma mais explícita a proposta aqui desenvolvida de que a arte é, já em seus ensaios da *Neue Thalia*, uma importante ferramenta educativa. O autor retoma um tema já abordado em “Sobre o fundamento do deleite...”, de que não só é possível sentir prazer a partir de representações de ações viciosas mas de que estes mesmos desvios éticos podem se tornar importantes elementos para potencializar o sentimento do sublime e, conseqüentemente, o reconhecimento de sua capacidade de agir moralmente. Segundo Schiller, para que o artista consiga causar no espectador o efeito do sublime, sabemos, ele necessita de uma representação tão vivaz quanto possível, que o conflito entre as partes do ânimo se faça presente em estado de “luta”. Nas partes finais do artigo, entretanto, vemos que essa exigência não pressupõe que Schiller esteja defendendo que este conflito seja exacerbado a partir de uma relação com uma representação de uma ação moral direta. Ao contrário, o autor argumenta que “é indiferente de que classe de caracteres, o mau ou o bom, ele deseja tomar seus heróis” (SCHILLER, 2018, p. 101). Ele diz:

Essa possibilidade reside, entretanto, em cada expressão forte da liberdade e da faculdade da vontade, e em qualquer lugar onde o poeta a encontra, terá achado um objeto confirme a fins para sua apresentação. Para *seu* interesse é indiferente de que classe de caracteres, o mau ou o bom, ele deseja tomar seus heróis, pois a mesma medida de força que é necessária para o bem pode ser muito frequentemente exigida para que o mal seja conseqüente (SCHILLER, 2018, p. 101).

Assim, Schiller visa a ressaltar que um juízo estético atenta mais “para a força do que para a direção da força” (SCHILLER, 2018, p. 102). Segundo ele, ao lidarmos com obras de arte, “preferimos ver a força e a liberdade [serem] exprimidas a custo da conformidade a leis do que a conformidade a leis [ser] observada a custo da força e da liberdade” (SCHILLER, 2018, p. 102). É justamente por este argumento que se torna possível não só validar a representação de um herói vicioso mas de defendê-lo como uma representação mais essencial da potência para a moralidade: ao contrário de um herói virtuoso, que encontra na ação ética uma coincidência entre sua própria índole e as exigências morais, a ação ética de um herói que

antes era vicioso evidencia de maneira mais vivaz para o sujeito a potência para a moralidade, pois, segundo Schiller, “custa ao malvado conseqüente apenas uma única vitória sobre si mesmo, uma única inversão de máximas para que ele volte para o bem todo o caráter conseqüente e a competência da vontade que desperdiçava com o mal” (SCHILLER, 2018, p. 102). O juízo estético, por isso, se faz necessário por apresentar ao sujeito uma correlação de forças insuportável de ser vislumbrada fora do reino fictício da arte. O grau de afeto necessário para atingir o sublime patético, como vimos, necessita de uma representação do sofrimento que só podemos sustentar compassivamente na arte. Sobre o juízo estético, Schiller diz:

O juízo estético contém, nisso, mais do verdadeiro do que se crê habitualmente. Vícios que dão testemunho da força de vontade anunciam manifestamente uma maior índole para a verdadeira liberdade moral do que virtudes que tomam de empréstimo um apoio da inclinação [...] Em juízos estéticos, portanto, estamos interessados não na eticidade por si mesma, mas antes meramente na liberdade, e a primeira só pode agradar a faculdade da imaginação na medida em que torna visível a segunda (SCHILLER, 2018, p. 102).

O ensaio “Sobre o patético”, mais uma vez em concordância com seu primeiro ensaio do período, termina com uma defesa do fim da arte desvinculado ao fim específico da moralidade. Para Schiller a defesa da arte não se separa de uma defesa de sua liberdade de criação, da liberdade do artista de criar representações desvinculadas à conformidade a fins moral. Segundo o autor é, portanto, “uma manifesta confusão de fronteiras quando se exige conformidade a fins moral em coisas estéticas, desejando expulsar a faculdade da imaginação de seu legítimo domínio para ampliar o reino da razão” (SCHILLER, 2018, p. 103).

Mas se aceitamos a premissa de que apenas na arte podemos fruir de representações de graus de afeto mais altos e patéticos, é preciso também reafirmar que apenas através do juízo estético desvinculado da opressão das leis morais é que podemos nos deleitar com o mais potente representante do sublime, o da ação imediata. O sublime da ação imediata, concluindo, revela com maior propriedade a natureza suprassensível do humano, produzindo maior prazer ao revelar o potencial moral pelas vias de avaliação estética. É tendo em mente a independência da arte em relação à moral, na sua autodeterminação na formulação de objetos e relações entre a ação dos personagens, que o sujeito se conecta de forma mais potente à sua parcela suprassensível. É pela relação da arte como poder estético, sem os grilhões da lei moral interferindo em sua liberdade criativa, que o sujeito pode se encontrar, de uma só vez, numa relação de seriedade e terror compassivos para atingir o último grau de potência sublime. É somente na arte que vislumbra com clareza a sua verdadeira destinação e sua verdadeira força de vontade:

A poesia pode se tornar para o ser humano o que o amor é para o herói. Ela não pode nem aconselhá-lo, nem golpear junto com ele, nem ainda fazer por ele um trabalho; mas pode educa-lo a ser um herói, pode chama-lo a atos e equipá-lo, com força, para tudo que ele deve ser (SCHILLER, 2018, p. 101)

## Conclusão

Ao analisarmos seu primeiro artigo do periódico *Neue Thalia*, “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos”, texto no qual Schiller apenas esboçava uma aproximação com Kant, o autor inicia sua discussão com uma alusão a uma problemática ética acerca do papel da tragédia no esclarecimento humano: qual o nível de responsabilidade de um autor trágico em relação aos deveres morais? É dever do tragediógrafo se guiar sempre pelas leis morais dentro de suas obras? Podemos afirmar que a resposta de Schiller para esta questão, dada neste primeiro texto, permanece a mesma durante todo o restante de sua carreira: o fim último da tragédia é gerar deleite, e qualquer tentativa do autor trágico de fazê-la assumir, antes disso, um compromisso maior com a moralidade seria incorrer num grave erro. A defesa da arte como desvinculada das regras da moral, vimos, é construída e aprofundada a cada texto. A ideia de que a arte não deve prestar contas à moral sem que antes esteja garantido seu valor estético e comovente é algo que guia sua investigação e encontra desdobramentos mais ou menos explícitos e centrais nos ensaios seguintes.

Para Schiller, mais do que um modelo artístico deficiente, a proposta classicista dos franceses de impor à tragédia fins que lhes são externos, ou seja, colocar a moralidade acima do deleite, acabou não só por criar e defender diversas obras de arte de caráter “mediano” como também representar de forma artificializada a “verdadeira natureza humana”. Vimos como, em “Sobre o patético”, remetendo-se à questão da representação dos heróis trágicos, Schiller argumenta que o modelo clássico acaba por falsear a imagem da humanidade por apostar demasiadamente no decoro. Dessa maneira, começamos a observar quais são as preocupações centrais da discussão acerca da tragédia de Schiller: o teatro, e também a arte em geral, é onde encontramos um espaço para representar a natureza humana em sua essência, “completamente despida”, como uma estátua grega, para usar uma metáfora do próprio autor. É apenas na arte, apenas num espaço “fictício”, que podemos enfrentar temas e situações extremas mantendo a segurança necessária para que a relação entre sujeito e obra não seja interrompida nem pelo medo e outras carências da sensibilidade, nem pela exigência de conformidade à moral. A tragédia aproveita-se do seu registro imaginário para poder elevar a potência de sua representação e para poder abandonar a exigência do dever ético e criar personagens reais, que sofrem, cometem erros, se arrependem e eventualmente encontram redenção.

Ainda que coloque a finalidade moral como secundária em relação à estética para a criação de uma obra poética, não podemos concluir, com isso, que Schiller descarta o valor

educativo que uma tragédia tem para a humanidade. A perspectiva moral, vimos, é uma característica onipresente na teoria aqui apresentada: se a arte trabalha para um fim estético, se o tragediógrafo busca gerar deleite para seu espectador, ele só o realiza por meio da moral. Vimos, inicialmente com o desenvolvimento do conceito de “comovente” e, mais tarde, com o conceito de “sublime”, como Schiller busca justificar o deleite trágico em bases morais. O deleite para Schiller está estritamente ligado à ideia de melhoramento do sujeito. Paradoxalmente, o melhoramento do sujeito não vem acompanhado de uma “lição moral” ou na apresentação de um modelo ético da ação. Schiller justifica o valor educativo da arte não pela representação de heróis virtuosos, mas pela apresentação de uma nova perspectiva para o espectador. A arte trabalha sobre bases morais, discute leis morais e sua relação com a ação dos personagens na trama, mas a fim de representar a *potência* humana para a ação ética, aquilo que *poderia ser*. O valor educativo da arte é apontar para dentro do sujeito e lhe revelar a potencialidade intrínseca do humano para agir conforme a razão.

A ideia de uma “possibilidade representada” não poderia deixar de nos remeter à célebre ideia aristotélica da comparação entre poesia e história. É uma grande dívida que Schiller tem em relação ao grego. Para o autor alemão, é pela arte que se vai à moralidade, pois a arte tem o potencial filosófico de trabalhar com o ideal; é na arte que observamos “o que deveria ser” no lugar daquilo que é. É na arte que abrimos novos olhares e novas perspectivas. Ainda que Schiller defenda o compromisso do fazer artístico com o que chama de “natureza humana”, devemos estar atentos para o fato de que o autor trata, nesse sentido, não de um realismo equiparado à pretensa representação dos “fatos reais”, mas, como Aristóteles, de uma procura pela essência humana e pelo potencial revelador da mesma pelo fazer artístico.

Já começamos a notar, mesmo aqui em seus textos sobre a tragédia, como a arte pode resolver problemas de formação da humanidade. Ainda que não seja propriamente sua finalidade aqui, ou ao menos não de modo tão direto como viria a operar poucos anos depois em *A educação estética*, não podemos descartar o importante papel educativo que Schiller constantemente imputa à arte em seus ensaios da *Neue Thalia*. A tragédia aproxima o humano da parcela suprassensível de seu ânimo, ela revela o conflito interno do sujeito através de representações extremamente fortes. A tragédia para Schiller deve trabalhar no limite: quanto mais intensa for a representação do sofrimento, proporcionalmente, maior será também o reconhecimento da suprassensibilidade do sujeito; o argumento de Schiller busca mostrar o poder da liberdade do humano sobre as determinações físicas, do poder da autodeterminação do sujeito racional mesmo frente às mais terríveis intempéries.

A força estética de uma tragédia é para Schiller algo tão poderoso para mudar o ser humano que o autor a escolhe, em detrimento da educação moral direta, da religião e até mesmo da ação política. Vimos em seus ensaios o porquê desta escolha: para o autor, a arte e o juízo estético são responsáveis por fazer, a um só tempo, o sujeito se conectar com a essência e os princípios da virtude e também o tornar feliz. A arte educa e deleita na mesma proporção, algo que “suas irmãs mais sérias” não conseguem conciliar. O juízo moral, como apresenta Schiller em “Sobre o patético”, é capaz de ensinar apenas pela constrição, somos olhados de cima para baixo, somos atados e vemos em nós todo um conjunto de falhas que devem ser corrigidas. Através do ensino moral, vemos que o caminho para o desenvolvimento moral é um caminho de amarras e restrições. Quando observamos uma representação pela ótica do juízo estético, entretanto, olhamos debaixo para cima, vemos toda a amplitude da possibilidade humana diante de nós. Podemos vislumbrar em nós a potência para a ação ética, podemos observar não a realidade falha de nossa pessoa, mas a possibilidade de crescimento, a potência intrinsecamente humana para a virtude, presente em todos os indivíduos. Em outras palavras, para Schiller o juízo moral é humilhante para o sujeito, enquanto o juízo estético preserva sua liberdade e o entusiasmo para a virtude.

Ainda que apenas prefigurada, esta ideia de que a arte contém os aspectos necessários para uma educação efetiva antecipa questões centrais de *A educação estética*. Lá, Schiller vê a arte como uma saída para um mundo no qual o desenvolvimento dos preceitos racionais não foi suficiente para garantir uma sociedade livre do assédio da barbárie. Em suas cartas ao príncipe de Augustenburg, Schiller argumenta que a educação moral dos filósofos não foi suficiente para eliminar a distância entre teoria e prática, algo que acredita só ser possível pelo intermédio da arte. Aqui, temos um ponto de contato importante: Schiller reconhece no sublime e na comoção, na potência contida no sofrimento solidário artístico, uma ferramenta extremamente efetiva para que o sujeito se aproxime de sua própria suprassensibilidade. O valor da teoria estética de Schiller adquire um grau ainda maior quando observamos que *A educação estética* argumenta sobre o modo de fazer, apresenta uma proposta de intervenção social para melhorar a sociedade moderna, mas carece de um desdobramento mais prático de sua teoria, algo que podemos encontrar em seus escritos da *Neue Thalia*. Na teoria da tragédia de Schiller, observamos diversos exemplos poéticos concretos, comparamos arquétipos de personagens e a relação da moral com a representação artística. Em seus primeiros ensaios da década de 1790, podemos encontrar um elemento complementar da proposta política de *A educação estética*, temos um

exemplo prático de como, de fato, a arte pode atuar no processo de esclarecimento da humanidade.

## **Bibliografia**

### **Bibliografia primária:**

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- GOETHE, W. J. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.
- GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- KANT, I. “Resposta à pergunta: O que é esclarecimento?”. In: *Textos Seletos*. Ed. Vozes: Petrópolis, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- SCHILLER, F. *Os bandoleiros*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cultura estética e liberdade*. São Paulo: Hedra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011
- \_\_\_\_\_. *A Noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. São Paulo: Autêntica, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Sobre o uso do coro na tragédia”. In: *A Noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

### **Bibliografia Secundária:**

- ALLISON, H. E. *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BARNOUW, J. “The Morality of the Sublime: Kant and Schiller”. *Studies in Romanticism*, V. 19, No. 4, German Romanticism (Winter, 1980), pp. 497-514.
- BEISER, F. *Schiller As Philosopher: A Re-Examination*. New York: Oxford University Press, 2005.
- BARBOSA, R. “A especificidade do estético e a razão prática em Schiller”. *Kriterion*, Belo Horizonte, 2005, v. 112, p. 229-242.
- \_\_\_\_\_. “As três naturezas. Schiller e a criação artística”. *Matraga*. Rio de Janeiro, 1192011, v. 18, p. 201-214.
- \_\_\_\_\_. “Educação estética, educação 'sentimental'. Um estudo sobre Schiller”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, 2014, v. 17, p. 146-169

- \_\_\_\_\_. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BORCHMEYER. "What is Classicism?" In: *The Literature of Weimar Classicism*. Camden House, 2005.
- BUTLER, E. *The tyranny of Greece over Germany*, Cambridge University Press, London, 1945.
- BURKE, E. *Uma investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Editora UNICAMP, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- CRAWFORD, D. *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974.
- CROWTHER, P. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. New York: Oxford University Press, 1989.
- CERÓN, I. P.; REIS, P. (Org.) *Kant: Crítica e estética na Modernidade*. São Paulo: Senac, 1999.
- COHEN, T.; GUYER, P. (Org.) *Essays in Kant's Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- COLEMAN F. *The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1974.
- DUARTE, R. (Org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- FIGUEIREDO, V., "A origem do trágico, segundo Schiller", In: COSTA, R.; PAZETTO, D.; FREITAS, V. (Org.) *O trágico, o sublime e a melancolia – Vol. 1*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- \_\_\_\_\_. "O sublime como experiência do trágico moderno", in: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (orgs.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FLAVELL, K. "Winckelmann and the German Enlightenment: On the Recovery and Uses of the Past", *Modern Language Review*, v. 74, 1979, 79-96.
- FRANZINI, E. *A estética no século XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- GELLRICH, M. W. "On Greek Tragedy and the Kantian Sublime". In: *Comparative Drama*, v. 18, n. 4 (Winter 1984-85), pp. 311-334.
- CECCHINATO, G. "O impulso lúdico e o espaço político em F. Schiller". *Ipseitas*, vol. 1. São Carlos, 2015.
- GUYER, P. (Org.) *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- \_\_\_\_\_. “Kant’s Conception of Fine Art”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 52, n. 3 (Summer, 1994), pp. 275-285.
- HARLOE, K. *Winckelmann and the invention of antiquity*, Oxford press, Oxford, 2013.
- KEMAL, S. *Kant’s Aesthetic Theory: An Introduction*. New York: St. Martin’s Press, 1997.
- LOKKE, K. “Schiller’s ‘Maria Stuart’: The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender.” In: *Monatshefte*. Vol. 82, No. 2. 1990, pp. 123-141.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MARTINI, F. *História da literatura alemã. Das origens ao Classicismo*. Lisboa: Ed. Estúdios Cor, 1971.
- MARTINSON, S. *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*. New York: Camden House, 2005.
- McCLOSKEY, M. *Kant's Aesthetics*. London: Macmillan and Co, 1986.
- MATTOS, F. “A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Direrot, Rousseau”, O que nos faz pensar, nº 25, agosto de 2009.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2010.
- ROSENFELD, A. *Teatro alemão. História e estudos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968.
- \_\_\_\_\_. *O teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- REGIN, D. *Freedom And Dignity: The historical and philosophical thought of Schiller*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.
- ROBERTSON, R. “On the Sublime and Schiller’s Theory of Tragedy”. In: *Philosophical Readings*. Vol. 5. 2013, p. 194-212.
- ROEHR, S. “Freedom and autonomy in Schiller”. *Journal of the History of Ideas*, v. 64, n. 1 (January 2003), pp. 119-134.
- SHARPE, L. *Schiller’s aesthetic essays: Two centuries of criticism*. Columbia: Camden House Publishing, 1995.
- SÜSSEKIND, P. “Schiller e a atualidade do sublime”. In: *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. “A Grécia de Winckelmann”. *Kriterion*. Belo Horizonte. n.117. Jun. 2008, p. 67-77.
- \_\_\_\_\_. “Helenismo e Classicismo na estética alemã”. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ (PPGF). Rio de Janeiro: 2005.
- \_\_\_\_\_. “A recriação da Grécia. O debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos”. In: *Kléos*. N.11/12: 77-89. 2007/8.
- \_\_\_\_\_. “O impulso lúdico: Sobre a questão antropológica em Schiller”. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto. N.10. p. 11-24. Abr., 2011.

- SUZIKI, M. A. “guerra ao Naturalismo”. In: *A Noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- TAUBER, Z. “Aesthetic Education for Morality: Schiller and Kant”. In: *The Journal of Aesthetic Education*, v. 40, n. 3 (Fall 2006), pp. 22-47.
- VIEIRA, V. *O conceito de sublime e a teoria estética kantiana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ (PPGF). Rio de Janeiro: 2003.
- \_\_\_\_\_. “A segurança do sublime”. In: COSTA, R.; PAZETTO, D.; FREITAS, V. (Org.) *O trágico, o sublime e a melancolia – Vol. 1*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- WICKS, R. “Kant on Fine Arts: Artistic Sublimity Shaped by Beauty”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 53, n.2 (Spring, 1995), pp. 189-193.
- WOOD, A. W. *Kant*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- TITSWORTH. “The attitude of Goethe and schiller towards the french classic drama”. *The Journal of English and Germanic Philology*, University of Illinois, v. 11, n. 4, p. 509-564, Oct., 1912.