

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VICTOR GOMES DAMAZIO

**EM DEFESA DO *PATHOS* TRÁGICO: ÉTICA E ESTÉTICA NA TEORIA DA
TRAGÉDIA DE SCHILLER**

NITERÓI
2024

VICTOR GOMES DAMAZIO

**EM DEFESA DO *PATHOS* TRÁGICO: ÉTICA E ESTÉTICA NA TEORIA DA
TRAGÉDIA DE SCHILLER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de Filosofia
do Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em
Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Vieira

NITERÓI
2024

VICTOR GOMES DAMAZIO

**EM DEFESA DO *PATHOS* TRÁGICO: ÉTICA E ESTÉTICA NA TEORIA DA
TRAGÉDIA DE SCHILLER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de Filosofia
do Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em
Filosofia

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Ricardo Barbosa
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

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

NITERÓI
2024

*Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.
Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,
Komm und führe mich nur fort...*

RESUMO

A presente pesquisa parte da tentativa de verificar se é possível conceber unidade a uma teoria schilleriana da tragédia, englobando os quatro artigos publicados pelo autor durante a primeira fase de sua produção teórica, entre 1792 e 1793, que especificamente tratam desse tema. Embora, como será verificado ao longo do trabalho, ele não receba um tratamento uniforme ao longo dos quatro artigos, observando-se distinções marcantes entre os escritos de cada ano, nota-se um fio condutor que perpassa todos eles: a hipótese de que a arte pode conduzir o ser humano à eticidade através do deleite que ela o proporciona. Particularmente interessante para esse propósito é investigar o modo como o autor se apropria da doutrina kantiana do sublime para refletir acerca da comoção, elemento fundamental da arte trágica, e a relação que o espectador traça com o objeto a partir dela.

Palavras-chave: Estética; Filosofia alemã; Sublime; Schiller, Friedrich; Tragédia.

ABSTRACT

This research aims to verify whether it is possible to conceive unity in a Schillerian theory of tragedy, encompassing the four articles published by the author during the first phase of his philosophy output, between 1792 and 1793, which specifically deal with this topic. Although this topic does not receive a uniform treatment throughout the four articles, observing striking distinctions between the writings of each year, there is a common thread that runs through them all: the hypothesis that art can lead human beings to ethics through the pleasure it provides. Particularly interesting for this purpose is to investigate the way in which the author appropriates the Kantian doctrine of the sublime to reflect on compassion, a fundamental element of tragic art, and the relationship that the spectator establishes with the object through it.

Palavras-chave: Aesthetics; German philosophy; Sublime; Schiller, Friedrich; Tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” (1792) / “Sobre a arte trágica” (1792).....	15
1.1. O debate sobre a arte moralizante.....	21
1.2. Conformidade e contrariedade a fins na arte trágica	25
1.3. Uma teoria da compaixão	31
2. “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)” (1793) .	37
2.1. O fundamento do conceito do sublime em Schiller.....	40
2.2. A divisão entre sublime contemplativo e sublime patético	52
3. “Sobre o patético” (1793).....	60
3.1. O papel do sublime patético na tragédia.....	60
3.2. Os dois tipos de ajuizamento: moral e estético.....	78
3.3. A formação moral através da representação da vontade livre	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUÇÃO

Dramaturgo, poeta e filósofo: esses são os vocativos comumente utilizados para descrever a figura de Friedrich Schiller. Seu trabalho no palco permanece imortal ao longo dos anos, à medida que clássicos de sua autoria como *Maria Stuart* e *Os bandidos* continuam sendo encenados até os dias de hoje em palcos ao redor do mundo. Os versos poéticos de sua “Ode à Alegria” foram musicados por Beethoven na *Sinfonia n.º 9* para compor uma das peças musicais de maior popularidade da nossa história. Embora historicamente menos notável, seu trabalho filosófico merece na verdade receber a mesma estima. Um dos principais objetivos da presente pesquisa é justificar essa afirmação.

Embora seja notável que sua obra filosófica tem atraído um interesse renovado nos últimos anos, tanto mundialmente quanto no Brasil, Schiller ainda ocupa uma parcela ínfima das discussões acadêmicas no campo da filosofia. Em comparação, seu trabalho como dramaturgo e poeta encontra uma recepção significativamente mais favorável nos estudos de literatura, onde é considerado lado a lado com outros grandes autores de seu tempo, como Goethe e Herder. Em muitos casos, a legitimidade de Schiller como filósofo parece ser questionada, uma posição que Beiser atribui aos próprios historiadores da literatura. “Ansiosos por provar suas próprias credenciais filosóficas”, diz Beiser, “eles enfatizam os muitos vícios filosóficos de Schiller: sua imprecisão e inconsistência, suas divisões conceituais desastradas, seus muitos lapsos de argumentação. Esses erros, eles presumem, só poderiam ser cometidos por um poeta”.¹ Beiser argumenta, entretanto, que tais erros são endêmicos na história da filosofia, e que Schiller não é menos rigoroso que Kant ou Hume, ambos filósofos celebrados.²

Produzidos no curto período entre 1791 e 1795, os escritos filosóficos de Schiller são o resultado de sua tentativa de discutir alguns dos problemas centrais da estética segundo a maneira como sua experiência de artista e seu espírito criativo o fizeram colocá-los. O papel da estética na experiência humana e sua relação com nossa liberdade como seres moralmente autônomos são questões que frequentemente ocupam

¹ BEISER, 2005, p. 8 (tradução nossa).

² Ibidem, p. 9.

suas preocupações, dentre outras; sua intenção parece transparecer na tentativa de mostrar que a arte e a experiência estética são fundamentais para o que é *ser humano*.

Para esse propósito, em muitos casos o aparato crítico que empregou foi o da filosofia de Kant, aquilo que havia de mais atual em seu tempo, embora a natureza e extensão da influência kantiana sobre Schiller e a legitimidade de suas tentativas de estender o escopo dos termos e métodos desse grande filósofo são, até os dias de hoje, ainda questões de disputa entre os comentadores e críticos de sua obra. Notoriamente, atribui-se aos artigos publicados antes de textos mais célebres como as *Cartas sobre a educação estética da humanidade* e *Poesia ingênua e sentimental* uma reputação derogatória, centrada no argumento de que seriam meras ilustrações da doutrina de Kant somadas a exemplos obtidos da experiência de Schiller como dramaturgo. Portanto, mesmo quando o desinteresse pelas obras de Schiller é superado, as atenções costumam voltar-se à discussão de seus escritos posteriores, enquanto seus primeiros artigos, com exceção de *Sobre graça e dignidade*, “são frequentemente tomados como meros estudos sobre a terceira crítica que pouco ou nada acrescentam de significativo ao que já fora exposto naquela obra”.³ Como aponta Benn, essa é uma posição que encontramos claramente refletida nas críticas de Vörlander e Überweg.⁴

Entretanto, uma leitura apurada deste material revela conceitos e distinções operadas por Schiller que não se encontram na obra do filósofo de Königsberg e que, como a presente pesquisa pretende demonstrar, formam reflexões muito valiosas para a discussão dos problemas estéticos em jogo. Em contrapartida à hipótese depreciativa de que Schiller teria sido um mero repetidor de Kant, que considero profusamente equivocada, adoto a posição de Vieira acerca dessa questão, que nos diz que “mesmo quando escrevia sob influência direta de seus estudos sobre Kant, portanto, Schiller já procurava pensar o problema da estética de um modo mais profundo ou abrangente do que ele fora concebido por seu mestre”⁵. Esta posição, comum aos comentadores contemporâneos da obra de Schiller, é também compartilhada por Feger, que enaltece as contribuições do dramaturgo para o ainda nascente debate estético de seu tempo:

Mesmo os seus primeiros escritos sobre a tragédia, que Schiller compôs sob a influência da Analítica do sublime de Kant, revelam uma recepção notavelmente independente, para não dizer, por vezes

³ VIEIRA, 2018, p. 147.

⁴ BENN, 1991, p. 141.

⁵ VIEIRA, 2011, p. 12.

idiossincrática, do pensamento de Kant. [...] A vantagem desta apropriação do pensamento de Kant é imediatamente aparente quando se considera que Schiller consegue relacionar a longa tradição de sentimento misto na compaixão que encontramos em Burke, Mendelssohn e Lessing com a teoria de Kant do “desejo negativo” pelo sublime e, assim, ancora-la à dupla natureza sensível-moral do ser humano. A finalidade moral do deleite trágico não é mais examinada empiricamente e psicologicamente, mas é derivada transcendentemente e antropológicamente da experiência humana da autodeterminação como um ser duplamente sensível e moral. Em contraste com o sentimento de beleza, o sentimento misto do sublime transporta os seres humanos para além do mundo sensível e estende-se numa direção utópica. [...] Com esta mudança de uma teoria estética do conhecimento sensorial para uma estética centrada no autoconhecimento do ser humano, a natureza ganha uma dimensão utópica.⁶

Dessa forma, parece frutífero tentar determinar como exatamente essas influências confluíram nesse momento da produção teórica de Schiller, assim como estimar a originalidade de suas contribuições para o debate estético de sua época, um momento marcado pela recém-publicação da *Crítica da faculdade do juízo*. Esta pesquisa busca realizar isso partindo de uma questão fundamental nas reflexões do autor: a relação entre a tragédia e a comoção. Pretende-se mostrar que, em lugar de uma mera aplicação inerte de conceitos filosóficos à realidade da prática teatral, o que se constata em seus textos iniciais é o esforço constante para pôr em jogo essas diferentes influências com vistas a ganhar uma compreensão mais aprofundada acerca dos princípios da atividade dramática – esforço que se revela, em especial, na maneira como o pensador reinterpreta a categoria estética do sublime. Para isso, foram selecionados quatro artigos originalmente publicados no periódico *Neue Thalia* – são eles, cronologicamente: *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), *Sobre a arte trágica* (1792), *Do sublime* (1793) e *Sobre o patético* (1793).

A partir de 1791, Schiller dedicou-se a produzir uma série de artigos nos quais examinava os princípios da arte trágica e o tipo de prazer que a acompanha, levando ao sentimento do sublime (que culmina em sua definição do “sublime patético”). Já desde 1790, antes mesmo de seu contato com a terceira crítica, o recém-admitido professor da Universidade de Jena planejava escrever uma teoria da tragédia que seria publicada no décimo segundo volume de seu periódico, ainda nomeado somente *Thalia*⁷, baseada no

⁶ FEGGER, 2023, p. 530.

⁷ ZELLE, 2023, p. 147. Como Vieira explica, a decisão de Schiller e Göschen, seu editor, de rebatizar o periódico como *Neue Thalia* (“Nova Thalia”) era orientada por uma vontade de demarcar um novo momento para publicação, agora mais “filosoficamente orientada” (VIEIRA, 2018, p. 145).

material que havia preparado para um curso sobre estética que havia oferecido no semestre letivo do verão daquele ano⁸. Assim, já em junho escreve a seu amigo Körner: “Minha teoria da tragédia, à qual dedico um dia por semana, é muito atraente para mim, mas avança lentamente, pois não utilizo livros, mas confio em experiências passadas e em composições trágicas”⁹. A Huber, seu outro grande amigo, reafirma que o trabalho é fundado inteiramente em sua própria experiência, sem necessidade de nenhum outro guia¹⁰.

A ideia inicial, portanto, era sedimentar suas ideias sobre a arte trágica, fruto de sua experiência como dramaturgo ao longo da década de 1780 com a escrita de *Os bandoleiros* e *Don Carlos*. Schiller não estava interessado em refletir sobre o conteúdo do drama ou sobre seu processo de criação, mas sim em apresentar o tipo de prazer característico da tragédia e sua relação com o próprio trabalho do artista. Esse propósito original, entretanto, foi interrompido por uma longa recaída causada pela grave doença pulmonar que o atormentou até seus últimos dias de vida. Ao longo de 1791, Schiller esteve muito doente e várias vezes até mesmo à beira da morte. Impossibilitado de continuar lecionando, decide então expandir os rumos de sua empreitada, seguindo o conselho de Körner. Sob a tutela do amigo, embarca numa leitura séria e profunda da *Crítica da faculdade do juízo*, acompanhada também de textos da estética inglesa (Burke, especialmente) e da *Popularphilosophie* alemã.

Os primeiros escritos sobre uma “teoria da tragédia” foram, portanto, concebidos em 1790, mas a sua conclusão e publicação só ocorreram no início de 1792, após a leitura da terceira crítica de Kant. Aquele desejo de descrever o tipo de prazer nos objetos trágicos tornou-se, no que poderíamos atribuir uma influência do projeto transcendental kantiano, uma busca pelo seu *fundamento*. Zelle aponta para uma dimensão biográfica na formação da teoria schilleriana a partir da “coincidência peculiar” entre uma doença potencialmente fatal, os estudos kantianos e a teoria da tragédia. A empreitada de Schiller seria uma “tentativa de enfrentamento filosófico”¹¹ da doença, como se o sublime kantiano pudesse lhe servir como um remédio para sobrepujar o padecimento de seu corpo. Como veremos à frente, a questão da superação

⁸ SCHILLER; KÖRNER, 1849, p. 92.

⁹ SCHILLER; KÖRNER, 1849, p. 95 (tradução nossa).

¹⁰ ZELLE, 2023, p. 148.

¹¹ ZELLE, 2023, p. 148.

de um sofrimento físico através da autodeterminação moral é um dos pilares da teoria da tragédia schilleriana, a partir de sua reinterpretação do sublime kantiano.

Trabalhar com os artigos da *Neue Thalia*, desse modo, envolve compreender que se trata de textos que representam um período em que o pensamento de Schiller estava em constante mudança, marcado não só por diferenças entre os artigos em si, como em alguns casos até mesmo em inconsistências dentro de um só texto. Sua atitude perante o pensamento de Kant é igualmente oscilante entre aproximações e afastamentos ao longo desse corpo teórico. Não irei aqui me deter excessivamente numa análise rigorosa da interpretação de Schiller da filosofia transcendental, pois julgo que essa seria uma abordagem pouco produtiva para entender aquilo que há de mais premente na teoria da tragédia schilleriana. Nesse caso, subscrevo à posição tomada por Acosta López:

Contudo, também é preciso considerar que a abordagem de Schiller à filosofia de Kant já estava imbuída do tipo de questões que ele vinha explorando há anos antes de entrar em contato com Kant. Mesmo uma rápida olhada nas suas cópias anotadas da terceira crítica de Kant mostra como, para Schiller, o que havia de mais fundamental nesta obra eram as passagens onde a conexão entre ética e estética é explícita ou pode ser rastreada. Essa ênfase particular torna a leitura de Schiller uma leitura equivocada do projeto kantiano e o leva a colocar muita ênfase em noções que Kant usa apenas de passagem, deixando de lado outras que são essenciais para a compreensão do papel que a análise dos juízos estéticos desempenha no sistema de Kant. Em vez de discutir se Schiller compreendeu Kant corretamente, o que parece mais produtivo para os estudos de Schiller é procurar nas suas ocasionais interpretações equivocadas da estética de Kant a criatividade e a riqueza do próprio projeto de Schiller¹².

E é justamente entre ética e estética que encontramos o fundamento entre tragédia e comoção. Embora, como será revelado ao longo desta pesquisa, esse tema não receba tratamento uniforme ao longo desse curto período de tempo, nota-se um fio condutor que perpassa os quatro artigos: a hipótese de que a arte pode conduzir o ser humano à eticidade através do deleite que proporciona – este que, no caso da tragédia, se dá a partir da comoção. Esse é o ponto de partida de *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, onde Schiller insiste que o artista nunca deve adotar um direcionamento exclusivamente moral para suas obras, visto que o fim que naturalmente atribuímos à arte, o de nos deleitar, já é por si mesmo conducente para a moralidade. Vieira nota aqui que “a suposição de que a estética é ou deve ser conducente para a

¹² ACOSTA LÓPEZ, 2023, p. 172.

moralidade possui uma longa história na tradição ocidental, e encontra-se formalizada na célebre fórmula do Classicismo, *prodesse et delectare* [instruir e deleitar]”¹³, e seriam os ecos dessa doutrina que se manifestariam na expectativa de Kant de que a terceira crítica pudesse curar a cisão entre os domínios da filosofia teórica e moral, como abordarei no primeiro capítulo. Desse ponto surge então a necessidade de buscar o fundamento desse tipo de prazer que está em jogo na arte dramática, como indica o título do artigo.

Ao longo da leitura dos dois artigos de 1792, entretanto, é possível notar que essa hipótese é apresentada ainda como uma suposição, com a qual o autor não se engaja profundamente. É somente nos artigos do ano seguinte, através do contato mais próximo com o pensamento de Kant, que Schiller parece encontrar um verdadeiro fundamento para que o poeta nunca deva sacrificar o *pathos* trágico em nome de propósitos supostamente mais nobres. A chave para a questão, logo veremos, encontra-se na articulação da tragédia à questão do sublime. Será necessário então investigar de que forma o deslocamento de interesse da tragédia para essa categoria estética em *Do sublime* e *Sobre o patético*¹⁴ sinaliza uma virada nos escritos de Schiller, marcada por sua apropriação e subsequente transformação da teoria do sublime kantiana.

A originalidade de Schiller é especialmente exemplificada em sua concepção da categoria do sublime *patético*, a qual não encontramos em Kant e que considero sua contribuição mais importante para este debate. A partir dela, espero mostrar de que modo o dramaturgo encerra o último dos artigos, *Sobre o patético*, dando conclusão àquele ponto inicial: a arte não deve subordinar nunca a produção do deleite em prol da moral. Se o patético é aquele onde o sofrimento fictício é representado para nós, do qual obtemos prazer a partir da compaixão (de modo solidário), o poeta não deve evitar a representação de personagens más ou de situações que atentam contra o decoro (como

¹³ VIEIRA, 2018, p. 151.

¹⁴ No prefácio da edição *Do sublime ao trágico*, o tradutor Vladimir Vieira explica as origens desse artigo: “Ao lado de ‘Sobre graça e dignidade’, o terceiro número da *Neue Thalia* continha um segundo artigo de Schiller, ‘Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)’, o qual seria concluído apenas no número seguinte. Quando, nove anos mais tarde, o pensador reuniu seus textos teóricos sobre estética em uma edição independente — o terceiro volume dos *Escritos menores em prosa*, projeto de que se ocupava desde 1792 — apenas uma seção do ‘Do sublime’ original foi aproveitada, sob o título ‘Sobre o patético’. A coletânea continha, contudo, um novo artigo, denominado ‘Sobre o sublime’, que muitos sugerem ser uma reformulação ou aprimoramento do material restante. Na tradição crítica formada em torno da obra de Schiller, distinguem-se, desse modo, três textos: ‘Do sublime’, que corresponde às primeiras 42 páginas do trabalho que constava no terceiro número da *Neue Thalia*; ‘Sobre o patético’, as 55 páginas restantes, publicadas nos *Escritos menores em prosa*; e ‘Sobre o sublime’, o artigo inédito que constava nesse livro” (VIEIRA, 2011, pp. 12-13).

pregavam os estetas franceses), pois em juízos estéticos “estamos interessados não na eticidade por si mesma, mas antes meramente na liberdade”.¹⁵

Tendo em vista que essas relações entre ética e estética servem de pano de fundo para todo o corpo teórico apresentado ao longo destes quatro artigos, esta pesquisa buscará mostrar que há uma relação de complementaridade que pode ser estabelecida entre todos eles, de maneira que seja possível compreender questões que vão além do conhecimento individual de cada artigo. Espera-se que, no decorrer destas páginas, seja também demonstrada a originalidade das contribuições de Schiller para o debate filosófico de seu tempo, oriunda da sua capacidade de unir teoria e prática como nenhum de seus contemporâneos pudera.

¹⁵ SCHILLER, 2018c, p.103.

CAPÍTULO 1

1. “Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos” (1792) / “Sobre a arte trágica” (1792)

Com frequência, Kant é apontado como a maior inspiração para os escritos filosóficos de Schiller, e com razão. É verdade que, mais do que qualquer outro autor, foi Kant quem mais influenciou o dramaturgo e deu um impulso sem paralelo à sua reflexão filosófica e estética. Se isto pode ser dito acerca de toda sua obra teórica sem despertar controvérsia, parece ainda mais irrefutável quando se trata especificamente dos artigos acerca da tragédia e o sublime: aqui, a leitura de Kant introduziu a possibilidade de propor com precisão a ponte entre uma teoria do sublime e uma teoria da arte dramática. Não se pode realmente falar do “sublime” em Schiller exceto a partir de sua leitura da *Crítica da faculdade do juízo*. Mesmo os primeiros escritos que tratam do assunto já são marcados pela herança da estética transcendental, ainda que de forma prematura e imprecisa. Contudo, é importante ter em mente que Schiller cultivava diversas reflexões filosóficas já desde antes seu encontro com a obra de Kant.

Um breve percurso por estas primeiras reflexões, que vão desde seus ensaios escritos para a *Karlsschule* (1779-1780) a alguns textos sobre a composição dramática e a formação do teatro alemão (1782-1785), demonstra como as preocupações que os textos filosóficos de Schiller expressarão após sua leitura de Kant não são, pelo menos não exclusivamente, o resultado do profundo impacto que a filosofia transcendental teve sobre o poeta. Pelo contrário, quem estuda o jovem Schiller encontra já nele algumas das questões com que se manteve ocupado por toda a sua vida, surgindo aqui como intuições simples nos seus estudos sobre a medicina, para se tornarem o eixo principal das suas reflexões estéticas. Aparece antes de tudo o problema da autonomia, que por sua vez está relacionado com a questão do dualismo antropológico: o confronto entre duas naturezas e tendências diferentes no ser humano (o racional e o sensível, ou nos termos do jovem Schiller, o “espiritual” e o “animal”) e a preocupação pela busca de um domínio que consiga suscitar a possibilidade de uma unidade entre as duas como um meio termo, não deixando de lado suas diferenças. Esses problemas, como destaca Beiser, foram filosóficos desde o início.¹⁶ Schiller não se torna filósofo após seu encontro com Kant. Pelo contrário, a sua compreensão e visão de mundo manifesta

¹⁶ BEISER, 2005, p. 9.

nestes primeiros escritos é o que lhe permitirá, aos poucos e num processo que veremos de perto no desenvolvimento das suas reflexões sobre o sublime, nutrir uma diferença em relação às posições kantianas e propor, com distanciamento crítico, sua própria teoria estética.

Em 5 de março de 1791, Schiller escreve a seu amigo Christian Gottfried Körner:

Você não adivinha o que leio e estudo no momento? Nada pior do que *Kant*. Sua *Crítica da faculdade do juízo*, que eu mesmo obtive, me arrasta com seu conteúdo claro e espiritualmente rico, e me trouxe o maior anseio de trabalhar para entrar mais e mais em sua filosofia.¹⁷

Foi com a *Crítica da faculdade do juízo* que Schiller realmente começou a ler Kant. Graças a ela, o conteúdo técnico da filosofia de Kant já não parecia um obstáculo tão intransponível quanto antes, confessava o dramaturgo a seu amigo: “com minha pouca familiaridade com sistemas filosóficos, a *Crítica da razão pura* e mesmo alguns escritos de Reinhold, seriam agora muito difíceis e tomariam muito tempo [...]”¹⁸. A terceira crítica, por sua vez, apresentava uma temática que era familiar para Schiller tanto na teoria quanto na prática, tornando sua leitura uma tarefa comparativamente menos desafiadora.

Sabe-se que essa não foi a primeira vez que Schiller ocupou-se do pensamento kantiano. Anos antes havia tentado ler, sem muito sucesso, a *Crítica da razão pura*, conforme alusão em seu comentário a Körner. Seu único êxito nesse encontro inicial – que influenciou a forma como posteriormente compreendeu o propósito de Kant na terceira crítica – foram os dois ensaios que leu, por recomendação do próprio Reinhold, para o seu discurso inaugural na Universidade de Jena: *À paz perpétua* e *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*¹⁹.

Embora esse primeiro encontro com a filosofia kantiana tenha tido resultados diminutos e levado apenas a uma abordagem circunstancial, após a leitura da *Crítica da faculdade do juízo* Schiller não só se tornou um leitor regular de Kant como também, possivelmente, um dos grandes intérpretes de sua obra. Suas análises da proposta

¹⁷ SCHILLER apud VIEIRA, 2018, p. 144.

¹⁸ SCHILLER apud VIEIRA, 2018, p. 144.

¹⁹ REGIN, 1965, pp. 56-57.

estética e moral kantiana, que tiveram efeito imediato em seus escritos desde os artigos sobre a tragédia, determinaram em grande parte a compreensão que a partir de então, e durante alguns anos, a jovem geração de filósofos e poetas românticos e idealistas faria do sistema kantiano²⁰.

Não foi então sua primeira abordagem à obra de Kant, mas seria a definitiva, como afirma Schiller em carta a Körner um ano depois: “Ocupo-me agora com grande zelo da filosofia kantiana [...]. Minha deliberação, tomada de modo irrevogável, é não abandoná-la antes de tê-la fundamentado, mesmo que isso possa me custar três anos”²¹. Foi então com a terceira crítica, e a partir dela, que o dramaturgo conheceu e compreendeu a proposta geral da filosofia kantiana. Levando em conta seus próprios interesses já manifestos desde os tempos da *Karlsschule*, e influenciado pela leitura dos ensaios kantianos sobre filosofia da história, Schiller parece ter compreendido o propósito da terceira crítica sobretudo a partir de algumas considerações presentes na introdução da obra. Se em seus ensaios sobre a filosofia da história Kant procurou expor uma ideia reguladora que tornaria possível pensar a ponte entre a liberdade e a natureza ao longo da história, a terceira crítica – teria concluído Schiller – deveria ser lida não como a tentativa de completar um sistema a partir de uma perspectiva transcendental, mas antes como a busca de uma ponte entre o que enxergava como as duas naturezas em jogo no ser humano, descritas pelo próprio Kant como as duas áreas em que sua filosofia anterior havia atuado até então.

Ainda que haja um abismo imenso entre o domínio do conceito da natureza, como o sensível, e o domínio do conceito da liberdade, como o supra-sensível, de modo que do primeiro para o segundo (logo, por meio do uso teórico da razão) nenhuma passagem seja possível, [...] este deve ter alguma influência sobre aquele, ou seja, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo sensível o fim dado por suas leis, e a natureza, por conseguinte, tem também que poder ser pensada de maneira que a legalidade de sua forma esteja de acordo pelo menos com a possibilidade dos fins a serem nela efetivados segundo leis da liberdade.²²

No entanto, afirma Kant, embora estes dois domínios diferentes não se limitem em sua legislação, o fazem incessantemente em seus efeitos no mundo sensível²³. Dessa

²⁰ Cf. MACHADO (2006, p. 57-58).

²¹ SCHILLER apud VIEIRA, 2018, p. 144.

²² KANT, 1995, p. 101.

²³ KANT, 1995, p. 100.

forma, o problema persiste quanto ao ponto de vista antropológico. Se do ponto de vista sistemático se introduziu um imenso abismo entre os domínios da natureza e da liberdade, Kant tem consciência de que o ser humano é, ao mesmo tempo, um sujeito racional e sensível. Para ser efetivada para além do conceito, sua liberdade, portanto, deve assim ser no mundo sensível, segundo a causalidade da natureza. Uma das preocupações de Kant com a crítica da faculdade do juízo, e especialmente com a estética, é com uma filosofia guiada pela busca de uma área na qual se mostre minimamente possível superar essa separação. Busca-se assim encontrar um terreno comum em que o conceito da liberdade se traduza no mundo sensível, para além do domínio da razão:

Assim descortina-se um sistema de faculdades do ânimo, em sua relação com a natureza e a liberdade, das quais cada uma tem seus próprios princípios *determinantes a priori* e, por isso, constituem as duas partes da filosofia (a teoria e a prática) como um sistema doutrinal, e ao mesmo tempo uma transição por intermédio da faculdade do juízo, que através de um princípio próprio vincula ambas as partes, a saber, do substrato *sensível* da primeira filosofia ao *inteligível* da segunda, pela crítica de uma faculdade (a faculdade do juízo), que serve apenas para a vinculação e, por si, não pode, decerto, proporcionar nenhum conhecimento ou oferecer à doutrina qualquer contribuição, cujos juízos, porém, sob o nome de *estéticos* [...] são de espécie tão particular que referem intuições sensíveis a uma ideia da natureza, cuja legalidade, sem uma relação mesma a um substrato suprassensível, não pode ser entendida.²⁴

Embora estes sejam temas que só viriam a florescer completamente nos escritos tardios de Schiller, após os artigos sobre a tragédia, é importante notar como as questões entre ética e estética estiveram sempre amarradas no sistema kantiano, algo que certamente entusiasmou Schiller desde o início, visto que essa relação é o fio condutor de sua teoria da tragédia, como defendo neste trabalho. E não só isso: Kant também parecia estar formulando em termos filosóficos a questão sobre a qual o dramaturgo já havia se indagado em seus ensaios de juventude. Dessa forma, é como se Schiller tivesse encontrado em Kant uma forma de melhor conceitualizar o seu próprio entusiasmo artístico. Para ele, a filosofia kantiana representava, como afirma Schaper, “quase o diagnóstico de um caso: o caso do próprio Schiller e o caso da modernidade em seu aspecto criativo”²⁵, ou seja, parecia ser a expressão mais completa dos dilemas

²⁴ KANT, 1995, p. 85.

²⁵ SCHAPER, 1964, p. 354.

de Schiller tanto como pensador quanto como artista. A partir dessa perspectiva, pôde transformar a obra de Kant numa descrição das suas próprias intuições artísticas, numa investigação guiada pelas suas próprias questões. A *Crítica da faculdade do juízo* foi para ele a oportunidade de tomar consciência do seu próprio mundo interior, de iluminar as suas próprias convicções a partir de uma perspectiva teórica e assim concretizar suas aspirações filosóficas.

É por esse motivo que Vieira descreve o trabalho de Schiller como “um esforço para *apropriar-se* intelectualmente de Kant, no pleno sentido dessa palavra: aprender as distinções conceituais do sistema transcendental e, refletindo a partir delas sobre a sua experiência como dramaturgo, torná-las suas”²⁶. E o próprio Schiller descreveria isso em termos semelhantes em uma de suas cartas ao amigo Körner: “Estou enfiado até as orelhas na [*Crítica da*] *faculdade do juízo* de Kant. Não sossegarei até que tenha penetrado nessa matéria e que ela se tenha tornado alguma coisa em minhas mãos”²⁷.

Não é verdade, portanto, que Schiller tenha se limitado a reproduzir nos seus artigos a sua interpretação da filosofia kantiana. Nem se pode dizer também que Kant foi o primeiro passo que o poeta deu na direção da filosofia. Schiller já trazia consigo certas preocupações filosóficas, que encontrou correspondidas de forma muito mais clara na letra kantiana, levando-o a formular definitivamente a sua própria solução para dilemas que considerava partilhar com o autor das três críticas. Se a sua leitura de Kant é precisa ou não, se transferiu as preocupações transcendentais de Kant para um domínio que originalmente não lhes pertencia, e se isso o levou a abusar de certos conceitos da filosofia kantiana, são problemas que não serão considerados aqui. O que interessa para os propósitos do presente trabalho é retomar as noções que, após a leitura da terceira crítica, influenciaram definitivamente suas formulações acerca de uma teoria da tragédia e do sublime.

O processo de “apropriação intelectual” das reflexões kantianas a fim de torná-las algo próprio e original é o que se verá claramente ao longo do desenvolvimento dos textos de Schiller abordados nesse trabalho, suas primeiras produções após o contato definitivo com Kant. Entretanto, a gênese desse esforço já pode ser encontrada até mesmo nas anotações que Schiller fez à margem das páginas de sua cópia da terceira

²⁶ VIEIRA, 2008, p. 141.

²⁷ SCHILLER apud BARBOSA, 2002, pp. 10-11.

crítica. A partir delas fica evidente sobretudo que, como aponta Henrich, em sua primeira leitura da obra o dramaturgo destacou apenas as afirmações que, em sua opinião, poderiam conter ou possibilitar uma conexão entre ética e estética²⁸. A insistência de Kant no papel mediador do ajuizamento estético entre a liberdade moral e o mundo sensível era então o fio condutor da interpretação de Schiller.

Entretanto, a influência de Kant se mostra de maneira tímida ainda nos dois primeiros artigos publicados na *Neue Thalia*, uma vez que a produção desse material se deu inicialmente quando Schiller preparava suas preleções de verão de 1790 para a Universidade de Jena, antecedendo sua leitura da terceira crítica. As ideias de Kant teriam sido então incorporadas apenas posteriormente quando os textos estavam sendo editados para a publicação no periódico, já no ano seguinte, demonstrando o entusiasmo do pensador com seu estudo recente da terceira crítica. Essa adição posterior resulta numa figura ambígua em ambos os casos, sinalizando esse momento transicional no pensamento de Schiller. Ratificando o veredito dado por Überweg de que os dois trabalhos não foram erigidos sobre fundamentos kantianos e tiveram apenas a adição de “algumas sentenças kantianas a um complexo de pensamentos que subsiste independentemente delas”, Vieira aponta para a forma com que Schiller ainda não traça “a clássica diferença entre faculdades sensíveis e racionais do ser humano [...] a partir do suprassensível”²⁹, como faz Kant.

Vale aqui ressaltar a posição de Frederick Beiser acerca dessa questão. Para o intérprete, “não podemos reconstruir totalmente ou individualizar a teoria de Schiller meramente observando seus empréstimos e afastamentos de Kant”. De outra forma, seu pensamento “deve ser colocado em um contexto muito mais amplo: a busca alemã pela constituição de um teatro nacional, que começou na década de 1730 com Gottsched e continuou ao longo do século XVIII”.³⁰ Nomes como Lessing, Winckelmann, Mendelssohn e Sulzer devem ser trazidos à tona caso se queira ter um entendimento integral desse cenário histórico, onde a discussão sobre os fundamentos da tragédia despertava trocas intelectuais fascinantes nas décadas de 1750, 1760 e 1770. Como Beiser também nota, os artigos de Schiller sobre a questão da tragédia devem ser lidos sob essa mesma luz, como a continuação de um debate que havia marcado a nascente

²⁸ HENRICH, 1982, p. 244.

²⁹ VIEIRA, 2008, p. 149.

³⁰ BEISER, 2005, p. 240 (tradução nossa).

estética alemã durante metade do século XVIII, mas de que pouco se fala nos tempos atuais. Assim, “só poderemos compreendê-los plenamente se os reconstruirmos como contribuições para estas conversas esquecidas”³¹.

1.1. O debate sobre a arte moralizante

O próprio Schiller, por sua vez, fez questão de ressaltar a herança filosófica de sua nova empreitada ao mencionar o primeiro dos artigos, *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, em correspondência com Körner: “Agora trabalho em um ensaio que diz respeito ao deleite trágico. Você o encontrará na Thalia, e se aperceberá nele de muita influência kantiana”³².

Tendo o periódico em mãos, seu amigo se deparou com um ensaio que toma como ponto de partida um debate poetológico muito pertinente no momento de sua publicação, à luz da tentativa de formação de um teatro nacional alemão. Tratava-se de uma discussão sobre o papel da arte na formação moral do ser humano. Aqui, Schiller aponta que alguns “estetas modernos” – anônimos no texto, presumidamente poetas e literatos franceses³³ – creem que as artes da fantasia e as da sensação fazem um trabalho menor frente à arte da razão, ou seja, uma arte que é comprometida explicitamente com prescrições morais para o ser humano, enquanto as outras seriam meramente realizadas para deleitar e/ou divertir seu público. Esses estetas, portanto, agem de forma a denegrir as artes da fantasia e da sensação em prol de tais artes moralizantes.

De imediato constata-se uma posição clara no artigo: oposição total a essa visão moralista da arte. O contra-argumento apresentado é o de que as belas artes não devem se preocupar em seguir um direcionamento estritamente moral, mas sim manterem seu compromisso com o deleite, de onde o ser humano é naturalmente conduzido para a moralidade, pressupõe Schiller. A arte deve formar moralmente o ser humano divertindo-o, de forma que “só cumprindo o seu mais alto efeito estético é que [...] terá

³¹ BEISER, 2005, p. 240 (tradução nossa).

³² SCHILLER apud VIEIRA, pp. 148-149.

³³ Essa suposição se tornará textualmente evidente mais a frente ao tratarmos do último artigo, *Sobre o patético*, onde Schiller retoma as mesmas críticas postuladas aqui e as expande de forma significativa, escolhendo nomear algumas obras e autores que tem em mente como exemplos de seu diagnóstico.

uma influência benfazeja sobre a eticidade”³⁴. Ao contrário do que aqueles estetas modernos supunham, as capacidades de causar prazer e educar moralmente não são opostas, uma vez que na arte pode-se promover a união das duas. Schiller explicita isso ao dizer que só a arte aprimora o ser humano sem cobrar nada, diferentemente da moral, dos sentidos e do entendimento, que necessitam de esforço e sacrifício antes da fruição de qualquer prazer:

As belas artes [...] 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. [...] 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.³⁵

Ainda distante da futura influência kantiana, Schiller resgata aqui uma doutrina mais antiga na história da filosofia ao afirmar que qualquer um que suponha que a natureza tenha fins para nós irá concordar que esse fim é a felicidade. Para além disso, fazer tal afirmação sobre a natureza nesse momento tem como objetivo elevar as belas artes na posição que Schiller defende, que envolve também o fim de produzir felicidade e prazer no ser humano, enobrecendo essa capacidade de forma que se assemelha ao que é natural e até mesmo divino. A arte se orgulha de ser dessa forma, diria o filósofo em uma de suas metáforas.

A problemática em questão toma uma dimensão maior quando Schiller aponta que tal concepção da moralidade como fim exclusivo para as belas artes não foi só especulação que constituiu um debate, mas antes teve influência na produção de tragédias medíocres que sacrificaram as regras de composição em prol da obediência a preceitos morais. O resultado não poderia ter sido diferente da construção de uma moral capenga, mesmo que os autores tivessem sido bem intencionados; nota-se que muitas vezes as intenções foram de obter o clamor do povo e até mesmo do Estado. Para esse tipo de artista, imputar tal fim moral às suas criações parecia um ato nobre frente ao que seria apenas “o frívolo fim de deleitar”, aquele que Schiller, por sua vez, defende ser o domínio natural das artes. Carsten Zelle destaca que a escolha pelo termo deleite [*ergötzen*] aponta para uma das influências supracitadas aqui:

³⁴ SCHILLER, 2018a, p. 20.

³⁵ SCHILLER, 2018a, p. 18.

Schiller retoma um conceito da *Allgemeine Theorie* de Sulzer, onde a palavra-chave “*ergötzend*” (“deleitoso”) refere-se àquela sensação agradável que não tem outro propósito “a não ser o próprio prazer” como fim. Visto que o que é “deleitoso” [*das Ergötzende*] pode ser ao mesmo tempo “estimável” [*schätzbar*] e “muito desprezível” [*sehr verächtlich*], o artista não deve parar por aí, ele deve combinar com o deleite “as intenções mais elevadas do que é útil” [*die höheren Absichten des Nützlichen*].³⁶

Ao liberar a arte de perseguir o bem moral como seu mais alto fim, Schiller busca definir com precisão qual exatamente é esse “deleite” [*Ergötzung*] ou “prazer” [*Vergnügen*] que a arte desperta, seguindo os passos de Sulzer, e também qual a relação desse efeito direto com aquele indiretamente positivo que ela deve ter quanto à moralidade. Aqui, insiste: não se pode confundir “o mérito de deleitar desse modo” com “o parco mérito de divertir”³⁷. Esse tipo de contradição teórica que acarreta resultados desastrosos para a produção artística poderia ser evitada “se tivéssemos, contudo, uma coesiva teoria do deleite e uma completa filosofia da arte”³⁸, argumenta Schiller, apontando para os objetivos arrojados que almeja cumprir em sua nova jornada filosófica. Em seguida, tendo encerrado a introdução e contextualização do texto, o autor realiza uma distinção entre o que chama de deleite livre – aquele que o objeto artístico causa – e o sensível, que naturalmente é causado através da sensação por um impulso físico. O deleite livre é aquele “no qual estão ativas as faculdades espirituais, razão e faculdade da imaginação, onde a sensação é gerada através de uma representação”³⁹. Zelle argumenta que, com essa distinção, Schiller segue Sulzer por um lado, mas também tenta adequá-lo à doutrina da terceira crítica, uma vez que “Kant havia classificado o prazer do juízo de gosto como livre de interesses (§2), ou seja, um juízo que não deve ser guiado nem pelos sentidos (§3), nem por conceitos (§4)”⁴⁰. Entretanto, o que se segue no artigo de Schiller é uma divisão das representações capazes de produzir esse tipo de deleite em seis categorias, que não são mutuamente exclusivas: bom, verdadeiro, perfeito, belo, comovente e sublime; a cada uma é atribuída uma faculdade que dela se ocupa. Como Vieira indica, essa classificação vai diretamente contra essas preocupações tão fundamentais para a doutrina kantiana, uma

³⁶ ZELLE, 2023, p. 151.

³⁷ SCHILLER, 2018a, p. 18.

³⁸ SCHILLER, 2018a, p. 19.

³⁹ SCHILLER, 2018a, p. 20.

⁴⁰ ZELLE, 2023, p. 151.

vez que as noções de “bom”, “verdadeiro” e “perfeito” são, respectivamente, ajuizadas por um interesse na existência do objeto, determinados pelos sentidos e ligadas a conceitos. Sendo assim, “nenhum desses três termos poderia ser considerado um predicado estético à luz do que é dito na *Crítica da faculdade do juízo*, mesmo que possam conectar-se, em outros casos, à manifestação de prazer no sujeito”⁴¹. Isso demonstra como é preciso ter cuidado ao atribuir a influência de Kant sobre estes primeiros dois artigos cunhados por Schiller, onde o seu pensamento ainda se encontra em um momento notoriamente transitório.

Em defesa de Zelle, apesar da extensa e abrangente divisão, interessa a Schiller somente metade dessas categorias, as que envolvem a faculdade da imaginação (belo, comovente e sublime), sendo todas perfeitamente identificáveis dentro do quadro categorial da estética kantiana. Para além do mais, considerando o título *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, pode-se prever que o comovente, entre os três, será aqui o mais importante, dada a relação entre tragédia e comoção. Neste momento, Schiller compreende a outra categoria unicamente descrita como “sublime” estritamente através de um sentimento que:

consiste, por um lado, no sentimento de nossa impotência [*Ohnmacht*] e limitação para abarcar um objeto, por outro lado, contudo, no sentimento de nossa supremacia [*Übermacht*], que não se assusta com quaisquer limites [*Grenzen*] e que submete espiritualmente aquilo a que sucumbem nossas faculdades sensíveis⁴².

Essa é uma noção que mudará de forma significativa a partir do artigo *Do sublime*, quando passará a ser identificada como apenas um dos tipos de sublime que reconhecemos e, junto com a categoria do comovente, será unificada sob um conceito mais amplo. Por enquanto, todavia, farei o uso dos termos “sublime” e “comovente” tal qual o autor estabelece inicialmente, até que a questão seja retomada no próximo capítulo deste trabalho.

⁴¹ VIEIRA, 2018. p. 154.

⁴² SCHILLER, 2018a, p. 24.

1.2. Conformidade e contrariedade a fins na arte trágica

Tendo em vista essa distinção das representações responsáveis pelo deleite das artes, partimos a um primeiro entendimento do que virá a ser o ponto conceitual principal levantado no texto: “A fonte universal de todo deleite, mesmo o sensível, é a conformidade a fins”⁴³. No deleite livre, essa conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*] é *representada* para nós, e dessa forma as artes operam tendo como fim uma (ou mais) das seis categorias citadas anteriormente. Assim, pode-se investigar as categorias que cada arte particular busca como seu fim primordial para realizar uma divisão das artes em geral, assinalando quais são os princípios pelos quais ajuizamos os objetos estéticos. Tendo isso em mente, Schiller distingue as artes belas – que “satisfazem primordialmente o entendimento e a faculdade da imaginação” e “fazem do verdadeiro, do perfeito e do belo o seu fim principal” – das artes comoventes – que “ocupam primordialmente a faculdade da imaginação com a razão” e “têm portanto no bom, no sublime e no comovente o seu objeto principal”⁴⁴.

Sendo a tragédia uma arte comovente, quando se questiona pelo fundamento do deleite quanto aos objetos trágicos, deve-se ir a fundo nessa categoria. Assim, o autor define o comovente como uma conformidade a fins que tem por base uma contrariedade a fins [*Zweckwidrigkeit*], uma mistura entre prazer e desprazer (ou deleite e dor) que concerne à sensação mista do sofrimento e do prazer com o sofrimento. Tal qual o objeto sublime, o objeto comovente é conforme a fins para a razão na medida em que está em conflito com a sensibilidade, deleitando por meio da primeira enquanto causa dor por meio da segunda. Uma vez que não nos consideramos seres destinados ao sofrimento, o sofrer do outro parece-nos uma contrariedade a fins, que igualmente nos causa dor. Essa reação natural, por outro lado, “é conforme a fins para nossa natureza racional em geral e, na medida em que nos intima à atividade, conforme a fins para a sociedade humana”⁴⁵.

Schiller enfrenta aqui um problema inerente à sua própria definição, isto é, como determinar se é produzido mais prazer ou desprazer em nós quando ajuizamos uma representação comovente. Aqui cria-se uma espécie de operação matemática onde a

⁴³ SCHILLER, 2018a, p. 21.

⁴⁴ SCHILLER, 2018a, pp. 22-23.

⁴⁵ SCHILLER, 2018a, p. 25.

contrariedade a fins deve estar presente, mas a conformidade a fins deve ser sempre maior, seja por quantidade ou qualidade. Por quantidade no sentido de que os fins satisfeitos são numericamente superiores aos fins lesados. Já o segundo caso, o da qualidade, pressupõe que os fins satisfeitos são mais importantes do que os lesados. Esse será preferível na visão de Schiller. Nesse caso, trata-se de uma conformidade a fins moral e uma contrariedade a fins natural:

Nenhuma conformidade a fins nos diz respeito de modo tão próximo quanto a conformidade a fins moral, e nada vai além do prazer que sentimos com ela. Se a conformidade a fins natural poderia ainda ser problemática, a conformidade a fins moral já foi para nós comprovada. Só ela se funda em nossa natureza racional e em uma necessidade interna. Ela é para 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 de nossa razão.⁴⁶

Se a conformidade a fins moral é capaz de produzir em nós o deleite mais elevado possível, é ela que o poeta deve visar quando almeja deleitar esteticamente seu público através da comoção. Portanto, a satisfação de um fim moral é, e sempre será, maior do que a lesão de um fim natural.⁴⁷ Inclusive, o autor dá destaque ao “poder da lei ética” quando posta em frente às sensações, impulsos, afetos e paixões, de modo que dessa forma a conformidade a fins parece mais viva ao predominar quanto às forças naturais. A superação do impulso sensível, a postulação do dever ético acima de qualquer outro sentimento; tal é a “mais alta consciência de nossa natureza moral”, que só pode ser representada nos objetos trágicos “em um estado violento, em luta”⁴⁸. Em todo o lugar em que o deleite moral se encontra, virá sempre acompanhado da dor. Para além disso, o poeta deve reconhecer que, em objetos trágicos, “quanto mais temível é o opositor, mais gloriosa é a vitória; apenas a resistência pode tornar visível a força”⁴⁹, e assim deve saber explorar a representação do sofrimento ao máximo possível, pois quanto maior a nossa dor sensível, maior o deleite moral.

Nota-se aqui uma noção da tragédia que coloca uma ênfase particular na correlação entre duas forças opostas em jogo e a necessidade mútua entre elas, inseparáveis; esse é

⁴⁶ SCHILLER, 2018a, p. 26.

⁴⁷ Esse argumento é tomado como premissa em *Sobre os fundamentos...*, mas será tratado em *Sobre a arte trágica* de forma a se tornar mais claro.

⁴⁸ SCHILLER, 2018a, p. 27.

⁴⁹ SCHILLER, 2018a, p. 27.

um diagnóstico que persistirá por toda a teoria da tragédia schilleriana. Nesse momento, todavia, há uma predileção pelo tipo de herói que, dono de seu próprio destino, deve não apenas aprender a colocar sua racionalidade acima de sua sensibilidade, mas também conceder uma vitória absoluta à razão, derrotando completamente a inclinação, evidenciado pelo comentário de Schiller acerca da decisão tomada por Coriolano na peça homônima de Shakespeare:

Mas, por outro lado, o quão insigne, o quão inefavelmente grande é preferir, de maneira audaz, a contradição mais grosseira com a inclinação a uma contradição com o sentimento ético, infringindo desse modo, contra o mais alto interesse da sensibilidade, as regras da prudência apenas para agir de acordo com o dever moral, que é ainda mais alto?⁵⁰

Aqui o dramaturgo parece insinuar que não basta apenas que o efeito da tragédia seja provocar no espectador a consciência de sua natureza moral. Para garantir este efeito, para torná-lo visível, o artista deve procurar exemplificá-lo na ação dramática. Se o deleite com a comoção é, para o Schiller desses primeiros textos, necessariamente fundado numa conformidade a fins moral, o herói trágico aparece quase sempre representado na figura de personagens virtuosas que se sacrificam para afirmar compromissos éticos:

Quando vemos Hüon e Amanda atados à estaca do martírio, ambos prontos, por livre escolha, antes a morrer a terrível morte pelo fogo do que a adquirir um trono por meio de infidelidade contra o amado [...], a contradição entre seu estado presente e o destino ridículo de que eles desdenharam, a aparente contrariedade a fins da natureza, que recompensa a virtude com a miséria, a denegação contra-natural do amor próprio, etc., chamando à nossa alma tantas representações de contrariedade a fins, deveriam encher-nos da dor mais sensível. Mas em que nos importa a natureza, com todos os fins e leis, se ela se torna, por meio de sua contrariedade a fins, a ocasião de nos mostrar a conformidade a fins moral em nós em sua mais plena luz?⁵¹

A representação trágica não se limita aqui, como no caso do objeto do sublime, a despertar um desprazer em nós que só em um segundo momento “se torna uma ocasião para trazer à nossa consciência uma outra faculdade em nós”⁵², de forma indireta. Pelo contrário, já coloca diretamente em cena o reconhecimento dessa conformidade a fins

⁵⁰ SCHILLER, 2018a, p. 29.

⁵¹ SCHILLER, 2018a, p. 28.

⁵² SCHILLER, 2018a, p. 24.

moral frente à contrariedade a fins natural na representação do triunfo moral que um Hüon ou uma Amanda granjeiam ao cumprirem seu destino. Não é apenas no espectador que ocorre o processo de promoção da eticidade, em segundo plano, pois este já foi manifestado no palco, onde a vitória da razão sobre a sensibilidade se mostrou possível. O personagem heroico da tragédia sucumbe, ao contrário do espectador, mas mesmo na sua morte o triunfo do dever se vê representado:

Qualquer sacrifício da vida é contrafinal, pois ela é a condição de todos os bens. O sacrifício para um propósito moral é, entretanto, conforme a fins em alto grau, pois a vida nunca é importante por si mesma, nunca como fim, apenas como meio para eticidade. Portanto, se sobrevém um caso em que sacrificar a vida se torna um meio para a eticidade, a vida tem de ser posposta em relação a ela.⁵³

Ao sucumbir, ao colocar a lei ética acima da própria vida, o verdadeiro herói trágico não sucumbe ao destino. Na sua morte, ele derrota o destino ao mostrar que, acima até mesmo do impulso natural mais básico, o da sobrevivência, está o cumprimento do dever moral.

Contudo, Schiller não é inflexível a ponto de ilustrar sua doutrina da comoção somente com exemplos de personagens virtuosos e incorruptíveis, pois encontramos no artigo também aquele caso das tragédias que tratam da vida de um criminoso, que “não é menos tragicamente deletosa do que o sofrimento do virtuoso”⁵⁴, diz o autor. A princípio essa consideração parece contraditória, pois o agir desse tipo de caráter devia unicamente representar para nós uma contrariedade a fins moral, na medida em que se trata de ações em contradição com a lei ética, e o sofrimento de suas vítimas inocentes contribuiria ainda com uma contrariedade a fins natural. Dessa forma, a equação parece não ter a solução pretendida: só há desprazer nas duas instâncias e nenhuma conformidade a fins moral para compensá-lo.

A solução, aponta o autor, deve ser encontrada na representação do sofrimento do vilão em ter infringido a lei ética, que é para nós tão conforme a fins moralmente quanto o cumprimento do dever moral, e cabe ao poeta trágico saber empregá-lo se quiser tornar essa figura uma fonte de comprazimento para seus espectadores. Aquele que se arrepende de ter cometido um ato demonstra na sua autocondenação um

⁵³ SCHILLER, 2018a, p. 29.

⁵⁴ SCHILLER, 2018a, p. 30.

reconhecimento da lei ética em si, senão não poderia sequer expiar esse sentimento. E, como esclarece Schiller, “o estado de um ânimo em que a lei ética é reconhecida como a mais alta instância é moralmente conforme a fins, logo uma fonte de prazer moral”⁵⁵. Subitamente nos identificamos com o criminoso, na medida em que ele é capaz de reconhecer o seu próprio erro e mostrar que, como ser humano, sofre com a consciência da imperfeição moral de seus atos. Schiller vai além e argumenta que, se houvesse alguma diferença, no respeito pela lei ética que ascende em nós, entre o caso do virtuoso e o do criminoso, seria este último o mais impactante, “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”⁵⁶. A ideia de que tal situação proporciona um deleite qualitativamente maior do que os sacrifícios voluntários de um herói, ainda incipiente aqui, tomará posição central na argumentação que ocupa a última parte de *Sobre o patético*, estando estreitamente ligada com o papel de formação moral da arte, como será exposto no terceiro capítulo do presente trabalho.

Há aqui também a primeira menção de uma noção que reaparecerá posteriormente na teoria da tragédia schilleriana, a saber, “a necessidade de um certo nível de aprimoramento ético que permita ao sujeito avaliar corretamente a proporção entre os fins morais lesados e aqueles atingidos”⁵⁷, como definido por Vieira. Schiller introduz essa ressalva ao discutir o caso das comoções onde a conformidade a fins moral é obtida através da transgressão de outro dever moral menor, quando já não se trata mais, portanto, de uma contrariedade a fins natural. Essa espécie de “contrariedade a fins moral” em prol de uma conformidade ao dever pode ser notada, seguindo um dos exemplos dados pelo autor, no episódio narrado por Plutarco em sua biografia do coríntio Timóleon, quando o estadista se vê obrigado a assassinar Timófanes, seu próprio irmão, pois ele representava uma ameaça para a democracia na cidade de Corinto, tendo tomado posse da acrópole e se tornado um tirano. À primeira vista, o fratricídio em questão nos horroriza perante o sentimento moral, mas logo “se dissolve no mais alto respeito pela virtude heroica que afirma os seus pronunciamentos contra qualquer influência estranha da inclinação”⁵⁸. Em tese, somos capazes de reconhecer

⁵⁵ SCHILLER, 2018a, p. 31.

⁵⁶ SCHILLER, 2018a, p. 31.

⁵⁷ VIEIRA, 2018, p. 159.

⁵⁸ SCHILLER, 2018a, p. 33.

que o dever republicano representa tudo que há de mais sagrado para Timóleon e admiramos isso, mesmo que nossa opinião não seja a mesma, podendo assim admirar a sua capacidade de agir com tranquilidade em meio a sentimentos tão poderosos quanto o amor fraternal: “reconhecemos o quanto elevamos a conformidade ao dever acima da conformidade a fins, a consonância com a razão acima da consonância com o entendimento”. Entretanto, Schiller se vê obrigado a admitir que o ajuizamento desse caso exige uma “medida da razão” que não se encontra em todos, e para muitos a impressão deixada seria apenas de um “excesso de tensão e insensatez”⁵⁹. Já no próximo capítulo essa questão será retomada, de acordo com sua reformulação em *Do sublime*.

O pequeno parágrafo que fecha as páginas de *Sobre o fundamento...* sintetiza ainda um prazer que obtemos da tragédia e que é produzido de modo duplo, através da conformidade a fins moral que satisfaz o coração, e através da conformidade a fins natural que satisfaz o entendimento. O primeiro efeito está relacionado particularmente com “a grande turba” que “o sofre cegamente”, já o segundo com o “conhecedor” que sabe enxergar os mecanismos do artista, deixando o coração frio. Na edição original do texto, Schiller relacionava esse efeito duplo como uma distinção entre conteúdo e forma, em passagem que foi omitida posteriormente. Zelle busca resgatar esse jogo de palavras perdido em sua interpretação do trecho:

Ao interpretar o texto, é preciso compreender como ler as metáforas e construções de frases que Schiller usa, a fim de discernir através da ordem que elas criam e dos juízos a elas associadas. Num quiasma, os extremos são justapostos, a fim de equilibrá-los em uma posição intermediária. Contrastam-se duas formas receptivas, pois o conhecedor, apesar do sucesso do efeito, não quer perdoar a forma lesada; e a grande turba, apesar da forma perfeita, não quer perdoar o efeito mal sucedido. Entre estes extremos, [...] uma posição intermediária na audiência é visada, que saiba como “vencer com êxito a influência desvantajosa de ambas” formas extremas de recepção.⁶⁰

Justamente, Schiller considerava “a maior fama do homem bem-formado” a capacidade de encontrar o equilíbrio ideal entre essas duas formas de ajuizar a arte dramática. Os franceses, mais uma vez, seriam culpados por seus equívocos quanto à tragédia, na medida em que “foram levados a se aproximarem desse extremo”⁶¹. Por

⁵⁹ SCHILLER, 2018a, p. 34.

⁶⁰ ZELLE, 2023, p. 157. (tradução nossa).

⁶¹ SCHILLER, 2018a, p. 37.

fim, cabe notar que a problemática da forma artística da tragédia, abordada nesse parágrafo final e que pouco havia sido considerada antes, aponta para o próximo artigo que será abordado aqui.

1.3. Uma teoria da compaixão

Sobre a arte trágica é o segundo artigo publicado por Schiller na *Neue Thalia*, sucedendo *Sobre o fundamento...* no mesmo volume e apresentando-se, de certo modo, como um aprofundamento de questões pouco ou não tratadas anteriormente. Destacam-se dois pontos de convergência: o primeiro remete a um aprofundamento sobre a categoria do comovente. Por mais que *Sobre o fundamento...* seja um texto que visa a tratar da arte trágica, ele é um esforço para formar uma doutrina estética mais abrangente, que daria conta de todas as categorias estéticas possíveis e diferentes tipos de deleite que podemos ter com a arte. Embora Schiller já tenha se ocupado mais especificamente do comovente, este segundo artigo será totalmente dedicado ao deleite da comoção e à tragédia. Inclusive, deve-se considerar o seguinte trecho do primeiro texto como um indicador daquilo que seria tratado no segundo:

Talvez não fosse possível percorrer, segundo a proporção em que é reconhecida e sentida a conformidade a fins moral em contradição com a outra, uma escala do deleite, do mais inferior até o mais alto, e assinalar *a priori*, de modo determinado, o grau da comoção agradável ou dolorosa com base no princípio da conformidade a fins. Com efeito, talvez se pudessem deduzir, justamente desse princípio, ordenamentos determinados da tragédia, e esgotar *a priori* todas as suas possíveis classes em um quadro completo, de modo que estaríamos em condição de destinar a cada tragédia o seu lugar, e de calcular previamente tanto o grau quanto o tipo de comoção além dos quais ela, graças à sua espécie, não pode se elevar. Tal objeto será, contudo, guardado para uma abordagem própria.⁶²

Dessa forma, esse artigo também se articula com uma certa tradição moderna de recepção da *Poética* de Aristóteles, como podemos encontrar na *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing e em trabalhos de outros contemporâneos, consistindo em um esforço para entender as regras que um tragediógrafo deve seguir para elaborar uma boa

⁶² SCHILLER, 2018a, p. 27.

tragédia. Estabelece-se, portanto, como muito mais poetológico que o primeiro, aquele mais teórico.

No início do artigo, Schiller emprega o que poderíamos considerar uma posição “permissiva” quanto aos afetos, considerando que todo afeto, inclusive o doloroso, dá prazer. Isso é ainda mais verdadeiro quando o objeto desse afeto é real, e não fictício: o afeto doloroso dá mais prazer ainda quando há compaixão com o sofrimento real. Essas considerações quanto ao prazer do afeto só têm valor para o que o filósofo considera, numa distinção que é de suma importância para o texto, afeto compartilhado, em oposição ao afeto originário. Na posição originária, em que o próprio sujeito é quem está sendo diretamente afetado pelo objeto que causa desprazer, e portanto tomado pelo sofrimento, não há espaço estético para fruição de qualquer prazer.⁶³ O prazer só é possível quando a dor é compartilhada e experimentada por meio da compaixão.

Por outro lado, o autor destaca como esse anseio de curiosidade pelo sofrimento de outrem é um ímpeto fundado na natureza humana, na índole originária do ânimo humano, mesmo que nos envergonhe a indignidade desse bruto sentimento natural. As leis do decoro e uma educação refinada podem até mesmo impor limites à força da compaixão em nós, mas isso por si só não é suficiente para que não possamos erguer pretensão de universalidade ao deleite com comoções dolorosas, argumenta Schiller. Sendo assim, podemos dizer que a experiência do drama trágico é fundada num fenômeno universal, na “magia irresistível” com que o afeto triste nos enfeitiça.

A compaixão do espectador é, de certa forma, uma aproximação do afeto originário, na medida em que nos solidarizamos do sofrimento alheio através de impressões sensíveis, e só uma representação particularmente vívida desse sofrimento pode despertar essa solidariedade. Contudo, tal como a compaixão pode ser enfraquecida pela “intromissão de representações e sentimentos adversos”, também pode ser exorbitada “pela excessiva aproximação ao afeto originário, a tal grau que isso torna a dor preponderante”⁶⁴. Em vez da comoção fundada no sentimento moral, o que experimentamos então é apenas uma opressão dolorosa que é desagradável e insuportável em todo momento.

⁶³ Essa posição é comum e unânime a autores da época, como Kant e Burke, mas Schiller ainda chega a abrir uma pequena exceção, considerando que alguém com as capacidades de um santo poderia olhar para si mesmo como um estrangeiro e ter prazer com seu próprio sofrimento.

⁶⁴ SCHILLER, 2018b, pp. 52-53.

Para evitar esse domínio do desprazer, o drama trágico deve, segundo Schiller, conter um equilíbrio adequado entre sensibilidade e eticidade, uma relação “que não pode ser modificada ou invertida sem simultaneamente inverter os sentimentos de prazer e desprazer nas comoções ou transformá-los no seu contrário”⁶⁵. A compaixão puramente sensível pelo sofrimento alheio deve ser auxiliada de ideias éticas para que não se torne apenas dor cega; em última instância, trata-se de quebrar a ilusão de verdade da poesia. É preciso poder diferenciar “nosso próprio Eu do sujeito que sofre”⁶⁶ para que a razão possa se elevar acima dos sentimentos e permitir assim a totalidade dos efeitos da comoção trágica. Para esse efeito, Schiller destaca aqui o uso de “verdades universais ou máximas éticas no lugar certo do diálogo dramático”⁶⁷ que nos permitam escapar do domínio dos sentidos para voltar à atividade autônoma e recompor nossa liberdade.

Encerrado esse primeiro ponto, o segundo remete a explicações sobre algo que foi tomado em *Sobre o fundamento...* como premissa (e aqui citado anteriormente): de que forma um fim moral satisfeito é sempre superior a um natural lesado? Essa explicação só aparece nesse segundo artigo, com a introdução da noção de “atividade”. Toda atividade gera prazer; sendo a moral a faculdade mais ativa do ânimo, satisfazer a moral produz mais atividade do que satisfazer a faculdade sensível.

Antes de apresentar a atividade como solução para a matemática entre conformidade a fins moral e contrariedade a fins natural esboçada em *Sobre os fundamentos...*, Schiller nega três possíveis hipóteses de explicação para a superioridade do deleite moral sobre o sensível. A primeira teria a ver com o “deleite da alma com sua sensibilidade”, a segunda com o “prazer com as faculdades fortemente ocupadas” e uma terceira com a “atuação vivaz da faculdade de apetição”⁶⁸. Segundo Schiller, nenhuma dessas explicações se mostra satisfatória pois todas são inteiramente circunstanciais, não tratando da própria natureza do afeto e, por consequência, não dando solução para por que o próprio sofrimento é aquilo que mais nos atrai nos objetos trágicos. Dessa forma, diz o autor, “a força e a vivacidade das representações [...], a

⁶⁵ SCHILLER, 2018b, p. 53.

⁶⁶ SCHILLER, 2018b, p. 53.

⁶⁷ SCHILLER, 2018b, p. 54.

⁶⁸ SCHILLER, 2018b, p. 45. Não fica completamente claro no texto de Schiller porque esse terceiro ponto estaria incorreto, uma vez que envolve a própria atividade. Imagina-se que seja uma atividade que apenas satisfaz a faculdade de apetição (possivelmente sensível), e não a moral.

insígnia ética das pessoas que sofrem, a retrospectiva do sujeito compassivo podem talvez elevar o prazer nas comoções, mas não são a causa que o produz”⁶⁹. Não resta outra opção senão admitir que o deleite com o sofrimento solidário funda-se numa relação direta entre o ataque à nossa sensibilidade e a atividade a faculdade do ânimo gerada imediatamente depois:

Ora, essa faculdade não é outra senão a razão, e na medida em que é atuação livre, como absoluta atividade autônoma, que merece primordialmente o nome de atividade, na medida em que o ânimo só se sente perfeitamente livre e independente em seu agir ético, é obviamente do satisfeito impulso de atividade que nosso deleite nas comoções tristes tira a sua origem. 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 primeiras e uma atuação determinada, gerada, pela razão, da última.⁷⁰

A matemática funciona, como já argumentado no artigo anterior, porque o princípio de maior atividade no ânimo é o princípio moral. Na medida em que a razão é a faculdade mais ativa do ânimo, um prazer que for produzido neste nível sempre moverá mais o ânimo que um desprazer sensível. Da mesma forma, as representações que provocam a atuação livre da razão nos oferecem um grau privilegiado de prazer quando satisfazem nosso impulso de atividade, e o afeto triste realiza isso de forma ainda mais elevada. Esse prazer é nada menos que o deleite da compaixão, aquele que a arte trágica tem como sua maior finalidade.

Desse ponto em diante o texto se encaminha para rumos mais poetológicos, que apresentaremos de modo mais breve dada sua menor importância para o tema da presente pesquisa. De início, observa-se uma influência que remonta abertamente à *Poética* de Aristóteles, considerando-se que Schiller afirma que “a arte cumpre seu fim pela imitação da natureza”⁷¹. A fórmula parece ter mais importância como uma forma de abrir caminho para as prescrições sobre a tragédia que viriam em seguida do que como parte fundamental do sistema schilleriano. Assim, inicia-se a parte mais negativa desse segundo momento do texto, onde Schiller discute o que o tragediógrafo deve evitar quanto ao enredamento, ou melhor, quais são os erros comuns que podem

⁶⁹ SCHILLER, 2018b, p. 45.

⁷⁰ SCHILLER, 2018b, p. 46.

⁷¹ SCHILLER, 2018b, p. 47.

prevenir a produção da comoção e da compaixão no espectador e impedir a fruição própria da tragédia. A representação do sofrimento, por exemplo, pode ser fraca ou forte demais; tangendo entre algo frio e distante, num caso, ou tão intenso a ponto de lembrar um afeto originário, em outro. Ou ainda, outras representações podem se colocar no caminho da compaixão, impedimento o sofrimento compartilhado; seja por falta de entendimento do herói ou a imoralidade de um vilão. Schiller considera que “duas sensações totalmente diferentes não podem se dar em alto grau ao mesmo tempo no ânimo”⁷².

Iniciando a parte mais positiva desse segundo momento, a discussão se torna sobre o que o tragediógrafo tem que fazer, na tragédia, para que a compaixão seja promovida. Schiller enumera quatro pontos principais quanto às qualidades das representações: a vivacidade, verdade, completude e duração. A vivacidade funciona de forma diretamente proporcional ao ânimo, ou seja, representações vivazes estimulam o ânimo à atividade maior. Atenta-se aqui para uma distinção entre a apresentação – como é feito na tragédia – e a narração, que se mostra muito inferior à primeira por ser uma impressão fraca e generalizada, onde a presença do narrador quebra a atmosfera necessária para a compaixão. A verdade sustenta a vivacidade baseando-se na nossa capacidade de encontrar uma semelhança entre nós e o herói, ou seja, suas condições internas aparecem para nós como familiares, de forma que podemos sentir o mesmo que ele quanto ao que lhe aflige. Já as condições externas são justamente o que compõe a completude, mostrando uma conexão direta com a verdade⁷³, de forma a garantir que as circunstâncias sejam base para o juízo sobre a semelhança das sensações. Assim, forma-se uma concatenação formidável para o espectador:

Se devem nos comover de modo vivaz, todas essas representações têm de causar uma impressão imediata em nossa sensibilidade e ser ocasionadas por uma ação presente, já que a forma da narração sempre enfraquece tal impressão. Da completude de uma narrativa trágica faz parte, portanto, uma série de ações individuais sensificadas que se unem em uma ação trágica como um todo.⁷⁴

⁷² SCHILLER, 2018b, p. 48.

⁷³ “O afeto emana unicamente da unificação das condições externas e internas” (SCHILLER, 2018b, p. 59).

⁷⁴ SCHILLER, 2018b, p. 59.

A última condição elencada, a duração, parece um pouco deslocada em relação às anteriores, mas continua igualmente importante. Consiste em saber dosar as representações do sofrimento, de forma a que sejam contínuas e, eventualmente, brevemente interrompidas, para que possam ressurgir mais fortes. Implementar essas práticas visa a combater o cansaço e o hábito do espectador, e “o grande segredo da arte trágica baseia-se justamente na hábil condução dessa luta”⁷⁵.

O artigo termina com uma longa discussão sobre o que a arte é, trabalhando com uma série de “imitações”, mas que pode ser abreviada a partir do parágrafo que a precede. Schiller diz: “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”⁷⁶. Assim, o artigo cumpre seu papel de resolver as questões deixadas por *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*.

⁷⁵ SCHILLER, 2018b, p. 60.

⁷⁶ SCHILLER, 2018b, p. 61.

CAPÍTULO 2

2. “Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)” (1793)

Na sequência de seus estudos da *Crítica da faculdade do juízo*, Schiller havia desenvolvido um entusiasmo particular com a questão do sublime. Ali encontrara a definição já tradicionalmente reconhecida dessa categoria no sistema transcendental, fenomenologicamente caracterizada por um sentimento de desacordo das nossas faculdades, um prazer que sucede um desprazer:

A qualidade do sentimento do sublime consiste em que ele é, relativamente à faculdade de ajuizamento estética, um sentimento de desprazer em um objeto, contudo representado ao mesmo tempo como conforme a fins; o que é possível pelo fato de que a incapacidade própria descobre a consciência de uma faculdade ilimitada do mesmo sujeito, e que o ânimo só pode ajuizar esteticamente a última através da primeira.⁷⁷

O sublime como Kant define nos oprime tanto por seu tamanho quanto por seu poder, mas ao mesmo tempo revela uma fonte de resistência dentro de nós, a saber, nossa capacidade racional. Por outro lado, o ajuizamento desse tipo de fenômeno só é possível devido ao que pode ser considerada uma incapacidade sensível do ser humano. Somos assim introduzidos à ideia de que o sublime concerne a um conflito entre a razão e a sensibilidade, onde a primeira nos faz reconhecer o seu poder através do fracasso da segunda, aniquilada por um objeto externo.

Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também a natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo o que suscita esse sentimento em nós, a que pertence o *poder* da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriaente) sublime; e somente sob a pressuposição desta ideia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à ideia da sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele.⁷⁸

⁷⁷ KANT, 2012, p. 105.

⁷⁸ KANT, 2012, p. 110.

É somente em *Do sublime* que nos deparamos com o desenvolvimento explícito do conceito de sublime kantiano pela primeira vez por parte de Schiller, como indicado pelo próprio subtítulo que acompanha o artigo: “Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas”. Entretanto, é reconhecível que esse conceito já se manifestava, ainda que de forma difusa, nos dois artigos anteriores sobre a tragédia de que tratamos no capítulo anterior. Para além dos fenômenos que já haviam sido identificados propriamente como “sublimes”, definidos brevemente em *Sobre o fundamento...*, aquilo que Schiller até então categorizava sob o termo “comoção” muito se assemelha também à categoria kantiana. Ora, em *Sobre a arte trágica* nos é dito que “é precisamente o ataque à nossa sensibilidade a condição para excitar a faculdade do ânimo cuja atividade era aquele deleite com o sofrimento solidário”, e essa faculdade “não é outra senão a razão”⁷⁹. O afeto compartilhado conduz o ânimo ao “estado de sua perfeita liberdade” pela “consciência de sua natureza racional”⁸⁰.

Schiller aborda sua leitura do conceito kantiano de sublime de maneira similar: a fonte do deleite trágico está no fato de que ali, através do desprazer, manifesta-se a consciência de nossa própria natureza racional, e com ela também a consciência da liberdade. Esse é, para Beiser, o tema central da teoria da tragédia schilleriana:

O que vivenciamos através da tragédia, acredita Schiller, é nada menos que liberdade moral, o nosso poder de agir como agentes responsáveis, independentes de todas as inclinações da sensibilidade. Quando vemos o herói trágico agir de acordo com seus ideais, a despeito de todo o sofrimento e sacrifício, é reafirmada em nós a nossa própria faculdade de agir para fins mais elevados; vemos que pertencemos a uma ordem suprassensível superior⁸¹.

Todo esse processo atinge seu desenvolvimento mais completo e definitivo em *Do sublime* (e *Sobre o patético*, consequentemente), onde se pode dizer que se encontra o fim daquela progressiva assimilação, por parte de Schiller, das reflexões kantianas às suas próprias questões e interesses pelo fundamento da experiência estética com a tragédia. Por isso, o artigo pode ser lido em sua maior parte como aquilo que o próprio autor anuncia: uma exposição de algumas ideias kantianas sobre o tema. Isso está claro desde as primeiras linhas:

⁷⁹ SCHILLER, 2018b, p. 45.

⁸⁰ SCHILLER, 2018b, p. 46.

⁸¹ BEISER, 2005, p. 239.

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.⁸²

A segunda afirmação inicial, a de que somos “dependentes apenas enquanto seres sensíveis” e livres enquanto seres racionais, trabalha com a noção kantiana de liberdade. Tradicionalmente, entende-se a liberdade como vinculada ao livre-arbítrio da vontade, ou seja, ao fato de que a vontade pode decidir se vai seguir o que a moral exige ou deixar-se determinar por uma inclinação sensível, permitindo assim possivelmente um ato imoral. Já para Kant, a liberdade é propriamente a determinação da vontade pela razão, sendo livre somente o sujeito que age moralmente; aquele que é determinado pela sensibilidade não é livre, porque é sempre dependente de algo de fora, nesse caso uma inclinação:

A vontade é uma espécie de causalidade dos seres vivos, enquanto racionais, e liberdade seria a propriedade desta causalidade [...] Como o conceito de uma causalidade traz consigo o de leis segundo as quais, por meio de uma coisa a que chamamos causa, tem de ser posta outra coisa que se chama efeito, assim a liberdade, se bem que não seja uma propriedade da vontade segundo leis naturais, não é por isso desprovida de lei, mas tem antes de ser uma causalidade segundo leis imutáveis, ainda que de uma espécie particular; pois de outro modo uma vontade livre seria um absurdo.⁸³

E o objetivo principal do sublime, tema central das reflexões conduzidas nesse estágio da teoria schilleriana da tragédia, é tornar cognoscível a autoconsciência dessa liberdade. Posteriormente, em *Sobre o patético*, parece haver um deslocamento para a ideia de tornar aparente a própria liberdade através da sua encenação na tragédia.⁸⁴ Até então, porém, e de acordo com as indicações do próprio Schiller, essa consideração significa nada mais do que tornar o espectador consciente da sua própria liberdade; fazer-nos sentir absolutamente independentes enquanto seres racionais, como propunha Kant.

⁸² SCHILLER, 2011, p. 21.

⁸³ KANT, 1973, p. 243.

⁸⁴ Da mesma forma, como veremos mais a frente, o próprio conceito de liberdade tomará novos rumos nas palavras de Schiller, escapando de forma significativa à concepção kantiana aqui apresentada.

Assim fica estabelecida a hipótese de que a nossa existência dupla como seres sensíveis e racionais nos é demonstrada pelo objeto sublime, na medida em que ele nos mostra como a nossa existência sensível é inteiramente dependente de diversos fatores externos (ou físicos). Ao sentirmos essa dependência, somos levados a conhecer a nossa independência enquanto seres suprassensíveis, o mesmo princípio que encontramos na terceira crítica. Essa independência racional é “com relação à natureza tanto *em* nós quanto *fora* de nós”⁸⁵, uma vez que, se podemos nos imaginar resistindo a um perigoso animal selvagem (e somente na imaginação, já que ele nos destruiria no plano sensível), temos uma demonstração de que essa capacidade suprassensível deve ser também empregada contra aquilo que é sensível *em nós*, quando se busca agir moralmente (ser livre). Essas considerações explicitam de que forma a experiência do sublime fortalece nossa moralidade em seu processo.

2.1. O fundamento do conceito do sublime em Schiller

Contudo, o desenvolvimento dessa questão em *Do sublime*, junto de algumas afirmações nos textos anteriores, já sugere uma ênfase diferente por parte do dramaturgo. Se para Kant, em termos muito gerais, o sublime “dá prova” de uma faculdade do ânimo diferente da sensível⁸⁶, parece claro que é na experiência prática que originalmente e fundamentalmente o ser humano toma consciência da sua própria racionalidade e da possibilidade da sua autonomia moral. A leitura de Schiller parece ser diferente, contudo, na medida em que a importância da experiência do sublime mostra-se fundamental para que haja mesmo essa tomada de consciência em primeiro lugar. Embora essa posição não seja explicitada de forma tão direta nas palavras do autor quanto a defendo aqui, ela certamente se deixa intuir de suas considerações mais fundamentais, como a de que o sublime “*nos ensina a considerar a parte sensível de nosso ser [...] como uma coisa da natureza que é externa e não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral*”⁸⁷. Para Kant, no sublime há apenas um reconhecimento da nossa capacidade de sermos livres, capacidade essa que se torna

⁸⁵ SCHILLER, 2011, p. 22.

⁸⁶ Essa é a definição que encontramos ao fim do §25, como uma das “fórmulas” apresentadas por Kant: “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo *prova* uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (KANT, 2012, p. 96, grifo nosso).

⁸⁷ SCHILLER, 2011, p. 39, grifo nosso.

real para o indivíduo no âmbito prático. Para Schiller, de forma diversa, parece ser justamente na fruição estética do sublime que essa autonomia é descoberta.

A natureza tem que se mostrar em contradição com aquilo que para nós é carência e que, apesar disso, só podemos obter por meio dela própria. Quando ela assim se mostra em luta com isso, de forma que nos priva de algo de que temos carência, demonstra nossa dependência. E a consciência dessa dependência é o que simultaneamente dá origem à consciência de uma independência racional em nós. Tudo isso se realiza de uma forma privilegiada na fruição estética do sublime, fruto da maneira com que a natureza é representada diante de nós:

Enquanto a natureza fora de nós permanece conforme às condições sob as quais algo se torna possível em nós, não podemos sentir nossa dependência. Se devemos nos tornar conscientes dela, então a natureza tem de ser representada em luta com aquilo que é para nós *carência* e que, contudo, só é *possível* por meio de sua cooperação.⁸⁸

Nota-se então os primeiros sinais de como Schiller propõe algo para além de Kant, fazendo o uso da teoria kantiana do sublime em termos de sua preocupação com os efeitos estéticos. Tais efeitos estão intimamente ligados à defesa do papel formativo da arte através do prazer, como reivindicado no primeiro artigo do ano anterior. A forma enfática com que Schiller trata esse “tornar consciente” de nossa (in)dependência tem a ver, portanto, com a sua crença quanto à influência benfazeja que o efeito estético da arte tem na formação moral do espectador. Em contraste com o interesse de Kant nas condições transcendentais do julgamento estético, a análise do sublime de Schiller é orientada pela questão sobre qual papel os fenômenos desse tipo desempenham na realização da ideia de humanidade naqueles indivíduos que os vivenciam.

Esse ímpeto motiva o dramaturgo a destacar duas características da teoria do sublime de Kant que não são necessariamente tão importantes para as reflexões que se dão na terceira crítica. Como já se observa pela última citação feita acima, Schiller tenderá a dar uma ênfase maior ao momento negativo da experiência, necessário para a produção do deleite. A natureza, repito aqui, “tem de ser representada em luta com aquilo que é para nós *carência*”. Essa luta é descrita pelo autor em diversas passagens de *Do sublime* como uma espécie de conflito em que a natureza deve ser apresentada com todo seu poder em jogo – até o herói no palco pode sucumbir a ela – pois quanto

⁸⁸ SCHILLER, 2011, p. 22.

mais poderoso o inimigo, melhor será a vitória, como dito em *Sobre o fundamento...* anteriormente. Isto leva Schiller, em segundo lugar, a enfatizar o que é mencionado na mesma citação como a “cooperação” da natureza. Como seria possível que algo que está contra nós esteja também em cooperação conosco, de certa maneira? Embora o texto sugira um tipo de contradição lógica entre as duas afirmações, e quanto a isso poderíamos até mesmo imputar uma certa falta de clareza a Schiller, uma leitura cuidadosa revela outro caminho interpretativo. Mostra-se mais frutífero compreender que o autor aponta aqui para uma *interdependência* entre os dois momentos da experiência do sublime, promovendo um valor igualitário a ambos. Se o conflito é necessário para a consciência da autonomia, é graças à cooperação da natureza, ou melhor, à interdependência entre a natureza e a razão que ela se torna possível. Seguindo as observações do capítulo anterior, sabemos que essa também não é uma conclusão nova para Schiller. O “poder vitorioso da lei ética” no caso de Hüon e Amanda, citado em *Sobre o fundamento...*, representa para nós “um bem tão alto, tão essencial, que somos até tentados a nos *reconciliar* com o mal a quem temos de agradecer por ele”⁸⁹. Eis a interdependência em jogo: a afirmação de nossa liberdade enquanto seres racionais (a vitória da lei ética) nos torna capazes até mesmo de uma reconciliação com a natureza (o “mal”), a quem devemos essa própria capacidade em primeiro lugar. Vemos aqui como esses aspectos centrais do sublime kantiano marcam as reflexões de Schiller sobre os efeitos da tragédia desde o início, assim como suas distinções dentro dos princípios da terceira crítica reforçam seu compromisso com essas ideias.

Nessa relação, a natureza deve contradizer os nossos *impulsos*, argumenta Schiller. Esses componentes da natureza sensível do ser humano são divididos em dois: o impulso de *representação* ou *conhecimento* e o impulso de *autoconservação*. Como indica o autor:

Em primeiro lugar, possuímos um impulso de alterar o nosso estado, de exprimir nossa existência, de ser atuantes, e tudo isso equivale a adquirir representações; desse modo, pode-se chamá-lo de impulso de representação, impulso de conhecimento. Em segundo lugar, possuímos um impulso de conservar nosso estado, de levar adiante nossa existência, o qual se denomina impulso de autoconservação.⁹⁰

⁸⁹ SCHILLER, 2018, p. 28.

⁹⁰ SCHILLER, 2011, p. 22.

Ainda que representem uma contribuição original do autor para a discussão, cada tipo de impulso está intimamente relacionado com as duas categorias do sublime já estabelecidas por Kant, o matemático e o dinâmico. Recorrendo à *Crítica da faculdade do juízo*, denominamos algo matematicamente sublime quando é *absolutamente grande*, isto é, grande além de qualquer comparação:

Se, porém, demonstremos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, sublime, então se tem a imediata perspicácia de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma.⁹¹

A faculdade do conhecimento não tem uso aqui porque seu exercício nos permite apenas julgar o tamanho das coisas comparativamente, usando um padrão de medida; ao passo que, frente ao fenômeno absolutamente grande, encontramos na faculdade da imaginação “uma aspiração ao progresso até o infinito” e na razão “uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real”⁹², ou seja, o fracasso sensível ao tentar abarcar esse objeto desperta em nós o sentimento de uma propriedade suprassensível.. Kant conclui que apenas nossa faculdade do juízo pode ser a fonte de uma avaliação da grandeza absoluta, na medida em que faz o uso desse objeto para o fim de suscitar o reconhecimento dessa autonomia. O fenômeno sublime do caso matemático é, portanto, algo tão grande que não podemos compreendê-lo: ele representa o infinito, embora não seja infinito propriamente e apenas pareça assim. E apenas derrotando nossos sentidos esse objeto, que então parece absolutamente grande, nos torna conscientes de que temos a capacidade de ir além dos sentidos através da nossa faculdade suprassensível da razão. Dessa forma, o matematicamente sublime é “o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”⁹³.

Já o primeiro momento do sublime dinâmico se dá quando a faculdade da imaginação é elevada à apresentação de um caso onde, frente ao poder do objeto da natureza, nossa resistência física não teria efeito. O fenômeno com o qual nos

⁹¹ KANT, 2012, pp. 95-96.

⁹² KANT, 2012, p. 96.

⁹³ KANT, 2012, p. 96.

deparamos é simplesmente poderoso demais para sermos capazes de resistir a ele com nossas capacidades sensíveis. Enquanto nos casos do sublime matemático éramos oprimidos pelo tamanho de algo, agora somos humilhados sensivelmente pela nossa incapacidade de resistir fisicamente a um poder natural. No entanto, em face desse fracasso e mesmo motivado por ele, descobrimos na razão outro tipo de resistência, o que caracteriza o segundo momento. Como seres racionais, temos o poder de tomar tudo aquilo que é importante para a nossa sobrevivência como irrelevante.

Dessa maneira a natureza não é ajuizada como sublime em nosso juízo estético enquanto provocadora de medo, porque ela convoca a nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida) e por isso, contudo, não considerar seu poder (ao qual sem dúvida estamos submetidos com respeito a essas coisas) absolutamente como uma tal força para nós e nossa personalidade, e sob a qual tivéssemos que nos curvar, quando se tratasse dos nossos mais altos princípios e da sua afirmação ou seu abandono.⁹⁴

Assim, Kant enuncia, “A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*”⁹⁵.

Retornando ao artigo de Schiller, no caso matemático temos então um conflito onde a natureza não favorece nosso impulso de conhecimento, que deseja conhecê-la, e demonstra que dependemos da cooperação dela ao provocar o nosso fracasso; ao mesmo tempo, revela que temos a capacidade de pensar além do que podemos conhecer, de certo modo independentes da própria natureza. Aqui, a natureza “se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação”⁹⁶. Sob essa classificação (*matematicamente-sublime*) estão os fenômenos que, nos dois artigos do ano anterior, Schiller classificava indiscriminadamente apenas como “sublime”. No caso dinâmico, na medida em que podemos resistir às condições naturais contradizendo o nosso apetite, a natureza nos ameaça em conflito com o impulso de autoconservação. Seguindo as linhas da terceira crítica, Schiller afirma que o objeto sublime de modo dinâmico carrega “a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer”, mas que é tão somente “um poder que, embora capaz de determinar o nosso estado físico, não detém

⁹⁴ KANT, 2012, p. 108.

⁹⁵ KANT, 2012, p. 106

⁹⁶ SCHILLER, 2011, p. 23.

nenhum domínio sobre a nossa vontade”⁹⁷. Como a definição já torna evidente, o dinamicamente sublime diz respeito aos fenômenos que haviam sido categorizados nos artigos anteriores sob a classe “comovente”.

No entanto, Schiller argumenta que os termos *matemático* e *dinâmico* não esclarecem suficientemente em quais casos a nossa independência racional se dá *em* nós ou *fora* de nós, como aqui explicitado anteriormente. Sua opção é por rebatizar a distinção kantiana para *teórica* e *prática*, respectivamente.⁹⁸ Assim, sintetiza o autor:

No sublime teórico, a natureza se encontra, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No sublime prático, ela se encontra, enquanto *objeto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação. Lá ela foi considerada meramente como um objeto que deveria ampliar nosso conhecimento; aqui, ela é representada como um poder capaz de determinar *nosso* próprio estado.⁹⁹

Tendo admitido que a dependência da natureza é uma condição essencial para nossa existência, temos no impulso de autoconservação “um guarda atento”¹⁰⁰, o qual é sinalizado pela dor e forçado a resistir a qualquer momento em que nos sentimos fisicamente ameaçados, isto é, enquanto seres sensíveis. Novamente, voltamos ao ponto em que o medo é parte ativa da experiência do sublime, quando causado por um objeto que nos aparece em conflito com nossa existência sensível e se demonstra claramente superior quanto a seu poder, de forma que qualquer resistência física seria inútil. Assim se diferencia o sublime prático do sublime teórico, na medida em que trata de uma ameaça à nossa completa existência por definição, não somente a nossas condições de conhecimento. Ou seja:

Se ambos os tipos de sublime mantêm uma relação semelhante com a nossa faculdade da razão, eles se encontram, todavia, em uma relação completamente diversa com a nossa sensibilidade, o que funda uma diferença importante entre eles no que diz respeito tanto à intensidade quanto ao interesse. O sublime teórico contradiz o impulso de

⁹⁷ SCHILLER, 2011, p. 25.

⁹⁸ É importante ressaltar que, feita a distinção, o autor não dedica muito de seu texto para tratar a fundo do sublime teórico, reservando essa tarefa quase que exclusivamente para o texto *Observações dispersas sobre diversos objetos estéticos*, publicado posteriormente na Neue Thalia. O foco em *Do sublime* é, portanto, tratar do sublime prático e de suas ramificações.

⁹⁹ SCHILLER, 2011, p. 23.

¹⁰⁰ SCHILLER, 2011, p. 24.

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.¹⁰¹

Ainda a respeito da opção terminológica, devemos considerar que o que mais interessava a Kant eram as condições de possibilidade das diversas formas do sublime, e assim as classificou de acordo com o tipo de relação que o objeto desperta entre a imaginação e a razão. Schiller, por sua vez, busca orientar suas reflexões pelas diferentes formas de independência da natureza que se manifestam no sublime, para assim expandi-lo aos fenômenos éticos e, por consequência, aos fenômenos artísticos¹⁰², algo que Kant não considera, na medida em que sua teoria do sublime majoritariamente só se estende aos fenômenos da natureza. Essa hipótese parece se confirmar quando Schiller, após diferenciar o sublime teórico do sublime prático, apresenta razões que justificam sua inclinação para este último, como se observa a partir da citação acima.

É evidente então que Schiller valoriza o sublime prático em relação ao teórico pelo fato de que a experiência desse último é menos intensa, já que ameaça somente uma parte da nossa existência; o sublime prático é *maior* nesse sentido. O fracasso da imaginação que caracteriza o momento inicial do sublime como um sentimento de desprazer opera em faculdades diferentes: no sublime teórico, apenas a capacidade de conhecer a forma do objeto; no prático, o impulso de autoconservação, inclinação determinante da nossa existência enquanto seres naturais. Como diz o autor: “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”.¹⁰³ Embora a plena vastidão do oceano em calmaria aniquile toda a nossa capacidade de intuir a sua forma, o oceano em tempestade nos impacta ainda mais por despertar *terror* em sua representação e assim incitar uma sensação muito mais intensa.

¹⁰¹ SCHILLER, 2011, p. 26.

¹⁰² Diferentemente de *Sobre o fundamento...* e *Sobre a arte trágica*, onde os fenômenos da comoção são analisados desde o início à luz de uma teoria da tragédia, Schiller toma aqui o caminho inverso. Em *Do sublime*, a perspectiva inicial não é a de tratar do deleite no trágico, mas de revisitar o conceito de sublime de Kant. Isso não impede, todavia, que Schiller direcione gradativamente suas reflexões para demonstrar que o sublime por excelência, como deixou intuir nos artigos anteriores, concerne o sentimento de compadecimento despertado pelas ações e situações de outros seres humanos.

¹⁰³ SCHILLER, 2011, p. 27.

Logo, a ameaça é uma grandeza diretamente proporcional ao reconhecimento de nossa superioridade racional que experimentamos através dela, que é justamente o que fortalece a moralidade. Aquilo que é temível é muito mais ameaçador do que o que é somente infinito, e ao atacar nossa natureza sensível consegue explicitar com mais vivacidade a superioridade da faculdade suprassensível, e conseqüentemente reafirmar a nossa independência racional:

Mas precisamente por isso, 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 da liberdade interna do ânimo são sentidas de modo mais destacado.¹⁰⁴

À vista disso, a diferença entre os dois tipos de sublime se dá fundamentalmente pela intensidade com que a consciência da nossa liberdade racional é despertada, e é só por meio do sublime prático que “experimentamos a nossa verdadeira e completa independência da natureza”¹⁰⁵. Torna-se ainda mais claro aqui até que ponto e em que medida é justamente o reconhecimento dessa autonomia, como efeito privilegiado da fruição estética do sublime, que passará a ser o foco das reflexões de Schiller e um conceito imprescindível para seu argumento sobre os efeitos da estética na formação ética do ser humano.

Tendo isso em mente, Schiller passa a efetuar algumas distinções ulteriores exclusivamente sobre a forma como se dá o caso prático na experiência. Para que haja a fruição desse tipo de sublime, a superioridade que exercemos sobre o objeto que nos ameaça tem que ser necessariamente de natureza moral. Há, certamente, inúmeras formas de resistir sensivelmente à natureza através da força física. Também o resistir através da habilidade ou da astúcia, que concernem o *entendimento*, é uma solução que pertence ao plano sensível, na medida em que se baseia em cálculos empíricos. Aquele que supera a natureza apenas empiricamente é certamente *grande*, mas não sublime, pois a sensibilidade do ser humano não está sendo totalmente ameaçada se ele puder, de alguma maneira, preservá-la usando meios sensíveis. O autor cita uma série de exemplos desse tipo de superioridade sobre a natureza: um homem que detém um

¹⁰⁴ SCHILLER, 2011, p. 27.

¹⁰⁵ SCHILLER, 2011, p. 28.

animal selvagem através da força de seus braços, um navio que resiste a toda a impetuosidade do mar aberto graças à sua engenhosa construção e até mesmo “uma torrente caudalosa como o Nilo, cujo poder é interrompido por meio de barragens, e que o entendimento humano até transforma de objeto prejudicial em útil na medida em que capta suas cheias em canais”¹⁰⁶.

Para que o sentimento do sublime seja efetivamente despertado, é necessário que nenhum *meio natural* (i.e. habilidade, astúcia e força física) de resistência ao poder da natureza esteja envolvido, já que o conceito de sublime “demanda absolutamente que não estejamos à altura do objeto enquanto seres naturais”; a superioridade pela aplicação de forças naturais não envolve de forma alguma a nossa liberdade interna. Quando é domada pelo ser humano, a natureza logo perde sua temibilidade, e por consequência sua sublimidade também. Uma vez que possa romper esse controle, como um leão que foge de sua jaula, logo se torna outra vez sublime; ou seja, a partir do momento em “que nos vejamos completamente abandonados de todo *meio de resistência físico* e que busquemos auxílio [...] em nosso Eu não físico”¹⁰⁷. Logo, somente quando a situação parece “perdida” no campo da sensibilidade é que se pode encontrar refúgio na razão pura, aquilo que há de mais elevado em nós.

Isso não significa que não haja algum deleite envolvido na dominação da natureza através da habilidade humana, nota Schiller; tal deleite, contudo, é de ordem *lógica*, e não *estética*. A superioridade física do ser humano anula toda a temibilidade e, por conseguinte, a sublimidade do objeto.

Entretanto, Schiller faz questão de esclarecer que nem tudo que é temível é necessariamente sublime de modo prático. Da mesma forma que precisa ser temível em certo grau, o objeto sublime não pode assim ser a ponto de que não conseguimos nem mesmo nos sentir superiores a ele enquanto seres racionais, pois em ambos os casos ele perde sua sublimidade. Seu nível de temibilidade deve estar em um ponto em que a liberdade do ânimo possa ainda prevalecer, ou seja, não pode haver o temor efetivo, caracterizado como “um estado de *sofrimento e violência*”¹⁰⁸ que já não permite mais a contemplação livre.

¹⁰⁶ SCHILLER, 2011, p. 29

¹⁰⁷ SCHILLER, 2011, p. 30.

¹⁰⁸ SCHILLER, 2011, p. 32.

É praticamente impossível, então, experimentar o sublime prático se somos nós mesmos as vítimas de um animal selvagem ou de um desastre natural, por exemplo, pois nesse ponto já não há qualquer possibilidade de ajuizamento estético.¹⁰⁹ Como exemplificado perfeitamente pelo autor, “por mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destroçado”¹¹⁰.

Até então, essa posição acerca da *segurança do sublime* está plenamente de acordo com as exigências expostas por Kant no §28, o penúltimo de sua “Analítica do sublime”, notadamente quando diz que “quem teme a si não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza. [...] Aquele foge da contemplação que lhe incute medo; e é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério”¹¹¹. Eis que, retornando a Schiller, somos confrontados pelo seguinte trecho:

[...] a mera representação do temor já põe, quando bem vivaz, o impulso de conservação em movimento, e o que se segue é algo análogo àquilo que a sensação efetiva produziria. Somos tomados de horror, um sentimento de ansiedade se faz presente, nossa sensibilidade se indigna. E 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.¹¹²

Fica evidente que Schiller considera, portanto, que aquelas restrições da doutrina kantiana dizem respeito apenas aos objetos que nos ameaçam diretamente e que, não obstante, o afeto tem participação plena na experiência do sublime quando o perigo é meramente representado. O horror e a ansiedade que marcam esse “início do sofrimento efetivo” tem papel indispensável no sentimento do sublime prático. Essa é uma noção que falta inteiramente à terceira crítica, como argumenta Vieira, onde “Kant circunscreve o fenômeno do sublime aos casos em que a ameaça é apenas imaginada, e

¹⁰⁹ Schiller chega a comentar que tal caso seria “bastante raro” e exigiria “uma *elevação* da natureza humana que dificilmente pode ser pensada como possível em um sujeito”, mas não elabora mais sobre essa possibilidade.

¹¹⁰ SCHILLER, 2011, p. 32.

¹¹¹ KANT, 2012, p. 107.

¹¹² SCHILLER, 2011, p. 33.

não apresentada diretamente, mesmo que ela não seja dirigida ao próprio sujeito, seja na realidade ou na ficção”¹¹³.

É nesse espírito que Schiller introduz no texto a distinção entre *segurança física* e *segurança moral*. A segurança física externa é aquela descrita por Kant, que consiste na convicção de que estamos observando o objeto de um ponto seguro, onde ele nunca poderia nos atingir. Entretanto, Schiller defende a sublimidade na representação de objetos frente aos quais nunca poderíamos garantir a segurança física; são esses o destino, o “poder onipresente da divindade”, as doenças graves, as perdas desoladoras e até mesmo a própria morte. Contra esses tipos de males, só podemos ter a segurança moral (ou interna), que opera através de ideias da razão; aqui não se trata da moral, mas sim da religião, que nos garante um sentimento de independência através da consciência de nossa inocência e da indestrutibilidade de nosso ser. Só a religião pode “instituir uma reconciliação [...] entre as exigências da razão e as preocupações da sensibilidade”¹¹⁴, já que a moral desconsidera inteiramente essa última. A segurança moral se dá, desse modo, através de um estado do ânimo, e não compartilha da universalidade da segurança física entre os seres humanos, que convém a todos do mesmo modo. Diferentemente, Schiller reconhece que não há concordância absoluta sobre a sublimidade de um objeto que exige a segurança moral, pois tal estado de ânimo “não pode ser encontrado em todos os sujeitos”¹¹⁵.

Para exemplificar a segurança moral, o autor cita a religião como uma forma de interpretar a representação da morte de forma sublime, a partir do momento em que ela nos faz acreditar na imortalidade da alma. Sem essa suposição, a morte seria somente temível. O papel das ideias religiosas é o de funcionar como a última maneira de tranquilizar a nossa sensibilidade, uma vez que não resta nenhuma segurança física; de qualquer forma, essa segurança moral oferecida ainda é algo do plano sensível, e não propriamente a fonte de sublime:

Essa ideia de imortalidade [...] não pode contribuir em nada para fazer da representação da morte um objeto sublime. Antes, tem essa ideia de permanecer somente em segundo plano, de modo a apenas vir em auxílio da sensibilidade caso esta se sinta exposta, sem defesa ou

¹¹³ VIEIRA, 2016, p. 200.

¹¹⁴ KANT, 2012, p. 108.

¹¹⁵ SCHILLER, 2011, p. 34.

conforto, a todos os terrores do aniquilamento e corresse o risco de sucumbir a esse ataque veementemente.¹¹⁶

Portanto, não há nenhum sentimento de sublime possível nos casos onde a ideia da imortalidade predomina no ânimo, tomando o primeiro plano, pois isso anularia completamente a temibilidade da morte.

A representação da divindade, em toda sua onipotência e onisciência, também pode ser sublime de modo prático para nós “quando representada como um poder que pode suspender nossa *existência*, mas que, enquanto a tivermos, não pode ter qualquer influência sobre as ações de nossa razão”¹¹⁷. É evidente que somos incapazes de ter alguma segurança física contra os poderes divinos, portanto, é a consciência de nossa inculpabilidade que assegura a liberdade do ânimo. Essa segurança deve estar sempre atrelada aos nossos princípios, independente do que é bom ou ruim para a nossa existência sensível. Ainda mais importante, essa independência se mostra mais vivaz quando reconhecemos que nem mesmo o onipotente “é capaz de suspender nossa autonomia, de determinar a nossa vontade contra os nossos princípios”¹¹⁸. Cabe à nossa conduta, mas nunca ao arbítrio divino, aprovar ou desaprovar aquilo que pensamos. Compreender que a divindade não pode nunca determinar a nossa vontade é o que possibilita que a representação de seu poder cause em nós o sentimento do sublime prático.

A relação entre nossa liberdade garantida pela segurança moral e um mal que ameaça nosso estado físico, através da representação de um perigo que movimenta o impulso de autoconservação, é o que propriamente caracteriza o sublime prático. Nesse processo, diz o dramaturgo, “nosso *eu inteligível* [...] tem de se diferenciar da parte sensível de nosso ser em cada afecção do impulso de conservação e se tornar consciente de sua autonomia, [...] de sua liberdade”¹¹⁹. Podemos interpretar a relação que temos com o objeto externo ameaçador como uma analogia para a resistência que oferecemos moralmente àquilo que é sensível em nós mesmos. Schiller esclarece isso quando afirma

¹¹⁶ SCHILLER, 2011, p. 35.

¹¹⁷ SCHILLER, 2011, p. 37.

¹¹⁸ SCHILLER, 2011, p. 36.

¹¹⁹ SCHILLER, 2011, p. 38.

que, nessa relação, o nosso estado físico tem de parecer “algo alheio e externo, que não tem nenhuma influência sobre a nossa pessoa moral”¹²⁰.

Resistir a uma tempestade é como resistir aos nossos impulsos, porque esses são, seguindo a analogia, externos a nós, já que o objeto “dissocia a nossa própria existência física de nossa personalidade”¹²¹. O sublime prático não se configura quando reagimos ao perigo que nos ameaça de forma a evitá-lo, retirá-lo ou postergá-lo, mas sim quando removemos a condição que permite que aquele algo seja um perigo, reconhecendo a nossa superioridade suprassensível. Esse tipo de resistência que busca sobrepujar o temível caracteriza o *grande*, mas não o sublime. Schiller emprega alguns exemplos da história para expor essa diferença:

Aníbal foi grande de modo teórico porque abriu uma passagem através dos Alpes intransitáveis até a Itália; grande de modo prático ou sublime ele só foi na infelicidade.

Hércules foi grande porque empreendeu os seus doze trabalhos e os concluiu.

Sublime foi Prometeu, porque acorrentado ao Cáucaso não se arrependeu de seu ato e não admitiu o seu erro.¹²²

Logo, conclui o autor: “Grandes podemos nos mostrar na *felicidade*, sublimes apenas na infelicidade”.

2.2. A divisão entre sublime contemplativo e sublime patético

Tendo aperfeiçoado o conceito geral do sublime prático ao máximo, faz-se necessário introduzir aqui a distinção fundamental do texto de Schiller, a saber, sua contribuição original de maior valor para este debate corrente: a divisão dessa categoria em outros dois novos tipos de sublime, o de *modo contemplativo* e o de *modo patético*. A fim de possibilitar essa divisão, em primeiro lugar, o autor reparte o sublime prático em três componentes essenciais de sua representação. São esses: “I. a representação de um poder físico objetivo; II. a representação da nossa impotência física subjetiva; III. a

¹²⁰ SCHILLER, 2011, p. 38.

¹²¹ SCHILLER, 2011, p. 39

¹²² SCHILLER, 2011, p. 39

representação de nossa supremacia moral subjetiva”¹²³. Decupar as representações do sublime em “sub-representações”, as quais não encontramos em Kant, é justamente o que possibilita diferenciar o contemplativo do patético quanto à representação ou não da nossa impotência física subjetiva (II), ao mesmo tempo em que são semelhantes quanto às outras duas representações, portanto subcategorias do sublime prático.

Sendo assim, são dois os casos: no primeiro, só é dado o objeto como poder, e é por meio da imaginação que representamos esse objeto nos ameaçando, assim como a nossa própria resistência a esse objeto; assim se caracteriza o sublime contemplativo. Quando é representado para nós o próprio sofrimento, efetivamente, e quando o objeto já demonstra sua temibilidade, trata-se do sublime patético.

Não restam dúvidas de que o patético é propriamente a classe do sublime apresentada na tragédia, aquilo que em Kant é patológico demais por apresentar o sofrimento, seja ele fictício ou real. Na “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, seção que sucede a “Análítica do sublime” na terceira crítica, a compaixão é descrita por Kant como pertencendo à classe dos afetos *lânguidos*, os quais são característicos do “sentimentalismo”: “Uma dor compassiva que não quer se deixar consolar, ou à qual, quando se trata de males inventados, acedemos intencionalmente até a ilusão por meio da fantasia, como se fossem reais”¹²⁴. Seguindo mais uma vez o comentário de Vieira sobre a posição de Kant acerca dessa questão, compreendemos que para o autor das três críticas “o prazer que resulta da compaixão não pode, portanto, ser imputado a qualquer um, nem conseqüentemente servir de fundamento para a emissão de juízo estéticos”¹²⁵. A solidariedade com o sofrimento seria então fundada inteiramente em meras afecções sensíveis (i.e, de origem empírica), inteiramente particulares, que não poderiam ser assim universalizáveis¹²⁶.

¹²³ SCHILLER, 2011, p. 40. Há um jogo de palavras contido no original: “poder”, “impotência” e “supremacia” são “*Macht*”, “*Ohnmacht*” e “*Übermacht*”, respectivamente.

¹²⁴ KANT, 2012, pp. 123-124.

¹²⁵ VIEIRA, 2016, p. 199.

¹²⁶ Tal como havia reconhecido anteriormente quanto aos juízos sobre o belo, Kant aponta que os juízos sobre o sublime fundam-se em sentimentos comuns a todos nós, sendo assim “universalmente válidos com respeito a cada sujeito” (KANT, 2012, p. 90). Isso é o que os difere do prazer que temos com o agradável ou o bom, sentimentos que estão abaixo daquilo que é considerado estético por Kant. Com efeito, se não pudéssemos reivindicar a universalidade dos juízos do sublime, eles não seriam baseados em um princípio a priori e, portanto, não fariam parte da filosofia transcendental nem justificariam a inclusão nesta terceira parte do sistema crítico kantiano.

Assim, poderíamos afirmar que na terceira crítica só encontramos o sublime contemplativo. A divisão feita por Schiller, então, não é descompromissada, mas sim mais um passo para resgatar a posição da tragédia como objeto estético e salvá-la das objeções kantianas, fazendo eco à valorização da intensidade dos afetos envolvidos na experiência estética, aqui citada anteriormente: se antes o sublime prático era superior ao teórico por ser mais intenso, agora o patético é o maior dentre a própria categoria do prático. Nesse ponto, Schiller não quer tão somente “salvar” a tragédia, mas também endossá-la como o que há de mais sublime.

O grande diferencial do sublime contemplativo diz respeito à fantasia [*Phantasie*] dos seres humanos, pois todas as outras representações além do poder físico objetivo dependem de uma atividade própria do ânimo. E é por esse motivo, ou seja, por dar somente uma condição e depender de algo que pode ou não existir em cada um de nós, que é menos intenso e também “não tão difundido”. “Um abismo que se abre a nossos pés, um temporal, um vulcão em chamas, um rochedo que pende sobre nós [...], um animal feroz ou venenoso, uma inundação, etc.”¹²⁷, esses todos são exemplos que o autor cita para caracterizar o que define o contemplativo, casos onde o temível não se faz presente até que a fantasia o acrescente. Reprimir aquilo que nós mesmos criamos é, por definição, sempre menos impactante.

Se é assim, o efeito do sublime contemplativo deve parecer para nós sempre menos intenso e menos difundido que o do sublime patético, criando assim uma fruição menor. Menos *difundido* “porque nem todos os homens possuem suficiente força moral autônoma para produzir em si mesmos uma representação vivaz do perigo”; menos *intenso* “porque a representação do perigo [...] é nesse caso sempre *voluntária*, e o *ânimo* permanece com mais facilidade senhor de uma representação que ele gerou por atividade própria”¹²⁸.

Considerando os efeitos que esses podem ter sobre a nossa existência física, até mesmo objetos ideais como o tempo, a necessidade e o dever podem ser representados como temíveis, desde que a faculdade da imaginação opere a relação deles com o impulso de conservação. Essa é uma operação simples para a nossa faculdade, já que se trata de perigos com um fundamento real, que encontramos na própria natureza.

¹²⁷ SCHILLER, 2011, p. 42.

¹²⁸ SCHILLER, 2011, p. 41

De outro modo, Schiller aponta para os casos do *extraordinário* e do *indeterminado*, onde a imaginação “não *descobre* mentalmente o temível por comparação, *mas antes o cria* por sua própria conta sem possuir um fundamento objetivo suficiente para tal”¹²⁹. O temor por esse tipo de objeto se dá livremente na natureza humana que ainda não teve contato com o estado de cultura, representada tanto pela figura da criança quanto pelas sociedades antigas. Contudo, a cultura por si só não é capaz de extirpar completamente de nós a temibilidade dessa natureza, que encontra ainda lugar na contemplação estética. Assim, o extraordinário torna-se uma ferramenta na mão do poeta, diz Schiller, que o empregará sem reservas na construção do temível.

“Um silêncio profundo”, “um grande vazio”, “um clarão súbito na escuridão”;¹³⁰ todas essas representações podem despertar o terror quando empregadas artisticamente, embora fora desse contexto sejam indiferentes para nós. Encontramos na descrição do reino do inferno feita por Virgílio em sua *Eneida* um exemplo da sublimidade que essas imagens podem despertar:

Deuses, que o império exerceis sobre as almas, as sombras caladas, o
Caos sem Luz, Flegetonte, moradas das noites silentes!

Seja-me lícito manifestar-me a respeito das coisas por mim ouvidas,
contar os segredos do abismo e das trevas!

Sem vacilar, adiantaram-se pelo negrume da Noite

e as moradias inanes de Pluto e seus reinos desertos,

como viandantes à luz pestilente da Lua maligna.¹³¹

A representação do silêncio é “um meio muito eficiente de impulsionar a fantasia e pôr o ânimo em uma disposição solene”¹³², argumenta Schiller. Como a calmaria que precede a tempestade, o silêncio cria uma tensão quanto a nossa expectativa do que está por vir.

Quando é permitida operar para além dos limites da realidade (ou seja, na ficção), a faculdade da imaginação consagra todo o seu potencial criativo para a

¹²⁹ SCHILLER, 2011, p. 43

¹³⁰ SCHILLER, 2011, p. 44

¹³¹ VIRGÍLIO, 1983, p. 120. Schiller faz breves referências às imagens de silêncio e vacuidade descritas nesses versos do livro VI da *Eneida* (265-269), assim, julguei de bom grado citá-los inteiramente na tradução para o português de Carlos Alberto Nunes.

¹³² SCHILLER, 2012, p. 44.

produção de representações propícias ao sublime. Por isso, diz Schiller, “também o *indeterminado* é um ingrediente do terrível, e por nenhum outro motivo senão porque dá à faculdade de imaginação a liberdade de colorir a imagem como julgar apropriado”¹³³. Aquilo que não está submetido ao entendimento leva a faculdade da imaginação a demonstrar todo seu poder ficcional. Isso explica por que tudo que é misterioso para nós potencializa tanto o sentimento do sublime, na medida em que o impulso de autoconservação também nos impele sempre a esperar o pior das coisas que não conhecemos, contribuindo para a temibilidade do objeto.

Deve ser evidente, sendo assim, de que forma os casos do sublime contemplativo dependem em larga medida da atividade do ânimo para fornecer as representações necessárias, uma vez que essas não foram dadas na experiência, e que “nem todos possuem suficiente força moral autônoma para não preferir esquivar-se de uma tal representação”¹³⁴. Não obstante, isso não deve significar que o sublime contemplativo não é universalizável e que, assim, não podemos reclamar o assentimento de todos; pelo contrário, argumenta Schiller, “uma vez que se fundam na destinação moral do homem — que é comum a todos os homens — supor uma receptividade a eles [os casos do sublime contemplativo] é justificado”¹³⁵.

Nos casos em que há tanto a representação de um poder físico objetivo como a representação da nossa impotência física subjetiva frente a nós (I e II, de acordo com a numeração estabelecida anteriormente), a imaginação já não pode mais decidir sobre o que é representado, como nos exemplos do contemplativo. A relação com o nosso impulso de conservação já está dada no objeto – que nos ameaça figurativamente – e só resta à imaginação produzir a terceira representação: a que diz respeito à nossa supremacia moral subjetiva em relação ao objeto. Esses configuram o sublime de modo patético, quando é apresentado o próprio sofrimento.

Tratando dessa categoria, é importante remontar à questão da *segurança do sublime* novamente e eliminar dessa equação qualquer possibilidade de juízo estético que envolva nosso próprio sofrimento, bem como qualquer sofrimento fora de nós que seja *real*. Ao abordar o patético, Schiller deixa claro que só o sofrimento *fictício* pode se

¹³³ SCHILLER, 2011, p. 46.

¹³⁴ SCHILLER, 2011, p. 41.

¹³⁵ SCHILLER, 2011, p. 47.

tornar estético e verdadeiramente despertar o sentimento do sublime patético, na medida em que o sentimos de modo solidário (afeto compassivo).

A solidariedade tem limites estéticos, está necessariamente fora da realidade e reservada à experiência artística, e une “a representação sensível vivaz do sofrimento ligada um sentimento da própria segurança”¹³⁶. E é justamente o afeto compassivo que falta ao sublime contemplativo, visto que a produção de tal sentimento não é responsabilidade nossa, mas sim determinada *a priori* pela lei natural, independente da vontade humana. O autor se refere à “imutável lei natural da solidariedade”¹³⁷ como a responsável pelo nosso compadecimento com a representação do sofrimento alheio, o qual sempre tornamos um pouco nosso de forma involuntária. Tal compadecimento não deve ser interpretado somente como a tristeza pela infelicidade do outro, mas antes como um rol de sentimentos que podemos compartilhar com quem sofre: temor, terror, medo, exasperação, desespero, etc.

Ao estabelecer que é a solidariedade que une a representação do sofrimento com o sentimento de nossa segurança, as duas condições primordiais do sublime, Schiller torna a compaixão um elemento essencial para a vivência dele. Enquanto Kant condenava restritivamente a participação do compadecimento na fruição estética, tornando sua ideia do sublime dinâmico demasiadamente racional e contemplativa, Schiller postula que a compaixão com a apresentação intuitiva do sofrimento na arte, enquanto dentro dos limites da segurança, pode ser inteiramente conducente ao sublime. Não se trata de adotar uma posição excessivamente permissiva frente às restrições kantianas quanto à proximidade demasiada dos afetos, como Schiller havia apresentado em seus dois artigos anteriores analisados aqui no primeiro capítulo, mas sim de buscar um meio-termo possível para a questão.

Por outro lado, a segurança de que esse sofrimento não é originariamente nosso não pode ser a causa do sublime em nenhum momento, pois implica liberdade física, não liberdade moral:

O sofrimento *eleva* o nosso ânimo e se torna sublime *de modo patético* não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa boa habilidade (pois então teríamos ainda um péssimo fiador para nossa segurança), mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à

¹³⁶ SCHILLER, 2011, p. 50.

¹³⁷ SCHILLER, 2011, p. 49.

causalidade desse sofrimento — a saber, à sua influência sobre a determinação de nossa vontade.¹³⁸

Para a experiência do patético, não se pode exigir que tivéssemos a capacidade de *agir* efetivamente no lugar daquele que sofre e superar a dor plenamente. Através da reflexão sobre um dos exemplos usados pelo autor, o de um navio repleto de mercadorias sendo afundado por uma tempestade no oceano, percebemos que demandaria uma enorme força de alma para o comerciante superar a perda de toda sua riqueza, caso estivéssemos em seu lugar. Apesar disso, o que importa é o sentimento de que essa perda *deveria* ser superada, porque diz respeito somente a coisas contingentes. Trata-se da manifestação da nossa destinação moral, não do próprio agir efetivo, defende Schiller¹³⁹; só isso já basta para o reconhecimento de que possuímos uma faculdade suprassensível capaz de agir de forma independente da natureza, aquilo que propriamente constitui o sublime.

Podemos imaginar algumas objeções quanto a isso: “Não seria justamente nos momentos em que somos efetivamente ameaçados, assim como quando nos imaginamos ser ameaçados, que seríamos levados a buscar refúgio na natureza suprassensível?”, “Será que é possível imaginar buscar refúgio na razão quando confrontados com algo que sabemos ser falso, como na tragédia?” e etc. Contudo, devemos estar sempre cientes de que o sublime envolve a nossa destinação enquanto entes morais, aquilo que *pode* acontecer. Essa experiência de resistência ao que é externo e fictício, como ocorre com o espectador da tragédia, nos fortalece para resistir àquilo que é sensível internamente em nós, que são as inclinações. A razão tem que ser autônoma, não heterônoma, e se determinar por si mesma; e, ao contrário do belo, a experiência do sublime tem uma condicionante: a necessidade de que a pessoa tenha uma certa elevação moral para fruir desse momento através do refúgio no suprassensível, como já Kant havia admitido na terceira crítica.

Como podemos observar, Schiller exclui do âmbito do sublime a compaixão com o sofrimento efetivo, mas não com a sua apresentação na arte. Conclui-se então que o sublime patético só pode ter lugar na arte, e o gênero artístico fundamentado na apresentação do sofrimento como a mais alta experiência estética não pode ser outro

¹³⁸ SCHILLER, 2011, p. 50.

¹³⁹ SCHILLER, 2011, p. 50.

senão a tragédia. Essa, à vista disso, deve seguir “duas leis fundamentais”, argumenta o dramaturgo: “*em primeiro lugar*, a apresentação da natureza que sofre; *em segundo lugar*, a apresentação da autonomia moral do sofrimento”¹⁴⁰.

Aqui observamos como o interesse e as questões a partir das quais Schiller aborda a noção de sublime kantiano estão, mais uma vez, claramente orientados para os efeitos estéticos no espectador e, mais especificamente, para a consciência da nossa própria liberdade racional para a qual a experiência do sublime surge como um espaço privilegiado. Como foi visto, apesar da introdução de certas nuances e ênfases que os diferenciam, a teoria do sublime de Schiller ainda mostra uma influência determinante de Kant; a própria noção de “liberdade” em *Do sublime* é uma grande confirmação disso. Se o sublime é para Schiller, em termos gerais, o sublime kantiano, a liberdade de que se fala não será outra senão a autonomia, o triunfo absoluto da razão sobre a sensibilidade. E essa liberdade só se torna possível deixando completamente de lado a parte sensível do ser humano, ou mesmo, como argumenta o autor, deixando de considerar a natureza sensível como parte da nossa humanidade:

nossa liberdade tem de consistir meramente do fato de que não contamos o nosso estado físico, que pode ser determinado pela natureza, como parte de nosso eu, mas antes o consideramos como algo alheio e externo, que não tem nenhuma influência sobre a nossa pessoa moral.¹⁴¹

A virtude do sublime, prossegue Schiller, é nos ensinar “a considerar a parte sensível de nosso ser [...] como uma coisa da natureza que é externa e não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral”¹⁴². Entretanto, essa noção estritamente kantiana da liberdade será sustentada somente por ora, visto que já em *Sobre o patético* notam-se mudanças significativas quanto a esse conceito, como veremos no próximo capítulo.

¹⁴⁰ SCHILLER, 2011, p. 51.

¹⁴¹ SCHILLER, 2011, p. 38.

¹⁴² SCHILLER, 2011, p. 39.

CAPÍTULO 3

3. “Sobre o patético” (1793)

3.1. O papel do sublime patético na tragédia

Em *Sobre o patético*, Schiller retoma suas considerações acerca da categoria estética do sublime e o que ela representa para o gênero da tragédia, dando prosseguimento ao que havia sido exposto em *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*. Nas últimas linhas desse artigo, havia enunciado as “duas leis fundamentais” da tragédia: “*em primeiro lugar*, a apresentação da natureza que sofre; *em segundo lugar*, a apresentação da autonomia moral do sofrimento”.¹⁴³ O que resulta desse conjunto de representações é o sublime *patético*, precisamente o objeto de estudo deste novo artigo.

Ao *apresentar* o conflito entre nossas faculdades racionais e sensíveis, a tragédia “sensifica para nós a independência moral em relação às leis naturais no estado do afeto”¹⁴⁴, nos informa Schiller no início do texto. O uso do termo apresentação [*Darstellung*] é essencial para a compreensão da proposta schilleriana, pois tanto refere-se à encenação e, nesse sentido, está intimamente ligada ao teatro e à área em que a reflexão do autor sobre o sublime se concentra agora; como também se opõe à noção de representação [*Vorstellung*]. Vieira destaca que Schiller reserva *Darstellung* “para os casos em que tem em mente a apresentação dos dados sensíveis na síntese realizada pela imaginação”¹⁴⁵, enquanto *Vorstellung* é empregado ao tratar da representação num modo geral. Ao justificar sua opção pela palavra “apresentar” em lugar de “expor” como tradução para *darstellen*, o tradutor também aponta que, nesses artigos, “Schiller refere-se com maior frequência a uma exposição visual ou sensível (de personagens, de algo que se dá à nossa imaginação)”¹⁴⁶ ao fazer o uso desse termo, e não a uma exposição de conceitos. Considero essa distinção importantíssima, especialmente em *Sobre o patético*, onde essa noção adquire diversos significados para Schiller dos quais somente o termo “apresentação” pode dar conta, na medida em que serve tanto para

¹⁴³ SCHILLER, 2011, p. 51.

¹⁴⁴ SCHILLER, 2018c, p. 69.

¹⁴⁵ SCHILLER, 2011, p. 25 (nota de rodapé).

¹⁴⁶ SCHILLER, 2011, p. 25 (nota de rodapé)

falar da liberdade que é *sensificada para nós* na tragédia, como da liberdade que se *manifesta em nós* como espectadores e sujeitos da experiência estética.

A apresentação do sofrimento no enredamento trágico conduz o ser humano a reconhecer, por via da resistência moral, sua faculdade suprassensível. Diferentemente da resistência física ao sofrimento, que concerne apenas ao embate entre dois impulsos naturais, essa resistência moral emana do reconhecimento da nossa superioridade suprassensível, fundada numa “ideia pura da razão”. Contra as objeções de Kant quanto a essa possibilidade, apresentadas aqui anteriormente, Schiller crê que o teatro é capaz de sensificar essa independência moral através da representação de fenômenos que são contrários ou, ao menos, não determinados pelo instinto, isto é, “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*”.¹⁴⁷ O tragediógrafo tem o dever de apresentar tanto o sofrimento quanto a resistência, o *pathos* e o *actus*. Com efeito, quão mais viva for a apresentação da natureza que sofre, mais se fará presente o reconhecimento da liberdade moral, “e é justamente nessa *remissão ao suprassensível* que reside o *pathos* e a força trágica”¹⁴⁸, nos diz Schiller.

Todavia, a constituição do ânimo e a força moral de um indivíduo só são testadas quando há um conflito entre o que a razão exige e o que a inclinação pede. É fácil agir moralmente quando há um acordo entre razão e inclinação; o saciado não veria motivo para roubar o alimento do outro, por exemplo. Só para aquele que se encontra faminto e terrivelmente necessitado pode o agir moral se apresentar como um teste: quando deve resistir à sua inclinação que, numa situação dessas, o levaria ao roubo. A grandeza moral verdadeira só pode ser demonstrada na ocasião de um impasse entre o sensível e o suprassensível, caso contrário, pode tratar-se de mera insensibilidade. A fim de evitar esse efeito ordinário, a exposição do *pathos* deve ser plenamente explorada pelo tragediógrafo, o máximo que possa ser alcançado sem que a liberdade do ânimo de seu espectador seja oprimida, pois ele (o *pathos*) só é estético quando é sublime.

Embora à primeira vista possa parecer que os trechos iniciais deste artigo apenas confirmam a noção de sublime patético já apresentada em *Do sublime*, com um

¹⁴⁷ SCHILLER, 2018c, p. 80.

¹⁴⁸ SCHILLER, 2018c, p. 82.

destaque novo para a forma como as cenas trágicas se mostram o veículo mais apropriado para a consciência da possibilidade de uma independência racional, há algo a mais em jogo desde a primeira linha. Uma leitura atenta revela desde já a presença de dois elementos fundamentais que, ao longo de todo o artigo, dão forma a uma noção ligeiramente diferente da experiência do sublime e, com ela, a uma compreensão nova daquele “princípio livre” que reconhecemos em nós através dela. Por um lado, comparado à tragédia grega, Schiller dedicou-se a mostrar a insuficiência do elemento da natureza, do “sofrimento como mero sofrimento”, no drama trágico moderno. Por outro lado, o autor também se dedica a mostrar, com mais determinação e clareza do que em seus outros artigos, a insuficiência da faculdade suprassensível por si só, se ela não for introduzida pela participação ativa da faculdade sensível. Na tragédia, a liberdade moral é apresentada no âmbito sensível, e o herói trágico “tem de ter-se primeiramente legitimado para nós como um ser que sente antes de prestarmos a ele homenagem como ser racional, e de crermos em sua força de alma”¹⁴⁹. Cabe então à arte em geral – e à tragédia em particular – conseguir estabelecer a relação entre esses dois mundos que, em outros domínios, parecem condenados a se opor.

Assim, por exemplo, afirma Schiller mais a frente: “justamente porque temos de chegar até essa aflição física antes de buscar ajuda em nossa natureza moral, não podemos granjear esse alto sentimento de liberdade senão com sofrimento”¹⁵⁰. Não se trata apenas de que, como já enunciado em *Do sublime*, Schiller reconheça a importância, e até mesmo a necessidade, da experiência do sublime patético para a manifestação de uma consciência dessa liberdade moral. Aqui, suas palavras já parecem exprimir que o fato de ser necessária a participação ativa da razão e da sensibilidade no fundamento do prazer característico das obras trágicas abre uma possibilidade nova de resolução do conflito entre as duas. Que a independência moral chegue à consciência do espectador “no estado de afeto” significa que, para além do conflito, ocorre um diálogo (ou um jogo, como veremos adiante) entre ambos os domínios, que aparecem ao mesmo tempo na mesma experiência estética. Não se trata de um mero triunfo a qualquer custo por parte da razão, na medida em que Schiller reforça constantemente a necessidade de reconhecer a importância e os direitos da natureza, tanto aquela que surge no palco quanto a que já toma conta do espectador. Antes de tudo, diz o autor, “quem faz a

¹⁴⁹ SCHILLER, 2018c, p. 70.

¹⁵⁰ SCHILLER, 2018c, p. 88.

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”¹⁵¹. Sem a natureza e a reação que ela provoca na nossa sensibilidade, não seria possível a apresentação do suprassensível, que em todo caso só pode surgir quando é *sensificado*. Assim como “o ser humano que sofre tem de sempre brilhar através de toda a liberdade do ânimo”, também deve “o espírito autônomo” brilhar “através de todo o sofrimento da humanidade”.

Em detrimento dessa característica tão própria da tragédia, Schiller vê no teatro clássico francês um artificialismo característico de seu tempo, onde os tragediógrafos buscam frequentemente esconder a verdadeira natureza sofrente humana de suas personagens atrás do decoro e da decência, agindo sob a premissa de estarem, assim, promovendo a eticidade em suas peças. Um herói de dramas trágicos francês não consegue se legitimar para nós como um ser que sente, “pois ele se expressa sobre o seu estado de ânimo como o ser humano mais tranquilo, e a incessante consideração com a impressão que causa nos outros nunca lhe permite deixar em liberdade a natureza em si mesmo”¹⁵². Mal sabem os franceses, argumenta o autor, que o decoro e a decência são *contingentes*, enquanto a natureza humana é aquilo que mais há de *necessário*. Os gregos antigos teriam entendido isso perfeitamente: assim como o escultor dispensa a vestimenta em suas esculturas nuas, o poeta se livra de todas as regras da decência e mostra a natureza humana nua, exibindo seu sofrimento. Nos dois casos, os artistas abrem mão daquilo que é contingente e escolhem representar o necessário¹⁵³.

Sendo incontestável a influência que a crítica de Lessing teve sob Schiller, principalmente quando levamos em conta seus escritos de juventude que tratam exclusivamente do teatro, “Über das gegenwärtige deutsche Theater” [*Acerca do teatro alemão contemporâneo*] (1782) e “Was kann eine gute stehende Bühne bewirken?” [*Que pode conseguir um bom teatro fixo?*] (1784), é possível compreender essa posição do autor como uma influência de seu antecessor. Em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing concede que os franceses entendem muito de enredamento, peripécias

¹⁵¹ SCHILLER, 2018c, pp. 73-74.

¹⁵² SCHILLER, 2018c, p. 70.

¹⁵³ No que tange as considerações sobre a arte figurativa, a passagem é marcada por uma forte herança da obra de Winckelmann, que condenava a predileção do artista barroco por adornos e vestimentas frente à liberdade que se manifestava na arte dos gregos, onde se podia ver “a bela nudez dos corpos que se mostravam em atitudes e posições tão várias, verdadeiras e nobres, que não seriam possíveis aos nossos modelos aprisionados nas academias” (WINCKELMANN, 1995, p. 19 apud GALÉ, 2016, p. 118).

engenhosas e fábulas muito singulares, mas sugere que, para além disso, permanecem superficiais em suas obras:

Mas tire-se às peças francesas a sua regularidade mecânica, e digei-me se lhes restam outras que não belezas deste tipo? Que mais têm de bom a não ser equívocos, golpes de teatro e situações? Decência, dir-se-á, Pois é, decência. Todos os seus equívocos são mais decentes, e mais monótonos; todos os seus golpes de teatro são mais decentes, e mais banais; todas as suas situações são mais decentes, e mais forçadas. Isto é o que resulta da decência!¹⁵⁴

Não só a decência é similarmente condenada, como o crítico e dramaturgo também descreve Voltaire como “um poeta *frio*, que nos quer iludir, sem saber como há-de fazê-lo”¹⁵⁵; sua “*Zaïre* apaixonada [...] exprime as suas emoções com muita finura, muito decoro”¹⁵⁶, mas nada se compara ao verdadeiro retrato do amor que admiramos em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Mantendo o tom assertivo, Lessing conclui:

Conheço várias peças francesas que sabem realçar bem as consequências de uma paixão; delas se podem tirar muitos bons ensinamentos a respeito desta paixão, mas não conheço nenhuma que tivesse suscitado a minha compaixão com a intensidade com que a tragédia deve fazê-lo, como sei, através de diversas peças gregas e inglesas, que pode suscitar. Várias tragédias francesas são excelentes obras, obras muito instrutivas, que considero dignas do maior louvor, só que não são tragédias. Os seus autores não podem deixar de ter tido muito boa cabeça; merecem, em parte, um lugar não pouco elevado entre os poetas, só que não são poetas trágicos; só que os seus *Corneille* e *Racine*, os seus *Crébillon* e *Voltaire* pouco ou nada têm do que faz de um Sófocles *Sófocles*, de um Eurípides *Eurípides*, de um Shakespeare *Shakespeare*.¹⁵⁷

Corneille e Voltaire são citados diretamente por Schiller como alvos de suas críticas em *Sobre o patético*, sendo o primeiro desses dramaturgos uma escolha certamente polêmica. Em *Sobre a arte trágica*, redigido no ano anterior, Schiller havia rasgado elogios a *O Cid* (1636), de Corneille, em detrimento do próprio teatro grego, considerando-a “a obra-prima do palco trágico no que diz respeito ao enredamento”¹⁵⁸. Notando que Schiller já havia elogiado os gregos frente aos franceses no prefácio de sua primeira peça, *Os bandoleiros* (1781), Virgínia Figueiredo propõe que “talvez seja nesta oscilação entre os Antigos e Modernos que se encontra a descrição mais adequada da

¹⁵⁴ LESSING, 2005, p. 98.

¹⁵⁵ LESSING, 2005, p. 43.

¹⁵⁶ LESSING, 2005, p. 50.

¹⁵⁷ LESSING, 2005, p. 133.

¹⁵⁸ SCHILLER, 2018b, p. 51.

atitude de Schiller”¹⁵⁹, como também aponta a necessidade de “distinguir a diferença sutil que separa a perspectiva de um teórico dos trágicos do crítico das tragédias, sobretudo as modernas”¹⁶⁰, para que possamos compreender o contexto em que os elogios a Corneille se inserem, distinção essa que considero fundamental. É notável que, posteriormente, Schiller tenha feito uma associação muito similar à posição de Lessing ao considerar Shakespeare lado a lado com Homero como um poeta ingênuo, embora “fora de época”, uma vez que no ensaio sobre *Poesia ingênua e sentimental* (1795) o conceito é atribuído quase que exclusivamente aos gregos antigos. Tendo conhecimento das questões que permeiam também as cartas sobre *A educação estética do homem* (1794), vê-se a importância que a querela entre os antigos e modernos foi adquirindo com o passar dos anos no trabalho teórico do autor desde a presente questão analisada em *Sobre o patético*.

Não é que os heróis franceses não sejam submetidos a situações de sofrimento em suas histórias, mas que, quando o são, hesitam na demonstração de sua dor. Portanto, as regras do decoro e da conveniência seguidas pelos franceses *artificiam* a natureza humana e dificultam a apresentação daqueles conflitos que deveriam suscitar nossa força moral. Em contrapartida, até mesmo os deuses gregos eram retratados em seus momentos de fraqueza, como Schiller ilustra através de referências ao Canto V da *Ilíada* de Homero, quando “*Marte, ferido, grita de dor tão alto quanto dez mil homens, e Vênus, lançada por uma lança, sobe chorando ao Olimpo e abjura todos os combates*”¹⁶¹. Se, como vimos anteriormente em *Do sublime*, a primeira lei da arte trágica é “a apresentação da natureza que sofre”, não se pode permitir que a decência e as leis do decoro falsifiquem essa expressão em qualquer parte. A humanidade do herói trágico nunca pode ser censurada pela sua dignidade porque, antes de tudo, o ser humano é um ser que sente; também nele é a natureza quem constitui a primeira exigência. Assim, estabelece Schiller, “somente quando, *em primeiro lugar*, foi dado à natureza o seu *direito*, e quando, *em segundo lugar*, a razão tiver afirmado o seu, é permitido ao decoro fazer ao ser humano a *terceira* exigência”.¹⁶² Ao representá-los como figuras sensíveis a todo tipo de sofrimento da humanidade, o poeta grego permitiu que pudéssemos nos identificar até mesmo com os deuses, enquanto um rei francês

¹⁵⁹ FIGUEIREDO, 2016, p. 32.

¹⁶⁰ FIGUEIREDO, 2016, p. 27.

¹⁶¹ SCHILLER, 2018c, p. 73.

¹⁶² SCHILLER, 2018c, p. 74.

permanece sempre distante, consciente de seu nível; apenas o primeiro caso desperta em nós aquele compadecimento que, seguindo a imutável lei da solidariedade, nos torna capazes de “fazer nossos os sentimentos dos outros”¹⁶³, passo fundamental para o sentimento do sublime patético.

A segunda lei da arte trágica, por sua vez, é “a apresentação da resistência moral ao sofrimento”. Se no ano anterior, especificamente nas linhas iniciais de *Sobre a arte trágica*, Schiller considerava que “o estado do afeto por si mesmo [...] possui algo deleitoso para nós”¹⁶⁴, o que se encontra em *Sobre o patético* é exatamente o contrário: “O afeto, enquanto afeto, é algo indiferente, e sua apresentação seria, considerada em si mesma, sem qualquer valor estético”.¹⁶⁵ Sendo assim, só há valor para a exibição de um certo grau de afeto que tanto aflige o sentido quanto, simultaneamente, torna visível a inteligência no ser humano, isto é, a faculdade suprassensível. “Por isso”, diz Schiller, “estão abaixo da dignidade da arte trágica não apenas todos os afetos que meramente adormentam (lânguidos), mas também, acima de tudo, todos os *graus mais altos* de quaisquer que sejam os afetos”¹⁶⁶.

Essa mudança drástica se dá a partir do novo empenho do autor em qualificar os afetos em *baixos* e *nobres*, “conceitos que designam, em toda parte onde são utilizados, uma relação com a participação ou não participação da natureza suprassensível do ser humano em uma ação ou em uma obra”¹⁶⁷. Os afetos lânguidos são considerados baixos na medida em que apenas deleitam o sentido e nada suscitam no espírito, residindo no domínio do agradável. Schiller denuncia um característico gosto dominante em seu tempo como o responsável pela popularidade do tipo de arte que permanece nesse domínio, em oposição àquela que nos eleva verdadeiramente. Muitos dos romances e dramas trágicos de seus contemporâneos tinham por efeito “apenas o esvaziamento do saco lacrimal e um voluptuoso alívio dos vasos”¹⁶⁸, mas nada fortaleciam o espírito; na música, bastava a execução de uma passagem lânguida em uma sala de concertos para conquistar a atenção de todos. Todavia, um “gosto nobre e viril”, reivindica o

¹⁶³ Faço aqui uma apropriação da sentença que dá o título do ensaio “*Making Other People’s Feelings Our Own*”, de Acosta López (2011), cunhada pela autora para sintetizar a noção schilleriana de sublime patético.

¹⁶⁴ SCHILLER, 2018b, p. 39.

¹⁶⁵ SCHILLER, 2018c, p. 74.

¹⁶⁶ SCHILLER, 2018c, p. 74.

¹⁶⁷ SCHILLER, 2018c, p. 77.

¹⁶⁸ SCHILLER, 2018c, p. 75.

dramaturgo, não vê lugar na arte para todas essas comoções meramente ternas que agradam apenas o sentido. Também são considerados baixos os afetos que se manifestam com tanta intensidade que sufocam qualquer possibilidade de resistência moral do ser humano, tornando-o tão atormentado pelo sofrimento quanto um animal, despidido assim de sua humanidade mais alta. Embora a mais viva narrativa de um outro que sofre profundamente possa revelar uma força sensível impressionante, nada há de sublime em sua apresentação enquanto esse for o seu fim último. Seja pela volúpia, no caso dos afetos lânguidos, ou pela dor, nessa manifestação dos graus mais altos do afeto, o efeito final causado é a repressão da liberdade do ânimo. Ora tendo determinado que o sublime só emana da razão, fica evidente que “o patético só é estético quando é sublime”¹⁶⁹, como postula Schiller. Cabe aos artistas e poetas guiados pelo bom gosto encontrar o meio termo entre esses dois extremos se quiserem atingir o *pathos*, produzindo assim uma obra nobre, onde a faculdade de resistência suprassensível se mostra reconhecível em cada manifestação do sofrimento. Tal classificação remete precisamente à ideia da cisão kantiana e só pode ser compreendida através dela, visto que o que diferencia os dois tipos de afeto é a participação, ou não, da faculdade suprassensível do ser humano em uma ação ou obra.

Embora tal desenvolvimento no pensamento de Schiller seja marcado pela influência patente da noção da divisão bipartida do ser humano, uma cisão tão própria do pensamento de Kant, essa e outras mudanças conceituais que permeiam *Sobre o patético* não podem ser vistas tão somente como exercícios kantianos, mas antes como o retrato de um esforço consciente exercido pelo pensador em vista de aprimorar sua teoria da tragédia ainda em formação. A posição demasiadamente permissiva do ano anterior acaba por introduzir diversas imprecisões conceituais no que tange à arte dramática. Estabelecer a apresentação da resistência moral ao sofrimento como lei trágica e a concepção de um afeto que brota da razão, assim sendo *universalizável*, tanto qualifica a posição de Schiller como propõe uma alternativa à altura de Kant que, como abordado no capítulo anterior, muito censura a participação dos afetos no ajuizamento estético.

Uma vez que essa apresentação da resistência moral foi decidida como um objetivo para o tragediógrafo, surge a questão de *como* se deve fazê-la. Quando essa

¹⁶⁹ SCHILLER, 2018c, p. 75.

resistência permanece no nível sensível, o afeto nunca é superado, pois é direcionada meramente à sua causa. Aquele que busca desesperadamente apagar um fogo que queima sua mão, por exemplo, luta contra a fonte da dor que lhe aflige, mas não contra o sofrimento em si. Para isso, teria que resistir à sensação de dor causada pelo calor somente através do reconhecimento de que, moralmente, ele é maior que qualquer força sensível. Não há humanidade na resistência física ao afeto, pois dessa forma até mesmo um verme ou um touro sabe agir quando se encontra em risco. Portanto, nenhum *pathos* daí pode ser obtido. O combate à sensibilidade que caracteriza o sublime patético é aquele que tem como alvo o próprio afeto, e nunca a causa dele. Sendo assim, uma vez que “contra o sofrimento mesmo ele [o ser humano] não possui outras armas senão ideias da razão” ¹⁷⁰, essa luta deve representar necessariamente um *actus* de sua humanidade.

A resistência ao próprio afeto, contudo, carece da apresentação de ideias (i.e., da liberdade). Sabemos que, para Kant,

A liberdade é uma mera ideia cuja realidade objetiva não pode ser de modo algum exposta segundo leis naturais e, portanto, em nenhuma experiência também, que, por consequência, uma vez que nunca se lhe pode supor um exemplo por nenhuma analogia, nunca pode ser concebida nem sequer conhecida. Ela vale somente como pressuposto necessário da razão num ser que julga ter consciência duma vontade, isto é, duma faculdade bem diferente da simples faculdade de desejar (a saber, a faculdade de se determinar a agir como inteligência, por conseguinte segundo leis da razão independentemente de instintos naturais)¹⁷¹.

Se a liberdade é um postulado da razão, algo que não podemos conhecer através dos sentidos, como pode o dramaturgo querer apresentá-la? “Schiller não aceitara que a liberdade não pudesse “aparecer” para nós”¹⁷², diz Eva Schaper, e assim precisou reinventar a teoria kantiana à sua maneira. Frente à impossibilidade de apresentar sensivelmente aquilo que é suprassensível, Schiller propõe uma apresentação que deve se dar de forma indireta, através do que não pode ser remetido a algo sensível. Essa ideia de *apresentação negativa* é igualmente tomada de empréstimo ao repertório da terceira crítica. Entretanto, a letra kantiana só dá esse privilégio à natureza, excluindo a arte. Como então, para Schiller, essa apresentação se dá na tragédia? Essencialmente,

¹⁷⁰ SCHILLER, 2018c, p. 78.

¹⁷¹ KANT, 1980, p. 159.

¹⁷² SCHAPER, 1985, p. 158.

“na medida em que todas as partes que obedecem meramente à natureza [...] traem a presença do sofrimento” enquanto “as partes que estão subtraídas ao *cego* poder do instinto [...] não mostram nenhum ou apenas um diminuto vestígio desse sofrimento”.¹⁷³ Trata-se de exprimir a superioridade do *domínio da humanidade* sob o *domínio da animalidade* em nós, da autonomia moral do ser humano sob a inclinação sensível. Kant havia elencado a autonomia como fundamento da dignidade do ser racional que, visto como fim em si mesmo,

é o sujeito da lei moral, que é santa em virtude da autonomia de sua liberdade. Por causa dela justamente toda vontade, mesmo a vontade própria de cada pessoa voltada para si mesma, é limitada à condição da concordância com a autonomia do ente racional, ou seja, de não se submeter a nenhum objetivo que não seja possível segundo uma lei que pudesse surgir da vontade do próprio sujeito que a padece; portanto de jamais usar este simplesmente como meio mas ao mesmo tempo como fim.¹⁷⁴

Podemos assim enxergar a autonomia como o princípio da sublimidade, uma vez que a liberdade em relação às determinações que vêm de fora, que concernem às leis da natureza, é o que nos distingue dos outros seres do universo. Até então, Schiller parece subscrever a esses princípios do pensamento kantiano, mas esse não será o caso até o fim do artigo; posteriormente, retornarei à questão da vontade.

Schiller ilustra essa questão com maestria através da remissão à figura de Laocoonte, citando tanto a célebre análise de Winckelmann acerca da escultura do *Grupo de Laocoonte* quanto a descrição da mesma cena ali representada que encontramos na *Eneida* de Virgílio, como a “conhecemos [...] já do insigne comentário de Lessing”¹⁷⁵. A representação presente na escultura clássica nos mostra que, mesmo com todo o sofrimento físico ao qual Laocoonte é submetido quando as serpentes enviadas por Apolo estrangulam-no e a seus dois filhos, suas feições manifestam um exímio controle, pela liberdade da razão, sobre a coação natural. Já a narração de

¹⁷³ SCHILLER, 2018c, p. 81.

¹⁷⁴ KANT, 2016, pp. 141-142.

¹⁷⁵ SCHILLER, 2018c, p. 85. Embora Schiller não mencione no texto, possivelmente por presumir que os leitores interessados de seu tempo estavam bem informados sobre o debate, é interessante entender o contexto em que o comentário de Lessing se encontrava, isto é, numa conversa direta com Winckelmann. Propondo uma teoria estética que buscava levar em conta os limites entre os diferentes gêneros artísticos para ajuizar sobre o *efeito* produzido pelas obras, Lessing questionava a censura que Winckelmann havia feito à narração de Virgílio por retratar Laocoonte gritando de dor, em oposição ao caráter sereno de sua expressão representada na escultura. Deste ponto em diante, *Laocoonte* tornou-se um tema recorrente na teoria da arte da Alemanha no século XVIII, como se vê pelo próprio artigo de Schiller e também pelo ensaio de Goethe publicado em 1798 (“Sobre Laocoonte”). Cf. SÜSSEKIND (2009).

Virgílio serve como exemplo de como a descrição de uma ação pode arrolar mais de um tipo de sublime ao longo de sua duração, na medida em que o patético só se mostra presente nesse caso quando o poeta passa a descrever o efeito das serpentes sobre Laocoonte e seus filhos; antes, a descrição da cena permanece ainda no âmbito do sublime contemplativo (ao qual Schiller havia dado atenção anteriormente em *Do sublime...*). A apresentação das serpentes surge como uma manifestação objetiva do temível, que até então era apenas subjetivo (de forma contemplativa), e não nos deixa outra opção senão recorrer à nossa faculdade suprassensível:

Agora já não depende mais de nós se desejamos medir esse poder com o nosso e relacioná-lo à nossa existência. Isso ocorre à nossa revelia no objeto mesmo. Portanto, nosso temor não possui, como no momento precedente, um fundamento meramente subjetivo em nosso ânimo, mas antes um fundamento objetivo no objeto. [...] O ânimo perde, portanto, uma parte de sua liberdade, pois recebe de fora o que antes gerava por meio de sua atividade autônoma. A representação do perigo obtém uma realidade objetiva, e levamos a sério o afeto.¹⁷⁶

A observação de que “levamos a sério o afeto” na medida em que o perigo representado passa de uma produção do nosso ânimo para uma realidade objetiva retoma aquela distinção entre os sublimes contemplativo e patético feita por Schiller em *Do sublime*, apresentada aqui anteriormente. Mesmo que tenhamos plena consciência de que tudo o que se passa ali naquele perigo representado é fictício, obra do mais alto engenho da faculdade da imaginação, nos atinge de maneira diferente uma representação que surge com mais vivacidade do que aquela que é produzida por nós a partir de uma atividade autônoma. Assim, a passagem do contemplativo para o patético torna o efeito do sublime mais difundido e mais intenso, na medida em que a relação com o nosso impulso de conservação já está dada no objeto e não depende mais de uma operação da faculdade da imaginação.

Em meio a esse processo, a apresentação das ideias da razão no afeto se concretiza quando ainda assim nos vemos capazes de dar limites aos efeitos da natureza, conseqüentemente reconhecendo a nossa humanidade. Caso contrário, “se não fôssemos nada senão seres sensíveis, que seguem apenas o impulso de conservação, ficaríamos aqui paralisados, demorando-nos no estado do mero sofrimento”.¹⁷⁷ Novamente, Schiller reforça a ideia de que o patético depende da ampla participação das nossas duas

¹⁷⁶ SCHILLER, 2018c, p. 87.

¹⁷⁷ SCHILLER, 2018c, p. 87.

faculdades, a sensível e a racional, ao mesmo tempo. Para que essa operação seja bem sucedida, o sofrimento precisa ser representado na medida certa para evocar nossa liberdade na experiência do sublime. Caso ele seja insuficiente ou até mesmo ausente, não se produz o estético; se for exageradamente mais intenso que o necessário, resultará apenas no sufocamento da liberdade do ânimo.

Quando há a máxima expressão possível dessas duas forças em jogo, na medida em que assim limitam mutuamente os seus efeitos, surge a experiência completa do sublime patético. Como dito anteriormente, já não se trata simplesmente da vitória da razão, da independência moral do sujeito que consegue descobrir em si a capacidade de se “libertar” da sensibilidade, mas sim de pôr em jogo tanto a natureza com todo o seu poder sobre a sensibilidade, como a razão que “faz desse sofrimento a passagem para o sentimento do mais magnífico efeito de sua faculdade”¹⁷⁸. Fica claro que, em *Sobre o patético*, há antes a proposição de uma harmonia entre as duas faculdades do que a aniquilação de uma pela outra. Essa insistência por parte de Schiller de que a sensibilidade, apesar de representada como contrária e em conflito com a razão, não pode ser repudiada ou escondida mostra a ênfase que o dramaturgo dá à ideia de que o sublime patético exige a participação da totalidade das faculdades do ser humano.

Em uma passagem breve e muito eloquente, o autor destaca que em ânios “morais” (ou “autônomos”) aquilo que é imaginado como temível é facilmente transportado ao sublime, na medida em que “escorraçados de todos os entrincheiramentos que podem prover ao ser sensível um abrigo físico, lançamo-nos na indômita cidadela de nossa liberdade moral”. Isto que só a razão pode nos garantir é infinitamente superior àquele “abrigadouro meramente comparativo e precário no campo do fenômeno”¹⁷⁹, aquele que podíamos ter enquanto o sublime ainda se mantinha de modo contemplativo. Não seria esse o caso da “alma comum”, diz Schiller, que é incapaz de lidar com a apresentação objetiva da dor e não encontra gozo no patético, uma vez que se detém completamente no sofrimento frente ao temível. Essa necessidade de um determinado aprimoramento moral já havia sido mencionada

¹⁷⁸ SCHILLER, 2018c, p. 88.

¹⁷⁹ SCHILLER, 2018c, p. 88.

anteriormente em *Sobre o fundamento...*, onde lê-se que “a medida da razão que reconhece o sublime não é a mesma em todos”¹⁸⁰.

Em ambos os casos, o argumento ecoa aquilo que Kant havia abordado ao fim da “Analítica do sublime”, no §29 de sua *Crítica da faculdade do juízo*, ao notar que é mais difícil exigir o assentimento dos outros quanto aos nossos juízos do sublime do que quando o fazemos acerca dos juízos do belo. Como sugere o autor da terceira crítica, “aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante”, palavras muito semelhantes às de Schiller. O sentimento do sublime, embora fundado na disposição de ânimo presente em todos os seres humanos, civilizados ou não, exige “uma cultura de longe mais vasta, não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento”¹⁸¹. Kant propõe que a cultura ajuda-nos a desenvolver a capacidade de receptividade de ideias do ânimo e, conseqüentemente, a reconhecer que é possível resistir à natureza. Somente através de uma educação que busque desenvolver essa capacidade estaremos em posição de apreciar plenamente o que há de sublime em nós, papel que Schiller crê que possa ser desenvolvido pela própria tragédia, como veremos à frente.

Embora a cena da *Eneida* seja o exemplo sobre o qual Schiller se debruça com maior atenção em todo o artigo, não creio que encontramos nela um caso paradigmático do agir moral tão caro para uma apresentação patética. Que Laocoonte tenha se sacrificado por seus filhos parece antes o produto de uma inclinação sensível, algo que qualquer pai teria feito se seguisse seus sentimentos, do que propriamente o cumprimento de um dever moral contra a sua vontade. Uma verdadeira “expressão da índole ética”¹⁸², como pede Schiller, antes é encontrada em uma exposição de personagens que precisam afirmar sua autonomia contrariando uma inclinação sensível, e demonstrando desse modo sua independência de qualquer influência natural. Isso é o que observamos na “tranquila resignação de Aristides” ou “na morte por vontade

¹⁸⁰ SCHILLER, 2018a, p. 34. Schiller é aqui ainda mais enfático do que em *Sobre o patético* acerca dessa questão, o que é notável na leitura do trecho que se segue: “Uma alma pequena prostra-se sob o peso de tão grandes representações [*sublimes*] ou se sente distendida de modo penoso além de seu diâmetro moral. Não vê a tuba comum, com suficiente frequência, a mais feia confusão ali onde o espírito pensante admira justamente a mais alta ordem?”.

¹⁸¹ KANT, 2012, p. 114.

¹⁸² SCHILLER, 2018c, p. 89.

própria de um Sócrates”¹⁸³, como Schiller mesmo já havia mencionado nas linhas do segundo artigo de 1792, sendo o último um caso que já conhecemos bem pelos diálogos platônicos. O estadista ateniense Aristides, por sua vez, teria auxiliado um iletrado a escrever seu próprio nome no voto do julgamento que decidiria por seu ostracismo. Ambos contradizem aquilo que suas inclinações exigiam em seu agir – sacrificando até mesmo a própria vida, no caso de Sócrates – para honrarem a sublime tarefa do dever.

Encontramos um exemplo mais fortuito do que seria um caso paradigmático envolvendo o dever filial, como em Laocoonte, quando Schiller aborda as possibilidades hipotéticas envolvendo a decisão do general Coriolano, da peça de Shakespeare, em *Sobre o fundamento...*:

Se Coriolano, em vez de sitiar sua própria cidade natal, tivesse se postado com um exército romano frente a Anzio ou Corioli; se sua mãe tivesse sido volscana, e se seus pedidos tivessem tido sobre ele o mesmo efeito que tiveram, essa vitória do dever filial nos daria a impressão oposta à que nos dá. À deferência à mãe opor-se-ia então a bem mais alta obrigação de cidadão, que merece, em caso de colisão, a preferência em relação àquela. O comandante a quem for deixada a escolha, seja de entregar a cidade, seja de ver seu filho preso trespassado frente a seus olhos, escolhe sem receio o segundo, pois o dever em relação a seu filho é de direito subordinado ao dever em relação à sua pátria. É verdade em que, em um primeiro momento, indigna nosso coração que um pai aja de modo tão contraditório em relação ao impulso natural e ao dever paterno. Mas logo nos arrasta a uma doce admiração que nem uma impulsão moral, e ainda quando se combina com a inclinação, possa desorientar a razão em sua legislação.¹⁸⁴

O dever com a pátria que se exige que um comandante cumpra não pode ser confundido com uma inclinação sensível, dando-nos a certeza de que Coriolano age tanto contra o impulso natural quanto contra o dever paterno, juntos, em prol de um dever ainda maior. Embora uma decisão dessa natureza possa inicialmente nos causar aversão tanto no nível sensível quanto moral, por fim admiramos a capacidade daquele que sabe decidir “tão livremente e tão corretamente no conflito tempestuoso dos sentimentos quanto no estado da mais alta tranquilidade”¹⁸⁵. É dessa forma que ajuizamos também o assassinato de Timóleon pelas mãos de seu próprio irmão,

¹⁸³ SCHILLER, 2018b, p. 57.

¹⁸⁴ SCHILLER, 2018a, p. 32

¹⁸⁵ SCHILLER, 2018a, p. 33

Timófanês, que se vê obrigado a tomar essa decisão para “extirpar tudo o que põe em perigo a república”¹⁸⁶, diz Schiller, fazendo referência ao episódio narrado na *Vida de Timóleon*, de Plutarco. Embora a ideia de “sublime patético” ainda não integrasse o repertório conceitual do autor nos dois primeiros artigos, é evidente que muitas das considerações ali contidas podem ser reinterpretadas à luz dessa reformulação da antiga categoria do “comovente”.

De volta ao conteúdo teórico de *Sobre o patético*, é necessário compreender que aquela apresentação do suprassensível em estado de afeto pode se dar de duas maneiras diferentes. Ela se dá *negativamente* quando o ser humano ético não recebe a lei do ser humano físico, na medida em que ele resiste às inclinações. Nesse caso, o estado físico não determina a mentalidade, ou seja, a ação do sujeito. Já no caso onde a própria dor possui uma causa moral, a apresentação se dá *positivamente*. Esse é denominado *sublime da ação*; já aquele primeiro, *sublime do controle*. Sendo essa classificação uma contribuição inteiramente original por parte de Schiller, nota-se mais uma vez seu empenho em se apropriar das distinções conceituais kantianas, que o permitiram discutir o sublime nesse artigo até então, para sistematizar os exemplos sublimes (ou da *comoção*, como eram denominados até então) que haviam sido empregados nos seus textos do ano anterior.

“Todo caráter independente do destino é um sublime do controle”, diz o autor, trazendo imediatamente à memória diversas cenas que conhecemos onde figuras valentes resistiram à determinação pela necessidade natural nas mais diversas formas. Um caráter dessa ordem é o do cônsul romano Pompeu (106-48 a.C.), como Schiller havia ilustrado nas páginas finais de *Sobre o fundamento...*, com base em um episódio narrado originalmente também por Plutarco, como o de Timóleon: ante às suplicas de seus aliados para que adiasse sua volta à terra natal devido às fortes tempestades que tornavam o mar perigoso, o cônsul teria proclamado: “Não é necessário que eu viva, mas é necessário que eu abrigue Roma contra a fome”¹⁸⁷. Sua força de alma transparece para nós ao afirmar a independência de sua vontade frente às ameaças da natureza, não se deixando sucumbir ao impulso de autoconservação. Mas não só em confronto com a possibilidade da morte pode um espírito forte se manifestar, como observamos pelos próprios exemplos utilizados por Schiller em *Sobre o patético* ao apresentar essa nova

¹⁸⁶ SCHILLER, 2018a, p. 32

¹⁸⁷ SCHILLER, 2018a, p. 29.

categoria. Seis versos do poema épico *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, são citados diretamente; neles, Lúcifer, a figura trágica do anjo caído, provoca nosso respeito ao afirmar todo seu poder quando põe os pés pela primeira vez no inferno e clama que nenhum dos horrores daquele reino será capaz de tomar conta de seu ânimo. Surpreende-nos que essa figura possa ainda ter tanta determinação mesmo após perder tudo o que tinha até então, como também é o caso de Medeia, especificamente aquela da releitura homônima de Corneille, como mencionada por Schiller. Ao ser perguntada o que lhe restava após ter sido renegada por seu próprio povo e traída pelo esposo, responde: “Eu! Eu, digo, e isso basta”. Em ambos os casos presenciamos uma autonomia moral que é manifestada acima de qualquer força da natureza.

Já no caso do sublime da ação, diz o autor, “exige-se não apenas que o sofrimento de um ser humano não tenha nenhuma influência sobre a sua qualidade moral, mas muito antes, inversamente, que ele seja obra de seu caráter moral”¹⁸⁸. É exatamente o que Schiller havia anteriormente considerado a mais alta espécie do comovente em *Sobre a arte trágica*, predileção que logo se tornará evidente também neste artigo, e ilustrada através do conflito entre os amantes Ximenes e Rodrigo n’*O Cid* de Corneille, em passagem já mencionada aqui anteriormente. No drama trágico francês, o pai de Rodrigo pede que seu filho o vingue dos insultos que sofrera do Conde de Gormas, pai de Ximenes, confrontando-o em um duelo. Rodrigo reconhece que se lutar e matar o conde perderá o amor de Ximenes, mas ainda assim decide cumprir com o pedido de seu pai para honrar o nome de sua família. Ximenes, também movida pelo dever filial, não vê outra opção senão exigir que o rei dê um fim a Rodrigo. “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”¹⁸⁹, Schiller observa, enfatizando esse sofrimento que se manifesta justamente pelo cumprimento do dever moral.

O sublime da ação requer do espectador um esforço de ordem da razão para estabelecer uma relação de consequência entre o sofrimento mostrado pela personagem no palco e uma decisão moral que ela tenha tomado anteriormente, enquanto o sublime do controle é apreendido imediatamente. O primeiro é *pensado* enquanto o segundo é *intuído*, termos que Schiller faz questão de grifar em seu texto, como reproduzo aqui. Inicialmente, poderíamos cogitar que essa oposição diz respeito à própria distinção

¹⁸⁸ SCHILLER, 2018c, p. 91.

¹⁸⁹ SCHILLER, 2018b, p. 51

kantiana entre intuir e pensar. Sabemos que a intuição em Kant, ao preceder o entendimento, diz respeito exclusivamente ao aspecto receptivo de nossa relação direta com o objeto, manifestando-se assim que ele nos é dado. É indispensável aqui citar a célebre frase encontrada na *Crítica da razão pura*: “Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas”¹⁹⁰, o que nos faz compreender que tanto os conceitos quanto as intuições, embora distintos, devem estar sempre relacionados em juízos de conhecimento. Nota-se então que, nesse caso específico, adotar essa leitura kantiana não parece auxiliar na compreensão do argumento de Schiller, uma vez que não poderíamos assim conceber uma forma sublime que é apenas intuída (pois o fenômeno exige sempre uma operação do entendimento), muito menos somente pensada (pois o esforço de apreender o objeto sempre parte da intuição).

Mostra-se um empreendimento mais frutífero, contanto, identificar essa diferença como de ordem temporal, entre sucessão e coexistência. Remetendo-nos mais uma vez ao Laocoonte, a escultura é um exemplo claro da coexistência (sublime do controle), já que o artista grego detém-se exclusivamente na apresentação do estado de ânimo daquele homem no exato momento em que deve resistir ao ataque das serpentes contra si e seus próprios filhos, e é dessa representação singular que reconhecemos toda a força da pessoa de Laocoonte. Por outro lado, é na narrativa de Virgílio que se encontra apresentada toda a sucessão de eventos, evidenciada tanto na forma da narração quanto na maneira em que o poeta nos mostra como o sofrimento de Laocoonte é uma consequência direta de seus atos. Nesse caso, não só o sofrimento não determina a ação, como, inversamente, ele mesmo é determinado pela moral. Embora Schiller tenha declarado que não buscava utilizar Laocoonte “apenas para tornar intuitivas as fronteiras entre a apresentação poética e pictórica”¹⁹¹, tal como Lessing havia feito, suas considerações decerto não servem menos a esse propósito, como se vê aqui. Tal como se mostra pelos esforços de Lessing em estabelecer a diferença fundamental entre pintura e poesia, definindo a primeira como arte *espacial* e a segunda como arte *temporal*¹⁹², o que está em jogo são as consequências dos diferentes meios de expressão das duas artes. Porém, é importante manter em vista que não se trata de uma diferença apenas relacionada ao *médium* da arte, mas sim, em primeiro lugar, com o conteúdo que pretende ser apresentado nela. No caso do sublime da ação, trata-se

¹⁹⁰ KANT, 2020, p. 81.

¹⁹¹ SCHILLER, 2018c, p. 85.

¹⁹² SUSSEKIND, 2009, p.23.

necessariamente de uma sucessão de eventos, um conteúdo que exige uma dimensão temporal na forma da arte, sendo assim inadequado para o domínio da arte espacial, tomando de empréstimo a nomenclatura dada por Lessing.

Essa diferença de forma também se dá mesmo entre os diferentes gêneros poéticos, como havia assinalado Schiller em *Sobre a arte trágica*, e cada um “tem de realizar aquilo que realiza exclusivamente em relação aos demais justamente graças às qualidades que possui exclusivamente em relação aos demais”¹⁹³. Compreendendo a tragédia como um encadeamento de ações significativas, não restam dúvidas sobre qual desses dois tipos de sublime será priorizado na arte dramática, ainda que o dramaturgo possa se servir de ambos, enquanto o artista figurativo é limitado ao primeiro:

O sublime do controle deixa-se *intuir*, pois se baseia na coexistência; o sublime da ação, em contrapartida, deixa-se apenas *pensar*, pois se baseia na sucessão, e é necessário entendimento para deduzir o sofrimento de uma deliberação livre. Por isso, apenas o primeiro serve para o artista figurativo, pois ele pode apresentar com êxito apenas o coexistente; o poeta, contudo, pode estender-se em ambos. Mesmo quando deve apresentar uma *ação* sublime, o artista figurativo tem de transformá-la em um controle sublime.¹⁹⁴

Embora a preferência pelo sublime da ação se apresente inicialmente como decorrência de um conteúdo mais adequado à *forma* ideal que deve ser tomada pela arte trágica, é possível também conceber um outro privilégio sob o sublime do controle quanto à sua função no papel formativo da tragédia, isto é, o seu *fim*. Reconhecemos que esse fim só pode ser plenamente alcançado num gesto de identificação com o outro, quando reconhecemos no herói trágico uma liberdade moral da qual partilhamos. Sob esse aspecto, nota-se que o herói nas situações de controle é quase sempre representado numa demonstração de coragem que poucos de nós sonharíamos sequer alcançar, marcado pela maneira com que resiste às mais diversas provações. Não seria essa uma distância significativamente mais intransponível do que aquela que sentimos quanto ao herói do caso da ação, mais humanizado? Embora Schiller não retome quaisquer considerações sobre o sublime do controle em seu artigo após ter estabelecido a distinção, detendo-se exclusivamente no outro caso, a argumentação que se segue a partir daqui parece dar credibilidade a essa consideração, como veremos em seguida.

¹⁹³ SCHILLER, 2018b, p. 66.

¹⁹⁴ SCHILLER, 2018c, p. 91.

3.2. Os dois tipos de juízo: moral e estético

Tendo estipulado que uma apresentação do sublime da ação exige que o sofrimento de um ser humano seja obra de seu caráter moral, o poeta pode abordá-la de duas formas, a depender da deliberação de seu herói. Na primeira, a personagem escolhe o sofrimento para honrar um dever, que aqui é representado como um *motivo*, caracterizando uma ação da vontade. Sua dor provém diretamente da decisão que tomou e sua conduta efetiva nos convence de seu caráter moral, aparecendo para nós como uma “pessoa moralmente grande”. Na segunda, ela se arrepende por ter cometido uma ação imoral, segundo a lei da necessidade, e o sofrimento é efeito do dever, que aparece como um *poder*. Em contrapartida, essa dor resulta mediatamente da consequência de suas ações, que nos fazem reconhecer somente a sua destinação para a moralidade, aparecendo para nós como um “objeto esteticamente grande”¹⁹⁵. O que inicialmente aparenta ser uma distinção entre os tipos de objeto sublime, logo se revela uma diferença que parte também de como empregamos nosso juízo estético, se decidimos avaliar uma ação moral pela potencialidade que ela exprime ou apenas por sua efetividade. Ou, como esclarecido por Vieira,

Schiller tem em vista, na verdade, estabelecer uma diferença entre duas formas de julgar. O juízo moral pela razão corresponde à constatação de que o sujeito efetivamente agiu de modo conforme à moralidade; sua avaliação estética pela imaginação, por outro lado, consiste no reconhecimento de que ele possuía a capacidade para agir como tal.¹⁹⁶

Até então, poderíamos julgar a visão de Schiller do herói trágico como bastante tradicional, inteiramente sujeita a considerações morais do bem e do mal, mas a introdução dessas duas possibilidades englobadas no sublime da ação expande os horizontes da arte trágica. Assim, ele dá mais um passo ao distinguir o sublime, argumentando que o juízo moral e o juízo estético operam de forma oposta um do outro no ânimo, de forma que “o mesmo objeto pode nos desagradar na avaliação moral e ser muito atraente para nós na avaliação estética”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ SCHILLER, 2018c, p. 92.

¹⁹⁶ VIEIRA, 2018, p. 178.

¹⁹⁷ SCHILLER, 2018c, p. 93.

Como exemplo disso, o autor cita a autocremação de Proteus Peregrino, que se deu sob a forma de uma pira funerária construída por ele mesmo em meio aos jogos olímpicos de 165. Ela representa uma ação à qual não podemos dar nosso *assenso* no ajuizamento moral, mas que nos agrada esteticamente por demonstrar nossa capacidade de “resistir mesmo ao mais poderoso de todos os instintos, o *impulso* de autoconservação”.¹⁹⁸ A avaliação moral censura o ato do filósofo cínico, pois um atentado contra a própria vida fere o dever da autoconservação. O que é representado moralmente como um dever, contudo, é visto como um interesse pelo ajuizamento estético, e livrar-se de um interesse nos deleita por representar a possibilidade de nos livrar da coerção da natureza. Por isso, diz Schiller, “o juízo estético nos deixa livres, nos eleva e entusiasma”, enquanto o juízo moral “nos limita e humilha, [...] porque a limitação da vontade a um único modo de determinação, que o dever exige absolutamente, contradiz o impulso de liberdade da fantasia”.¹⁹⁹ O pano de fundo desses dois modos de ajuizar tão distintamente opostos é, incontestavelmente, o aspecto central da concepção kantiana de natureza humana: nós, dotados de sensibilidade e razão, somos constituídos essencialmente como seres ambivalentes, sendo a nossa natureza, desse modo, cindida entre razão e sensibilidade. Na segunda introdução à terceira crítica, Kant descreve um “abismo intransponível entre o domínio do conceito da natureza, como domínio sensível, e aquele do conceito da liberdade, como domínio suprasensível”, reafirmando o estatuto do ser humano como cidadão de “dois mundos tão distintos”²⁰⁰. Schiller reconhece essa divisão em toda a tessitura do sujeito, e assim estabelece que uma ação está sempre sob o crivo de dois sentidos opostos: um moral (a razão) e um estético (a faculdade da imaginação).

É importante destacar que esse é um salto significativo na argumentação de Schiller, visto que até então todas as distinções feitas dentro da categoria do sublime envolviam diferenças entre os objetos ajuizados em si, enquanto agora somos confrontados com diferentes formas de julgar. Sabemos que antes mesmo da terceira crítica já se discutia no âmbito estético sobre a validade dos juízos de gosto, como Hume havia renunciado, mas é na obra do filósofo alemão que encontramos a noção de que o prazer com as coisas belas “não é devido às *sensações* nem ao valor de uso que

¹⁹⁸ SCHILLER, 2018c, p. 96

¹⁹⁹ SCHILLER, 2018c, p. 97.

²⁰⁰ KANT, 2016, p. 76.

vemos no objeto”²⁰¹, como pontua Verlaine Freitas. Enquanto o prazer derivado dos sentidos diz respeito à categoria do *agradável* e aquele que temos perante as coisas que são um meio para outro fim caracteriza o que é *bom*, o prazer da beleza não se baseia nem nas sensações, nem em um conceito. Sua origem, para Kant, encontra-se em “uma determinada relação entre a *imaginação* e o *entendimento* em uma representação por meio do qual o objeto é dado”²⁰². Na *Crítica da faculdade do juízo*, a faculdade da imaginação emerge como uma terceira via, por assim dizer, entre a razão (aprovação moral) e a sensibilidade (agrado sensorial), de onde emana o prazer conhecido como *comprazimento*.

Esse certamente não parece ser o caso na discussão que ocupa o trecho final de *Sobre o patético*. No texto de Schiller, tudo aquilo que não é razão parece confluir para a sensibilidade, na qual a faculdade da imaginação é também assimilada. Os nossos sentimentos se dividem em apenas dois gêneros, assim como aquela distinção fundamental de nosso ser: “Como seres racionais sentimos assenso [*Beifall*] ou desaprovação; como seres sensíveis, sentimos prazer ou desprazer”²⁰³. Damos nosso assenso às ações de acordo com o que a razão exige; sentimos prazer quando elas satisfazem a uma carência da imaginação. Adotando o jogo de palavras empregado pelo autor, ambas, as exigências da razão e as carências do sentido, estão englobadas no conceito de necessidade [*Necessität*]: a primeira, uma necessidade [*Notwendigkeit*] incondicionada; a segunda, uma necessidade [*Notdurft*] condicionada. A razão ordena que o ser humano haja de acordo com a lei moral, erguendo uma pretensão que, quando satisfeita, gera assenso. A faculdade da imaginação, por sua vez, nada pode exigir, apenas requerer o acordo do contingente com o necessário, isto é, que essas necessidades [*Notdurft*] sejam satisfeitas. É inegável a equivalência entre a imaginação e os sentidos que se toma nesse momento na doutrina schilleriana, de forma totalmente diferente da que encontramos na terceira crítica. Isto, por sua vez, não significa que a doutrina do dramaturgo se apresente como problemática ou carente de um sistema, embora tenha sido assim encarada muitas vezes²⁰⁴. Antes, parece mais produtivo

²⁰¹ FREITAS, 2003, p. 254.

²⁰² FREITAS, 2003, p. 255.

²⁰³ SCHILLER, 2018c, p. 93

²⁰⁴ Beiser trata disso na introdução de *Schiller as Philosopher*: “Often, Schiller’s philosophical stature is questioned by literary historians. [...] they stress Schiller’s many philosophical vices: his vagueness and inconsistency, his bungled conceptual divisions, his many lapses in argument. Such mistakes, they assume, could only be made by a poet. What these scholars are perhaps too polite to say, however, is that

encarar esse movimento de Schiller como uma radicalização da concepção bipartida do ser humano em Kant.

Mesmo quando Schiller parece remeter diretamente a Kant, quando diz que “o interesse da faculdade da imaginação é conservar-se *livre de leis* no jogo”²⁰⁵, fazendo alusão à noção de “jogo livre”, não creio que se possa tomar essa afirmação como uma paráfrase de seu antecessor, mas sim como mais um exemplo de sua apropriação da estética transcendental. Evidentemente, não se trata aqui de um jogo “livre de conceitos” que a imaginação trava com o entendimento, como se encontra assinalado nas linhas da “Analítica do belo” que tratam da “chave da crítica do gosto”. No decorrer do argumento acerca de um dos maiores dilemas que Kant aborda na terceira crítica, a questão que diz respeito a saber se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou vice-versa, o filósofo apresenta a sua concepção do jogo livre das faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento) para elucidar de que forma estas concordam entre si sem nenhum conceito determinado, como é necessário para o conhecimento em geral. Ao serem confrontadas por uma determinada representação dada neste último, tais faculdades são postas num jogo livre na medida em que “nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular”²⁰⁶. Kant atribui ao estado de ânimo nesse jogo livre “a comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto”²⁰⁷, estabelecendo o “acordo” entre a faculdade da imaginação e o entendimento como o fundamento da fruição na contemplação do belo, à qual concedemos tal validade subjetiva universal.

Schiller, por sua vez, parece querer valorizar um prazer conectado à capacidade produtiva da imaginação quando liberta do juízo moral, ao que ele assinala o “impulso de liberdade da fantasia”²⁰⁸, que manifesta-se necessariamente (de forma condicionada) num “pendor para a desobrigação”²⁰⁹ no ajuizamento estético. O fato de que a razão nos obriga a agir conforme a lei moral, do modo como é exigido no ajuizamento moral, é tudo menos favorável a essa inclinação característica da faculdade da imaginação.

such blunders are endemic in philosophy. As any philosopher would concede, they are simply business as usual. If the absence of such vices were the test of a true philosopher, there would be no such beasts.” (BEISER, 2005, pp. 8-9).

²⁰⁵ SCHILLER, 2018c, p. 95.

²⁰⁶ KANT, 2012, p. 55.

²⁰⁷ KANT, 2012, p. 55.

²⁰⁸ SCHILLER, 2018c, p. 97.

²⁰⁹ SCHILLER, 2018c, p. 95.

Segue-se daí o motivo pelo qual os dois tipos de juízos operam de forma diametralmente oposta um do outro, como já exemplificado no juízo de ação de Proteus Peregrino. Pode-se dizer que esse jogo descrito por Schiller tem muito mais em comum com a argumentação em torno do conceito de “ideia estética”, introduzido por Kant na terceira crítica para justamente dar cabo da fruição obtida com os juízos de gosto não-puros, aqueles que dependem, ao menos em parte, de uma determinação por conceitos. Já no §16 essa possibilidade é apresentada com a distinção entre uma “beleza livre”, indeterminada, e uma “beleza simplesmente aderente”, que “pressupõe um conceito do fim”²¹⁰. De forma mais evidente, no entanto, essa questão é retomada no contexto da abordagem da arte bela como “arte do gênio”, do §44 ao §50, onde surge a já mencionada “ideia estética”. “Em uma palavra”, diz Kant,

a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível²¹¹.

Na medida em que essas ideias se manifestam como um princípio que “vivifica a alma” e “põe em movimento as forças do ânimo, isto é, um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele”²¹², Kant assinala um sentimento de prazer à capacidade produtiva da faculdade da imaginação tal qual Schiller reivindica. Porém, o jogo promovido pelas ideias estéticas é, de alguma forma ou outra, sempre orientado segundo conceitos (racionais), não podendo assim ser considerado “livre”. É nesse ponto que a coincidência entre a sensibilidade e a imaginação no argumento de Schiller pode ser interpretada como uma deliberação intencional, pois permite-o privilegiar o impulso de liberdade da fantasia para fora dos limites impostos pela letra kantiana.

De forma similar, Schiller decerto não quer dizer o mesmo que Kant quando afirma que “a vontade é livre”, pois já não se trata aqui da determinação da vontade pela lei moral, como encontramos na *Crítica da razão prática*. Antes, a liberdade é aqui concebida como a própria possibilidade de poder agir ou não conforme a determinação da razão, ou ainda, “a capacidade de agir de acordo com um compromisso interno e particular,

²¹⁰ KANT, 2012, p. 75.

²¹¹ KANT, 2012, p. 162.

²¹² KANT, 2012, p. 159.

para além do constrangimento”²¹³, pelas palavras de Gellrich. De uma concepção de vontade tão rígida quanto a de Kant só poderiam surgir heróis trágicos que agissem como as doutrinas daqueles que buscavam moralizar a arte a qualquer custo, exigindo a conformidade a fins moral em cada canto do palco. “Assim, Schiller devia estar insatisfeito com a ética rigorista de Kant, com sua natureza constrangedora do imperativo moral”, nos diz Sabine Roehr, o que teria gerado nele a necessidade de buscar por “um conceito de vontade mais realista que o de Kant, não ligado à razão, e sim livre e poderoso o suficiente para poder efetivamente preferir o desejo em vez da lei moral”.²¹⁴

Seria possível, assim, representar personagens que podem muito bem lesar um dever, mas ainda assim nos agradam em seu agir, como seria o caso se o cônsul romano Marco Atílio Régulo não tivesse retornado a Cartago para cumprir sua promessa, contrariando seu dever, e “a consciência dessa culpa o tivesse feito sentir-se miserável”²¹⁵. Tal vontade seria autônoma em sentido diferente daquela de Kant, na medida em que demonstra uma independência que desafia o nosso imperativo moral e ainda, ou justamente por esse embate, provoca a admiração do espectador no ajuizamento estético. Roehr atribui a Reinhold, colega de Schiller na Universidade de Jena, a concepção dessa vontade neutra que não é vinculada à razão prática, tendo assim influenciado o trabalho do dramaturgo, que certamente teve contato com sua obra²¹⁶.

3.3. A formação moral através da representação da vontade livre

A intenção de Schiller ao introduzir essa contraposição entre os dois tipos de ajuizamento não podia ter outra intenção senão “recomendar ao poeta fomentar, nos espectadores, o segundo e não o primeiro tipo de ajuizamento”, como afirma Vladimir Vieira²¹⁷. Este é um ponto crucial para os objetivos de Schiller, pois marca a retomada

²¹³ GELLRICH, 1983-1984, p. 321 (tradução nossa). No original: “the ability to act without constraint and in accordance with a private, inner sense of commitment”.

²¹⁴ ROEHR, 2003, p. 126 (tradução nossa). No original: “Thus, Schiller had to be dissatisfied with Kant’s rigorist ethics, with the constraining character of the moral imperative” e “a concept of the will that was more realistic than the Kantian one, a concept of the will not tied to reason but free and powerful enough to actively choose desire over the moral law”.

²¹⁵ SCHILLER, 2018c, p. 92.

²¹⁶ ROEHR, 2003, p. 121.

²¹⁷ VIEIRA, 2019, p. 212.

da questão inicial de *Sobre o fundamento...*, a saber, de que não se deve imputar à arte um fim moral acima de todos os outros, uma vez que a verdadeira influência positiva que ela pode ter na eticidade só surge através da produção de deleite, que há de ser seu fim principal. Se, inicialmente, reconhecemos que esse ponto não havia sido elucidado de forma satisfatória naquele ensaio, quando antes aparecia mais como uma alusão do que uma ideia desenvolvida de forma concreta, encontramos aqui a resposta para essa lacuna que ficara em branco.

O que aqueles “estetas modernos” não teriam compreendido é que a representação de um outro que age em conformidade ao dever pouco pode nos aprimorar moralmente, pois se trata de um uso contingente da liberdade daquele indivíduo, algo que pertence inteiramente à esfera do particular. Ao acreditarem que uma arte verdadeiramente moralizante devia fundar-se na representação de heróis que agem estritamente de acordo com as exigências do dever, pouco faziam efetivamente em prol do aprimoramento ético dos espectadores. É preciso que seja representada para nós a *capacidade* para a conformidade ao dever que temos em comum com o outro, essa universalizável, para que a nossa faculdade espiritual seja elevada através do deleite. Iago, Ricardo III e Medeia não são meros fracassos éticos, violando as restrições de nossa própria moral, pois, para além disso, são objetos sublimes e esteticamente grandes da arte dramática; esse tipo de caráter “começa a nos interessar tão logo tenha de arriscar a vida e a felicidade para impor a sua vontade má”. Quando Medeia assassina seus filhos com o objetivo de se vingar de Jasão, “dá simultaneamente uma dolorosa cutilada em seu próprio coração; sua vingança torna-se esteticamente sublime logo que vemos a terna mãe”²¹⁸, tornando até mesmo um afeto tão baixo como a vingança em algo estético. De outra maneira, poderíamos dizer que as tramas do maléfico rei inglês de Shakespeare que, motivado por ambição e ódio, não hesita em enganar e corromper a todo momento, são para nós fascinantes por sua demonstração singular de força e liberdade, na medida em que notamos em cada expressão a possibilidade para a dignidade. Essa concepção de um sublime além do bem e do mal enobrece ainda mais o argumento do dramaturgo sobre a compaixão que a tragédia exige de seu espectador. Beiser valoriza a ideia de que Schiller

não forjou o herói trágico nos moldes kantianos, como se ele fosse apenas alguém que cumpre seu dever à custa de sacrifícios e

²¹⁸ SCHILLER, 2018c, p. 102

sofrimentos pessoais. Em *Sobre o Patético*, ele nos ensinou que o herói trágico pode ser imoral, pois o que admiramos na tragédia é simplesmente o *exercício* da liberdade, seja para o bem ou para o mal.²¹⁹

Destarte, compadecemos-nos com a capacidade moral do vilão não menos do que a de um herói, pois “é apenas a *capacidade* para uma semelhante conformidade ao dever que partilhamos com ele e, na medida em que percebemos na sua também a nossa capacidade, sentimos elevada a nossa força espiritual”.²²⁰ Assim, conclui o dramaturgo, “é através da mera possibilidade representada de uma vontade absolutamente livre que o seu efetivo exercício agrada nosso sentido estético”.²²¹ Sentimos prazer porque percebemos em nós a mesma capacidade perante o dever que aquele personagem nos mostra, ou seja, nossa identificação com ele é o fundamento do deleite. Tal como os reis e as princesas dos clássicos franceses são incapazes de suscitar a nossa compaixão por não expressarem sua natureza, o agir rigorosamente moral de um herói nada pode dizer a nós sobre a totalidade da natureza humana. A força estética da tragédia, portanto, reside não na prescrição cega à moral, mas antes “em cada expressão forte da liberdade e da faculdade da vontade”, por onde nossa faculdade da imaginação contempla a possibilidade “de que *seja possível* o justo agir, i.e., de que nenhuma sensação, por mais poderosa, seja capaz de reprimir a liberdade do ânimo”.²²² É dessa forma que a arte pode melhorar o nosso sujeito e aumentar nossa força espiritual, e ela o faz de forma *indireta*, pois o fim último do poeta deve ser estritamente nos deleitar através da contemplação.

A articulação fundamental que está sendo esmiuçada por Schiller se dá entre a efetividade e a possibilidade (de uma liberdade absoluta da vontade). A representação de alguém que age moralmente é necessariamente um constrangimento da vontade por leis naquele que ajuíza, sendo assim contraintuitivo para a faculdade da imaginação, que deseja permanecer no seu jogo livre produtivo. Essa liberdade, por sua vez, é garantida à imaginação quando é representada apenas a possibilidade de honrar a tarefa do dever, revelada pelo arrependimento daquele que infringiu a lei moral. Quando ajuizamos a ação de um ponto de vista moral, a satisfação daquilo que foi exigido pela razão é precisamente o máximo que pode se obter dali. O caso é completamente diferente

²¹⁹ BEISER, op. cit., p. 254 (tradução nossa).

²²⁰ SCHILLER, 2018c, p. 99.

²²¹ SCHILLER, 2018c, p. 99.

²²² SCHILLER, 2018c, p. 101.

quando se trata da imaginação, que não possui a capacidade para exigir que seu interesse de manter-se em jogo seja satisfeito, mas que, quando efetivamente é, produz uma satisfação ainda maior (um *encantamento* do sentido estético); ao passo que a razão permanecerá sempre um pouco insatisfeita, “pois [ela] nunca pode encontrar *mais*, e raramente pode encontrar *tanto* quanto exige”.²²³

Disso se segue que a avaliação estética se mostra mais frutífera para nós ao nos permitir pensar não num indivíduo particular, mas na espécie como um todo. Assim, a poesia deve “visar ao ser humano no cidadão do estado, e não ao cidadão do estado no ser humano”.²²⁴ Tudo que obtemos quando avaliamos moralmente uma ação é a comprovação de que, naquela situação particular, aquele indivíduo agiu conforme a obrigação ética da vontade. Ao passo que, na avaliação estética, há a consciência de uma possibilidade que vale para toda a espécie, ao que Schiller acrescenta: “Não é de admirar, portanto, que nos sintamos ampliados nos juízos estéticos e, em contrapartida, constrictos e atados nos juízos morais”.²²⁵ A essa afirmação o autor também atribui uma nota que, embora possa inicialmente passar despercebida por parecer apenas reforçar o que já havia sido dito, contém uma passagem que expressa essa noção de universalidade suscitada pelo ajuizamento estético como não encontramos no corpo do texto:

Fazer meramente o que se deve não possui, com efeito, nada de grande, e na medida em que o melhor que somos capazes de realizar nada mais é do que o cumprimento [...] de nosso dever, não há nada de entusiasmante na mais alta virtude. Fazer, contudo, o que se deve de modo fiel e demorado sob todos os limites da natureza sensível, seguindo imutavelmente a lei espiritual divina nos grilhões da matéria, isso, com efeito, eleva, e é digno de admiração.²²⁶

É comum que se utilizem figuras históricas e os eventos reais que viveram para representar o *pathos*, como se vê tanto nas tragédias mais celebradas quanto nos próprios exemplos dos quais Schiller frequentemente se serve em seus artigos, mas isso não significa que a força estética dessas representações resida na veracidade dos acontecimentos; antes, nos interessa a verdade poética, e não a histórica. Da mesma forma que a ação de um indivíduo em particular pouco nos move esteticamente,

²²³ SCHILLER, 2018c, p. 96.

²²⁴ SCHILLER, 2018c, p. 100

²²⁵ SCHILLER, 2018c, p. 97

²²⁶ SCHILLER, 2018c, p. 98

também não é de interesse da imaginação a existência de uma pessoa histórica, mas antes “a capacidade que se dá a conhecer pela existência”.²²⁷ A partir desse princípio, Schiller condena tanto a crença, comum em seu tempo, de que a arte poética deveria conter necessariamente “objetos nacionais”, nomes de conhecimento do povo, para que pudessem “incendiar o sentimento nacional no cidadão”, quanto a de que deveria formar moralmente o ser humano de forma imediata, afirmando que ela “nunca executa um ofício particular com os seres humanos, e não se poderia escolher uma ferramenta mais inadequada para ver bem-cuidado um encargo individual, um detalhe”.²²⁸ É verdade que, já em *Sobre a arte trágica*, Schiller havia advogado pelo privilégio do poeta de poder transgredir a verdade histórica²²⁹; aqui, contudo, o argumento ressurgiu não apenas no formato de uma prescrição poetológica sobre o que deve ser feito na composição de uma tragédia, mas também como algo que se encontra fundamentado em diversas considerações éticas e estéticas. Através da incorporação da categoria do sublime como ponto central de suas articulações, sendo o próprio fundamento da experiência trágica, Schiller pôde elevar suas preocupações poéticas a uma teoria da tragédia que permite explicar como a arte dramática pode educar o ser humano “a ser um herói, pode chamá-lo a atos e equipá-lo, com a força, para tudo que ele deve ser”.²³⁰ É assim que, nas últimas palavras de *Sobre o patético*, Schiller pôde reformular aquilo que havia renunciado em *Sobre o fundamento...* ao dizer que “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 domínio para ampliar o reino da razão”.²³¹

Como se vê, ao pleitear nesse momento a possibilidade da liberdade, Schiller já está tratando de uma noção de liberdade diferente da autonomia kantiana, a qual havia

²²⁷ SCHILLER, 2018c, p. 99

²²⁸ SCHILLER, 2018c, p. 101

²²⁹ “Uma vez que o poeta trágico, como em geral todo poeta, encontra-se somente sob a lei da verdade poética, a mais conscienciosa observância da verdade histórica nunca pode absolvê-lo de seu dever de poeta. [...] Trai, desse modo, conceitos muito limitados da arte trágica, mesmo da arte poética em geral, pôr o poeta da tragédia perante o tribunal da história e exigir instrução de quem, já graças ao seu nome, só está obrigado a comoção e ao deleite.” (SCHILLER, 2018b, p. 64). Lessing defende uma posição um tanto similar quanto a essa questão na *Dramaturgia de Hamburgo*, ao que novamente poderíamos atribuir sua influência no pensamento de Schiller: “A tragédia não é uma história dialogada; a história não é mais para a tragédia do que um repositório de nomes, aos quais estamos habituados a associar determinados tipos de carácter. Se o poeta encontra na história várias particularidades adequadas para adorno e individualização do seu tema, então que as utilize. Mas que não se lhe atribua, por isso, nem mérito nem, pelo contrário, um crime!” (LESSING, op. cit., p. 59).

²³⁰ SCHILLER, 2018c, p. 101

²³¹ SCHILLER, 2018c, p. 103.

seguido até então em seus artigos de 1792 ao falar da relação entre o sublime a consciência da liberdade. Isso é ainda mais claro, por exemplo, quando nos deparamos com a afirmação com que o autor inicia o último parágrafo de *Sobre o patético*:

Em juízos estéticos, portanto, estamos interessados não na eticidade por si mesma, mas antes meramente na liberdade, e a primeira só pode agradar nossa faculdade da imaginação na medida em que torna visível a segunda.²³²

Eticidade e liberdade são agora dois conceitos distintos, separados, que só podem ser unidos através de uma certa atividade da imaginação, e a vontade livre não é mais entendida como aquela que somente obedece ao dever.

Todavia, não é só isso o que está em questão aqui. Até mesmo a filosofia parece agora desempenhar um papel diferente em todo o processo da reflexão estética schilleriana, uma vez que a arte deixa de ser mero “objeto de estudo” e encontra sua emancipação, ao mostrar-se capaz de tornar sensível aquilo que no pensamento se expressava como contradição para a qual nenhum conceito soava apropriado em sua totalidade. O Schiller entusiasmado pela leitura da filosofia kantiana, aquele que compreendeu como as reflexões filosóficas poderiam iluminar suas noções da arte e sua própria produção dramática, e pretendia enriquecê-la com os conceitos puros do entendimento, dá meia-volta e entende que é hora de retomar, agora com a ajuda de Kant, seus interesses iniciais. Também a arte ilumina o trabalho filosófico: o filósofo deve aprender a ver de outra forma, a reunir o que a arte e a experiência estética em geral apresentam aos sentidos. Aquilo que a filosofia é incapaz de pensar como possível na realidade, a partir de suas próprias distinções conceituais, a arte, tomando como ponto de partida justamente o extremo oposto, sensifica em imagens.

²³² SCHILLER, 2018c, p. 103.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da suposição apresentada no início de *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, de que a arte nos educa moralmente na medida em que nos deleita, sendo assim o seu fim primordial sempre a produção do prazer estético e nunca a eticidade em si, buscou-se aqui traçar um percurso ao longo dos quatro artigos de Schiller sobre a tragédia e o sublime tendo essas relações entre ética e estética como pano de fundo. O objetivo, se assim podemos dizer, era investigar como essa questão aparece embebida em cada um dos textos e como a rápida mudança na formação intelectual de Schiller entre os dois anos de publicação desses permite que aquela hipótese inicial seja concretizada como uma filosofia do trágico.

Para esse fim, apresentamos no primeiro capítulo uma análise do artigo supracitado, buscando compreender de que forma o autor articula essa questão nesse primeiro momento de sua teoria da tragédia. Um estudo minucioso do texto revela que, por enquanto, Schiller sustenta a capacidade da arte em formar moralmente através do deleite ainda como uma hipótese, sem engajar inteiramente com as implicações desse argumento. “Sabe-se [...] que cada deleite, na medida em que flui de fontes éticas, melhora eticamente o ser humano, e que aqui o efeito tem de tornar-se novamente causa”²³³, afirma o dramaturgo, sem desenvolvimento ulterior.

Antes, o objetivo do artigo nos obriga a dar um passo atrás nessa discussão, ao abordar as fontes desse prazer que encontramos na fruição estética da arte, denominado aqui um deleite “livre”, isso é, aquele que surge de uma representação e opera através da razão e do entendimento. São diversos os tipos de representações que geram esse prazer, mas, como observamos, interessa a Schiller a categoria do “comovente”, aquela que seria reformulada no ano seguinte, a partir de *Do sublime*, como o sublime patético. Com base na análise dessa categoria, compreende-se que o fundamento do deleite quanto se fala da arte trágica encontra-se numa mistura entre prazer e desprazer, uma conformidade a fins que tem por base uma contrariedade a fins. Cabe ao autor de uma boa tragédia atentar-se para a predominância de fins atingidos em relação aos fins lesados, resultando assim numa experiência prazerosa para seu espectador. Compreendendo isso, pudemos estabelecer que o dramaturgo cumpre esse objetivo ao apresentar um conflito em que a lei ética fala mais alto em nós, e a faculdade da razão

²³³ SCHILLER, 2018a, p. 20.

necessariamente sobrepuja nossas forças sensíveis. O desprazer dessa contrariedade a fins, portanto, permanece sempre aquém ao deleite estético gerado pela obediência a lei ética, isto é, a conformidade a fins morais.

Recorremos a *Sobre a arte trágica* para compreender a maneira com que um fim moral satisfeito resulta sempre em um prazer maior do que o desprazer (ou, igualmente, o prazer) de origem sensível, compreendendo essa questão através da noção de *atividade*, introduzida por Schiller neste segundo artigo. A conformidade a fins moral satisfaz nosso “impulso de atividade” de forma quantitativamente maior na medida em que a razão é a faculdade do ânimo que o movimenta de forma mais pungente em sua expressão. Assim estabelecemos o que o autor propõe aqui como uma “matemática da comoção”, tornando o ajuizamento estético dos objetos trágicos uma subtração que sempre resultará positiva, caso o tragediógrafo suceda em satisfazer plenamente a razão acima de qualquer exigência dos impulsos sensíveis.

Como Vieira aponta, a doutrina exposta por Schiller nesse momento não distingue qualitativamente as conformidades a fins das diferentes faculdades, e basta que o poeta trágico mova *mais* o espírito, e não *melhor*, para que nos deleite em seu ofício. Dessa forma, essa concepção reflete o “modo não qualificado como Schiller se expressa a respeito dos afetos”²³⁴ nesses dois primeiros artigos, onde não encontramos qualquer tipo de consideração sobre o valor estético dos afetos. Essa noção só seria introduzida em *Sobre o patético*, como é tratado no terceiro capítulo.

Antes, porém, dedicou-se ao segundo capítulo um estudo do artigo *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, a parte inicial de *Sobre o patético* que fora abandonada por Schiller na eventual reedição do texto em 1801 para a publicação de seu *Escritos menores em prosa*. Tendo sido feita uma breve apresentação da doutrina kantiana do sublime, investigamos neste capítulo a forma com que Schiller a incorpora em seu corpo teórico e as implicações desse movimento para sua teoria da tragédia. Observamos que, em última instância, o autor procura desenvolver uma teoria sobre o sublime próxima de Kant, mas que também possa admitir a tragédia como a arte propriamente sublime, contra as objeções do autor da terceira crítica.

²³⁴ VIEIRA, 2017, p. 50.

Tendo essa consideração em mente, buscou-se mostrar algumas das noções que Schiller insere nos conceitos gerais de sublime matemático e dinâmico (para os quais ele sugere a nomenclatura teórico e prático), como a relação que os objetos têm com os nossos impulsos de representação e autoconservação. Vimos então que a sugestão feita pelo dramaturgo de que a intensidade dos afetos na experiência desenvolve um papel importante no reconhecimento da nossa capacidade suprassensível, algo que vai contra Kant, é um passo importante para sua transposição do sublime da natureza para o sublime da arte.

Ao fim do capítulo, investigamos o ponto que julgo de maior excelência no texto de Schiller: a distinção entre o contemplativo e o patético, como subcategorias do sublime dinâmico/prático. Buscou-se dar ênfase à ideia de que o patético representa a soma de toda a originalidade inserida pelo dramaturgo em sua interpretação da teoria kantiana neste artigo, na forma de uma categoria do sublime onde o sofrimento pode e deve ser apresentado diretamente, mas sempre de forma que possamos nos sentir seguros frente a ele. Para que isso seja possível, o patético deve estar sempre reservado à arte, onde tratamos do sofrimento ficcional; portanto, é a tragédia a encarregada de apresentar o que é, para Schiller, esta forma mais elevada dentre todas do sublime.

No terceiro e último capítulo, ao tratar exclusivamente dessa categoria quanto aos desenvolvimentos que encontramos no artigo *Sobre o patético*, vimos que a tragédia é capaz de tornar sensível para nós a autonomia moral que possuímos acima de qualquer sofrimento através de um conjunto de representações que devem ser apresentadas em cena. Torna-se evidente que o tragediógrafo deve explorar a exposição do *pathos* até onde puder se estender, o máximo que for possível sem que liberdade do ânimo de seu espectador seja anulada ou ferida, isto é, até a medida em que essa exposição for estética. A crítica ao artificialismo do teatro francês que se segue aqui quanto a esse quesito remete aos estetas anônimos a quem Schiller se refere na introdução de *Sobre o fundamento...*, que se confundem profundamente ao “perseguirem em toda a parte” o bem moral como fim da arte; encaixam perfeitamente nessa descrição as obras de Corneille e Voltaire que encontramos em *Sobre o patético*, onde os heróis antes obedecem às exigências contingentes do decoro e da decência em lugar de apresentarem seu sofrimento livremente.

A introdução da distinção entre *baixos* e *nobres*, como vimos em seguida, é o que Vieira aponta como o ponto de virada de uma visão quantitativa para uma qualitativa dos afetos na teoria da tragédia schilleriana:

Como se vê, há um notável deslocamento na forma como é abordado o papel que os afetos desempenham para a experiência trágica quando confrontamos essa doutrina com aquela exposta nos artigos de 1792. A noção de “atividade”, unidade anímica fundamental que servia como padrão de medida para a intensidade da sensação e, por conseguinte, do deleite estético, cede lugar a uma concepção bipartite que reconhece no sujeito duas faculdades radicalmente diferentes – dando ensejo, por sua vez, a uma distinção qualitativa do prazer que leva em conta a origem do sentimento. As paixões, positivas ou negativas, que se fundam na mera sensibilidade não devem ser evitadas porque movem o espírito menos do que deveriam, mas porque lhes falta nobreza, que é precisamente a capacidade de revelar o suprassensível em nós. Nos termos do artigo anterior, não se trata mais de verificar se a quantidade dos fins satisfeitos supera aquela dos fins lesados, mas antes de uma compreensão de conformidade a fins que interdita a própria operação matemática. Misturar o que é sensível e o que é racional torna-se tão impensável quanto, como sugere o dito popular, somar ou subtrair bananas de laranjas.²³⁵

Contra as objeções de Kant, vimos que Schiller qualifica o afeto compassivo como um afeto nobre, dada sua capacidade de despertar em nós a consciência de nossa faculdade suprassensível. E a apresentação dessa faculdade se dá na medida que todas as partes de nosso corpo que estão sob a tutela do instinto sucumbem ao sofrimento, enquanto aquelas que estão acima da natureza permanecem alheias a essa dor, afirmando sua liberdade. “Ora”, diz Schiller,

nessa desarmonia entre as feições que são gravadas na natureza animal segundo a lei da necessidade e aquelas que o espírito determina com atividade autônoma reconhecemos a presença de um *princípio suprassensível* no ser humano, que pode colocar um limite aos efeitos da natureza e que se torna reconhecível, justamente por isso, como algo que dela se diferencia.²³⁶

²³⁵ VIEIRA, 2017, p. 54.

²³⁶ SCHILLER, 2018c, p. 81.

A referência à passagem da *História da arte* de Winckelmann e sua análise do *Grupo de Laocoonte* nos serviu para compreender como o artista consegue pôr todas essas representações em jogo na sua obra, suscitando o conflito entre razão e sensibilidade que fundamenta a experiência do sublime patético.

Nos últimos trechos de *Sobre o patético*, encontramos a teoria da tragédia de Schiller em seu momento mais célebre, com distinções propriamente filosóficas e consideravelmente mais desenvolvidas do que as que encontramos nos dois artigos do ano anterior, mas ainda pensando as mesmas questões. O cunho poetológico dá lugar a outro mais analítico, herdado de seus estudos aprofundados da terceira crítica, resultando no que talvez sejam as contribuições mais importantes do autor para o debate moderno sobre estética. A classificação das maneiras com que a apresentação do supracensível se dá em estado de afeto, entre *sublime do controle* e *sublime da ação*, essencial por si só, introduz outra ainda mais importante para o texto: me refiro aqui aos dois tipos de ajuizamento, moral e estético, noções que se mostraram muito valiosas para o objetivo desta pesquisa, como busquei esclarecer a partir do item 3.2. Em última instância, encontramos na avaliação estética o fundamento para a formação moral através da tragédia, o tipo de ajuizamento que nos permite contemplar a liberdade coletivamente, como uma capacidade de toda a espécie, e não meramente do indivíduo. A ênfase dada por Schiller está na possibilidade, de forma que o herói trágico não precisa necessariamente ser moral, mas antes trazer à tona uma disposição para agir moralmente. O que interessa a Schiller, ao contrário de Kant, é a fenomenologia da relação entre capacidade moral, inclinação e ação, e neste sentido o dramaturgo busca compreender a tragédia como uma representação das possibilidades de afirmação da liberdade através do contraste com as limitações objetivas da realidade. “Na constatação que conclui o ensaio *Sobre o patético*”, argumenta Zelle, “não há vestígio do trompetista moral de Säckingen”²³⁷, fazendo referência à ilustre caracterização pejorativa feita do autor por Nietzsche em seu *Crepúsculo dos Ídolos*.

Na divisão usualmente feita da produção filosófica de Schiller, costuma-se distinguir seus textos mais célebres (as cartas *Sobre a educação estética...* e *Sobre poesia ingênua e sentimental*) por sua articulação das questões estéticas com considerações políticas, históricas e culturais, enquanto seus primeiros artigos estariam

²³⁷ ZELLE, 2023, p. 211.

ainda centrados no domínio da estética pura, seguindo o estilo analítico da filosofia kantiana. Embora essa seja uma distinção incontestável em sua grande parte, uma visão atenta enxerga que as preocupações dessa natureza para além da estética constituem, sim, uma dimensão importante dos artigos da *Neue Thalia*, mesmo que o autor não as torne explícitas. Certamente os eventos da Revolução Francesa tornaram a questão histórica uma questão urgente para Schiller em sua proposta de *educação estética*, mas seria equivocado considerar que a função formativa da arte de que o autor trata nos textos sobre a tragédia não visa também ao ser humano de seu tempo. Se o objetivo dessa pesquisa foi cumprido de forma satisfatória, deve ter ficado claro que a tragédia da qual Schiller trata não pode ser outra senão a moderna, e seu foco no impacto emocional e sensível da arte dramática revela a “virada antropológica” que, para Riedel, constitui a “modernidade exemplar do filósofo e esteta Schiller”²³⁸. Por sua vez, Schneider afirma que, “ao enfatizar a autonomia da arte”, a teoria da tragédia de Schiller “antecipou as teorias da arte do século XX, como a teoria estética de Theodor Adorno”²³⁹. Essa é uma relação que foge do escopo do que foi proposto aqui, mas indica uma direção futura para essa pesquisa, pois certamente abre possibilidades para uma investigação muito frutífera. Se então Schiller escreveu uma teoria da tragédia moderna, que refletia seu tempo, qual então é a atualidade que suas ideias sustentam? Em carta sobre *Wallenstein*, drama que compôs em 1799, o dramaturgo afirma: “O belo serve para uma geração feliz, mas uma geração infeliz deve ser movida pelo sublime”²⁴⁰, justificando sua obra. Talvez um ponto de partida para futuros desdobramentos desse estudo pudesse ser, assim, diagnosticar a atualidade do sublime a partir da necessidade de nossa geração.

²³⁸ RIEDEL apud SCHNEIDER, 2023, p. 168.

²³⁹ SCHNEIDER, 2023, p. 168.

²⁴⁰ SCHILLER apud ZELLE, 2023, p. 285.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario. “Kallias, or Concerning Beauty (1793)”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 171-187.
- _____. “Making Other People’s Feelings Our Own”: From the Aesthetic to the Political in Schiller’s Aesthetic Letters. In: HIGH, J.L.; MARTIN, N.; OELLERS, N. (orgs.). *Who Is This Schiller Now?: Essays on His Reception and Significance. Studies in German Literature Linguistics and Culture*. Boydell & Brewer; 2011, pp. 187-202.
- BARBOSA, Ricardo. “Introdução”. In: SCHILLER, F. *Kallias ou Sobre a beleza: A correspondência entre Schiller e Körner*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BENN, Sheila Margaret. *Pre-Romantic Attitude to Landscape in the Writings of Friedrich Schiller*. Berlim; Nova Iorque: de Gruyter, 1991.
- FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.) *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.
- FEGER, Hans. “Schiller and the Birth of German Idealism”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 527-540.
- FIGUEIREDO, Virginia. “A origem do trágico, segundo Schiller”. In: FREITAS, V.; COSTA, R. PAZETTO, D. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, v. 1. pp. 17-36.
- FREITAS, Verlaine “A subjetivação estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico”. In: *Veritas (Porto Alegre)*, [S. l.], v. 48, n. 2, p. 253–276, 2003. DOI: 10.15448/1984-6746.2003.2.34796.
- GALÉ, Pedro Fernandes. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese (doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Paulo, 2016.
- GELLRICH, Michelle. On Greek Tragedy and the Kantian Sublime. *Comparative Drama*, v. 18, n. 4, p. 311-334, Winter 1983-1984.
- HENRICH, Dieter. “Beauty and Freedom: Schiller’s Struggle with Kant’s Aesthetics”. In: *Essays in Kant’s Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 237-257.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Duas introduções à Crítica do juízo*. Organização de Ricardo Terra. Traduções de Rubens Torres Filho, Carlos A. Marques Novaes, Herbert Bornebusch, Márcio Suzuki, Marcos S. Nobre, Moacyr A. Novaes Filho, Ricardo R. Terra e Ruth P. Duarte Lanna. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KÖRNER, C. G.; SCHILLER, F. (orgs.) *Correspondence of Schiller With Körner: Comprising Sketches and Anecdotes of Goethe, the Schlegels, Wielands, and Other Contemporaries; Volume 2*. Londres: Richard Bentley New Burlington Street, 1849.

LESSING, G.E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005

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

REGIN, Deric. *Freedom and Dignity: The Historical and Philosophical Thought of Schiller*. Haia: Nijhoff, 1965.

ROEHR, Sabine. "Freedom and Autonomy in Schiller". In: *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, v. 64, n. 1 (Jan., 2003), pp. 119-134.

SCHAPER, Eva. "Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian". In: *British Journal of Aesthetics*, v. 44, n. 4, pp. 348-362.

SCHILLER, Friedrich. "Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)". In: *Do sublime ao trágico*. Organização e Tradução de Pedro Süsskind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 19-51.

_____. "Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos". In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp. 39-67.

_____. "Sobre a arte trágica". In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp. 39-67.

- _____. “Sobre o patético”. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Organização e Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp. 69-103.
- SCHNEIDER, Jens Ole. “On the Art of Tragedy (1792)”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 163-169.
- SÜSSEKIND, Pedro. “O grito de Laocoonte: Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller”. In: *Ítaca: Revista dos alunos de pós-graduação em Filosofia IFCS – UFRJ*, v. 12, pp. 19-39, 2009.
- VIEIRA, Vladimir de Menezes. “A segurança do sublime”. In: FREITAS, V.; COSTA, R. PAZETTO, D. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016, v. 1. pp. 191-206.
- _____. “A tragédia e os afetos em Schiller”. In: DA SILVA, C.V.; DUARTE, P. (Org.). *Estética*. São Paulo: ANPOF, 2017. (Coleção XVII Encontro ANPOF). pp. 46-58.
- _____. “Ética e estética nas reflexões de Schiller sobre a tragédia e o sublime”. In: PELLEJERO, E.A.; VIESENTEINER, J.L.; OLIVEIRA, M.; PESSOA, P.; DUARTE, P. (Org.). *Estética*. São Paulo: ANPOF, 2019. (Coleção XVIII Encontro ANPOF). pp. 207-214.
- _____. “Objetos trágicos, objetos estéticos”. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. pp. 139-197.
- _____. “Os dois sublimes de Schiller”. In: *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 7-17.
- VIRGÍLIO. Eneida. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983.
- ZELLE, Carston. “On the Cause of the Pleasure We Derive from Tragic Objects (1792)”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 147-161.
- _____. “Concerning the Sublime (1793) / On the Pathetic (1801)”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 201-216.
- _____. “On the Sublime (1801)”. In: FALDUTO, A.; MEHIGAN, T. (orgs.), 2023, pp. 273-289.