

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Filosofia e Ciências**

Tércio Renato Nanni Bugano

O Espetáculo da Moral em Schiller

**Marília- SP
Janeiro - 2012**

Tércio Renato Nanni Bugano

O Espetáculo da Moral em Schiller

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Dr. Márcio Benchimol Barros

**Marília - SP
Janeiro - 2012**

Bugano, Tércio Renato Nanni

B931e O espetáculo da moral em Schiller / Tércio Renato
Nanni Bugano. – Marília, 2012.
80 f. : 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de
Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2012.

Bibliografia: f. 77-80

Orientador: Márcio Benchimol Barros.

1. Arte. 2. Teatro. 3. Natureza. 4. Conduta. 5.
Liberdade. I. Autor. II. Título.

CDD 171

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Filosofia e Ciências
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília**

Tércio Renato Nanni Bugano

Dissertação intitulada “*O espetáculo da Moral em Schiller*” de autoria do mestrando Tércio Renato Nanni Bugano, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr. Marcio Benchimol Barros (UNESP - Marília)

2º Examinador: _____
Prof. Dr. Marco Aurélio Werle (USP – Universidade de São Paulo)

3º Examinador: _____
Profa. Dra. Ana Maria Portich (UNESP – Marília)

1º Suplente: _____
Prof. Dr. Anna Hartmann Cavalcanti (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

2º Suplente: _____
Prof. Dr. Ricardo Monteagudo (UNESP – Marília)

Prof. Dr. Ricardo Pereira Tassinari
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências
UNESP – Campus Marília-SP

Marília, 23 de fevereiro de 2012.

À memória de Laura Maldonado Nanni e
de Corali Aparecida Rosa Bugano de
Alcântara, que nos deixaram durante o
processo de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Existir, em sua forma plena, provavelmente não passe de uma grande interação com outros seres. Saber aproveitá-los, abdicando do utilitarismo, provavelmente seja o ponto máximo da nossa sabedoria.

Estar vivo é ter consciência de que tudo isso, de algum modo, te afeta e controlar essa impetuosa força externa talvez seja nos deslocarmos minimamente ao transcendente, nos libertando assim de nós mesmos.

Agradeço aqui a todos que contribuíram em maior ou em menor grau para essa dissertação. Sei que os congratulados saberão de alguma forma se identificar, já que o reflexo da sua íris estará estampado, como uma marca d'água, nessas poucas linhas.

As épocas e regiões da servidão são, portanto, ao mesmo tempo as da falta de gosto; e, se por um lado não é aconselhável deixar os homens livres antes que seu sentido estético esteja desenvolvido, por outro é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres; e a ideia de elevar os homens à dignidade da liberdade e, com ela, à liberdade mesma mediante educação estética põe-nos num círculo, se antes não encontrarmos um meio de despertar em indivíduos da grande massa a coragem de não serem nem senhores nem escravos de ninguém...

Johann Gottlieb Fichte

“Eu te louvo, ó Pai, Senhor do céu e da terra, porque ocultaste essas coisas aos sábios e entendidos, e as revelaste aos pequeninos.”

Lc10,21a

RESUMO

Schiller propõe uma educação estética do homem na qual utiliza a Arte e a Cultura como meios para tal intento. Seu conceito de estética é concatenado ao conceito de moral e, por fim, ao de liberdade. A partir desta perspectiva, este trabalho aborda o cenário político no qual Schiller está inserido e, como e de que forma tal proposta se afirma. Assim, no plano político, depara-se com o teatro e seu projeto moral, em comunhão com o propósito de identidade nacional. Quanto à educação estética, o teatro e a Tragédia trazem valores indubitáveis; todavia, o alvitre schilleriano vai além dos palcos encenados, buscando o íntimo do homem para, enfim, educá-lo. Nesse ideal, depara-se com o conceito do Sublime e sua relação de aprimoramento moral da humanidade face à adversidade da Natureza. Assim, através do conceito de Natureza, em conjunto com a idéia de homem natural, estabelece-se uma discussão com Rousseau, trazendo à tona o embate entre o modelo de cultura referente à Antiguidade e o da Modernidade. Com este intuito, buscamos identificar qual dos dois modelos em questão, auxiliariam o homem neste projeto educacional, moral e libertário.

Palavras-chave: Arte, Teatro, Natureza, Moral, Liberdade

RÉSUMÉ

Schiller propose un' éducation esthétique de l' homme, duquel utilise l' art et la culture comme moyenne pour cet intention. Leur concept de l' esthétique est enchaîné à le concept de la morale et, finalement, de la liberté. Basé en cete perspective, cet ouvrage aborde le contexte politique duquel Schiller est inséré et, comme et de que façon une tal proposition s' affirme. Ainsi, dans le contexte politique, se présente avec le théâtre et son intention moral, en communion avec l' intreprise de l' identité nationale. Combien de l' éducation esthétique, le téâtre et la tragédie apportent valeurs indubitables; cependant, le dessein schillerien va au delà des scène de théâtre, en cherchant l' intime de l' homme pour, enfin, former son éducation. Dans cet idéal, se présente avec le concept du sublime et sa relation du perfectionnement moral de l' humanité face l' adversité de la Nature. Ainsi, a travers du concept de la Nature, ensemble avec l' idéé de l' homme naturel, s' établit une débat avec Rousseau, en apportant à la surface le choc entre le modèle de culture afferént à l' Antiquité et de la Modernité. Avec cet intention, cherchons identifier quel des deux modèles en question, aideront l' homme dans cet projet éducationnel, moral et libertaire.

Mots-principals: Art, Théâtre, Nature, Moral, Liberté.

ABSTRACT

Schiller proposes an aesthetic education of man in which you use culture and art as a means for this purpose. His concept of aesthetics is concatenated to the concept of morality and, finally, to freedom. From this perspective, this paper discusses the political landscape in which Schiller is inserted, how and in what way this proposal is stated. So, politically, faces the theater and its moral project, in communion with the purpose of national identity. As for the aesthetic education, drama and tragedy bring undoubted value, however, the suggestion goes beyond the stage Schillerian staged, seeking the depths of man to finally educate you. In this ideal, faced with the concept of the Sublime and its relation to moral improvement of humanity in the face of adversity of nature. Thus, through the concept of Nature, together with the idea of natural man, sets up a quarrel with Rousseau, bringing up the clash between culture model on the Antiquity and Modernity. To this end, we seek to identify which of the two models in question, the man would assist in this educational project, moral and libertarian.

Principals Tags: Art, Theatre, Nature, Moral, Freedom.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC - “Acerca do uso do coro na tragédia”

AR - “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”

AT - “Acerca da arte trágica”

EE - “A Educação Estética do Homem”

SoSu - “Sobre o Sublime”

TIM - “O teatro considerado como instituição moral”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. ARTE, POLÍTICA E FUNÇÃO DO TEATRO.....	15
1.a. ARTE E POLÍTICA	15
1.b. POLÍTICA E FUNÇÃO DO TEATRO.....	20
1.c. ARTE TRÁGICA E TEATRO	24
<i>CAPÍTULO 2. ARTE, MORAL E MORTE (ACERCA DO SUBLIME).....</i>	28
2.a. ARTE MORAL E MORTE.....	28
2.b. ACERCA DO SUBLIME	36
CAPÍTULO 3. SCHILLER LEITOR DA NATUREZA E DE ROUSSEAU.....	42
3.a. SCHILLER LEITOR DA NATUREZA.....	42
3.b. SCHILLER LEITOR DE ROUSSEAU	46
CAPÍTULO 4. ANÁLISE DAS PEÇAS TEATRAIS.....	51
4.a. ROUSSEAU E “O ADIVINHO DA ALDEIA”	51
4.b. SCHILLER E “OS BANDOZEIROS”	61
4.c. POSIÇÃO E CONTRAPOSIÇÃO DAS PEÇAS TEATRAIS.....	73
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA.....	77

INTRODUÇÃO

Johann Christoph Friedrich Von Schiller foi poeta, médico, filósofo, publicista, historiador e dramaturgo. Compreendeu que o ser humano é um misto de razão e sensibilidade e que estas duas categorias precisam permanecer em um estado de reconciliação e de harmonia e não de domínio e opressão. O homem precisa sentir a liberdade, pois é por essa via que se constitui a sua natureza moral, para isso a razão não pode se opor à sensibilidade, mas é preciso que ela, a sensibilidade, se torne colaboradora da razão.

A racionalidade da Aufklärung produziu um domínio sobre as pessoas o que gerou condições de desprezo ao homem simples e que não foi influenciado pelo pensamento puramente racional ao ponto de não mais enxergar ou experimentar o que a arte seria capaz de oferecer.

É a proposta de a estética ter uma função de mediação entre a disposição natural e a liberdade moral. A arte atende as premências uma vez que o homem necessita de atividades que elevem a alma, através da formação e da percepção das vontades do coração, sem que fique alicerçado apenas no entretenimento.

O trabalho ora apresentado se propôs a analisar os aspectos morais presentes nas reflexões de Schiller sobre a arte, a natureza e principalmente, o teatro. É uma proposta de absorver não somente os aspectos filosóficos inerentes ao tema como também ampliar o conhecimento sobre a literatura da época bem como, suas influências na vida cotidiana das pessoas. Com isso, o trabalho foi além das obras filosóficas e "...intenta-o através do olhar filosófico que pretende lançar sobre determinadas obras dramáticas do autor, mas também, e acima de tudo, pelo enfoque que dá às teses do autor sobre a função e a essência da arte teatral – compreendida como instancia formadora e educadora do ser humano – procurando determinar em que medida tais teses se refletem na criação artística de Schiller"¹.

¹ Parecer do orientador. Prof.Dr. Márcio Benchimol Barros. 26 de Agosto de 2010.

No primeiro capítulo, serão apresentadas questões sobre a arte e sua imbricada ligação com a política: a tentativa de Schiller de resguardar a humanidade do utilitarismo, assim como também da tirania da razão. Mas o que isso tem haver com arte? Ora, o filósofo, pretende que a arte ensine o homem a interagir com seus impulsos, logo com a razão e com a sensibilidade e jamais privilegie uma ou outra, o importante é as mesmas coabitarem harmonicamente.

Quanto à política estar diretamente relacionada à arte isto se dá exatamente pela educação estética. O homem educado esteticamente saberia agir de forma plena em um período de grande valor para a humanidade, mas que possui homens despreparados para essa ação. Esse período é o da Revolução Francesa que Schiller tanto elogia como uma mudança histórica de princípios libertários, mas que, no entanto, culminou na troca de déspotas.

É necessário evidenciar que Schiller foi, de certo modo, anti-revolucionário e não via com bons olhos as mudanças abruptas. Como teórico da educação, propõe que as mudanças sejam graduais e constantes, para enfim o homem caminhar evolutivamente para a liberdade plena.

Explicada a questão política, serão apresentadas questões sobre a função do teatro e principalmente sobre a tragédia. Pelo teatro, Schiller prossegue com sua proposta de educação. Os palcos passam a ensinar o cidadão, valorizando sua conduta moral, assim como também a Tragédia teria essa função, pois através dela, tanto o sofrimento, quanto a dor e os infortúnios alheios são compartilhados.

Mesmo sendo o espetáculo uma encenação, o homem ficaria mais consternado e sensibilizado com o padecimento de outrem. Assim sendo, teria de existir dramaturgos empenhados em um entretenimento livre para o projeto de educação estética se efetivar plenamente.

No segundo capítulo, será tratado sobre a questão do sublime. Novamente Schiller será apresentado às voltas com o ideal de liberdade do homem. O sentimento do sublime, em consonância com o belo e diretamente ligado ao trágico, funda um lugar perfeito para a realização da educação estética.

Schiller evidencia que a essência do homem está em encontrar a felicidade e isso se dará juntamente com a natureza e com as belas-artes. Contudo o objetivo da arte não é a moral, mas é lícito afirmar que ela esteja em contato imediato não só com a felicidade humana, mas também bem próxima à

nobreza moral. A natureza humana responde não só a princípios, mas também a sentimentos. O homem é um ser moral tanto quanto é um ser natural e a beleza é o ponto intermediário.

O objetivo da arte jamais poderá ser moral, pois assim haveria uma perda de sua essência. Como proporcionadora de um entretenimento livre, a arte é desprovida de uma finalidade especificamente dada, mas, a partir daí realizaria, indiretamente, uma função moral e educativa sem com isso, abandonar o seu lugar de gerar prazer aos homens.

A ideia de liberdade plena é amparada pelo conceito de não submissão a vontades exteriores ao homem. Seja utilizando da própria natureza ou pela cultura, o homem tem que permanecer soberano.

Sempre procurando a harmonia das forças, o filósofo também propõe a harmonia dos sentimentos. O sentimento do belo terá sempre que coabitar com o sentimento do sublime, assim, é possível afirmar que o belo suaviza a tensão entre o natural e o racional, logo o belo resgata a humanidade. Já no sublime tem-se a dignidade recuperada, pois sem ela perde-se por completo o horizonte da existência e deixa-se que o prazer tome conta de cada um, uma vez que a verdadeira incumbência do homem frente à natureza é o seu aspecto moral. Com isso, é possível conciliar o belo e o sublime que caminham para a totalidade.

A arte tem, para esse intento, papel significativo, visto que será por ela que o homem realizará tal tarefa. Pela arte o homem não só harmonizará o belo e o sublime, assim como também caminhará através desta condição de congraçamento até a plena liberdade.

No terceiro capítulo será trabalhada a ideia de natureza utilizando para isso o estudo de Schiller sobre a poesia ingênua e sentimental. Nesse sentido, diferente do primeiro capítulo, em que somente a arte será tratada, nesse será trabalhado também a noção de bela-arte e natureza. É nessa ótica que se evidencia a leitura que Schiller faz de Rousseau.

Ao discutir-se sobre o conceito de “homem natural” retorna-se quase que obrigatoriamente à Grécia e então será abordada a noção de ingênuo. De uma forma sucinta será definida a concepção de ingênuo e sua relação intrínseca com a natureza. O homem antigo tem profundo respeito e amor pelas coisas naturais e pela natureza humana, e ao produzir sua obra de arte, o produto

final aparenta ter sido feito pela própria natureza, subtraindo da sua obra qualquer indício de técnica para sua produção.

Schiller evidencia que o homem moderno (sentimental), possui consciência de sua obra, contudo distancia-se da natureza. Por ter consciência da sua ação, o homem sentimental tem amor pela idéia concebida de natureza ingênua e não pelos seus objetos. Nesse mesmo prisma, o filósofo afirma uma ruptura do ingênuo em relação ao sentimental, assim como existe, por conseguinte, uma necessidade do sentimental de resgate dessa unidade e desse agir espontâneo.

O mundo artificial abriu essa rachadura no homem sentimental, criando artificialidades, porém possibilitou a consciência da sua própria criação, tendo assim a noção do ideal, que nada mais é do que o vir a ser natural novamente, mas usando a seu favor a própria cultura para a construção de uma harmonia no homem.

Nessa esteira do pensamento Schilleriano, será tratada a leitura que o próprio Schiller faz de Rousseau. Assim, notar-se-á que muito desta teoria de cisão do homem e de possível reconciliação do homem com a natureza pertence a esse segundo filósofo, salvo o aspecto de perfectibilidade através da cultura criado por Schiller. É importante perceber que Schiller menciona que Rousseau, remonta à inocência do homem ingênuo a partir de um ideal sentimental.

No quarto, e último capítulo a proposta é de examinar peças teatrais de Rousseau e de Schiller, numa tentativa de analisar a filosofia de ambos, validando assim a interpretação de Schiller como leitor de Rousseau e correlacionando a literatura com a proposta filosófica do mesmo.

Contudo, a pretensão não é necessariamente compará-las, mas antes percorrer o caminho dos personagens e o contexto sócio-político no qual os autores estão envolvidos. Dessa forma, através das peças teatrais, retorna-se a questão da natureza e seus desenlaces, bem como o viés moral e da liberdade do homem.

CAPÍTULO 1

ARTE, POLÍTICA E FUNÇÃO DO TEATRO

1.a. ARTE E POLÍTICA

Schiller entendeu, como poucos, o contexto histórico do seu tempo. No aspecto político, a Alemanha (sua pátria) era um conjunto desordenado de principados em um período de decadência da monarquia europeia. Já no plano ideal, a razão majestosa e imponente entre homens doutos juntamente como todo o seu projeto de emancipação, já apresentava sinais de cansaço ao tentar solucionar problemas, principalmente de ordem social. A proposta de esclarecimento do homem, começa a perder força a partir do começo do século XIX, surgindo assim, movimentos literários de oposição, tais como o romantismo.

O Romantismo inicialmente não foi em si um movimento, foi mais um estado de espírito. Contudo, posteriormente, em função do seu alcance revolucionário, uma vez que ia de encontro aos ideais do iluminismo (aufklärung), ele atinge status de movimento. O romantismo desejava um mundo mais atrelado à subjetividade do sujeito e possuía em seu bojo o desejo de refletir o drama humano. Dessa forma, os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando ideais utópicos, desejos de escapismo e amores trágicos.

Schiller historicamente, está em meio a esse declínio da razão e início do romantismo, contudo almeja em toda a sua proposta filosófica equacionar o problema da racionalidade e da subjetividade. Para isso concebe o homem como detentor de duas esferas e propõe um caminho de liberdade através da conservação do corpo e da mente. O homem uno atingiria pela arte a sua proposta de liberdade.

Isso explica porque ele se dedicou tanto em tratados sobre a arte quando o que é extremamente reivindicado pelo seu tempo era a liberdade política. O cenário político estava em evidência através da Revolução Francesa e o espaço para a arte fora reduzido drasticamente. Justamente por saber que a estética merecia melhor destino e por ver-se na condição de “cavaleiro” dessa área da filosofia, exatamente pela sua bagagem como artista, Schiller não só

ênfatiza a arte como sustentáculo para a educação do homem, mas também critica os caminhos pelo qual o homem sem a arte faz a revolução.

Almeja então uma teoria na qual de fato o homem chegue à liberdade. Enxerga nos acontecimentos em andamento algo extremamente nocivo. Talvez se possa afirmar com certa ressalva, que os princípios da Revolução Francesa fossem legítimos na visão do autor. Porém a crítica de Schiller em torno dessa revolução é que ela estivesse sendo feita por homens despreparados, egoístas e tão déspotas quanto à própria monarquia destituída. Homens dotados de conhecimento, mas sem sensibilidade necessária, despreparados para aquele momento, de tamanha mudança na história da humanidade e guiados pela selvageria. Homens que vivem longe da moralidade e satisfazendo somente sua lascívia. É nessa atmosfera que Schiller escreve seu livro de maior repercussão, a saber, “A Educação Estética do Homem” (EE)

Toda melhoria política deve partir do enobrecimento do caráter – mas como o caráter pode enobrecer-se sob a influência de uma constituição bárbara? Para esse fim seria preciso encontrar um instrumento que o Estado não fornece, e abrir fontes que se conservem limpas e puras apesar de toda corrupção política (Schiller, EE, 1989, p. 53)

Acredita que a arte quer ser determinada pelo espírito e não pela matéria. Contudo, em busca da legitimidade do seu discurso, acusa que essa dominação do homem através da matéria o leva à sua derrocada. Toda produção humana visa somente à utilidade, essa imperatriz do reino do desperdício. Logo a arte perde o seu lugar nesse contexto e fica relegada pelo seu tempo e pela própria ciência. A razão impera não só como solução dos problemas políticos, mas também como único meio de liberdade. Todavia Schiller traça outro panorama e propõe a arte como via de condução para a liberdade, uma vez que “... para resolver na experiência o problema político, é necessário caminhar através do estético” (Schiller, EE, 1989, p. 26).

Schiller está se referindo às belas-artes. Aliás, é justamente pela educação estética que a arte serve ao homem como uma espécie de musa inspiradora ante o utilitarismo e seu legado. Também pela educação estética o homem não mais estaria desequilibrado, pois consegue a união da sua dupla natureza, razão e sensibilidade, sem haver constrangimento algum entre essas

partes. Tal ausência de conflito é possível com a experiência da beleza, pois é por essa experiência estética que ocorre a harmonização desses dois pólos podendo então conceber uma efetiva liberdade no homem.

Assim, ele pressupõe uma passagem do homem da condição natural para uma condição moral, utilizando-se para isso, como mencionado anteriormente, a arte. A cultura no homem não levou-o a liberdade, ao contrário acredita-se que ele tenha amarras tanto quanto o homem desprovido de civilidade. Mas Schiller enxerga na educação estética a possibilidade de aparecimento desse homem ideal. Essa educação estética seria uma espécie de instrução sentimental para a beleza, refinando assim os hábitos. Nessa acepção, Leonel Ribeiro dos Santos em seu artigo intitulado “Educação estética, a dimensão esquecida” diz

O núcleo do pensamento antropológico-estético de Schiller está no papel atribuído à beleza no sistema das idéias, na função de mediação cometida à dimensão estética. Neste sentido, o intento do autor das Cartas sobre a Educação Estética do ser Humano pretende sobretudo mostrar através delas como a beleza se dá no homem como a experiência de uma harmonia já realizada, como a vivência estética se revela já, e no próprio terreno da sensibilidade, como uma experiência de liberdade e de abertura à forma e ao supra-sensível. (Santos, 2007, p. 319)

E ainda:

Também para Schiller, a beleza se inscreve entre o inteligível e o sensível, entre a forma e a matéria, entre a espontaneidade e a passividade, entre a natureza e a liberdade, entre o finito e o absoluto, entre o subjectivo e o objectivo, entre a razão e o sentimento. Melhor dito: o que a caracteriza é o ser ela a vivência mesma da superação desses opostos e de assim mostrar o quão limitado é todo o pensamento que neles se fixa. É graças a essa condição híbrida que a beleza se propõe como mediador por excelência de todo o processo antro-pedagógico, do processo que realiza a transição do homem sensível ao homem intelectual e moral, da natureza à liberdade. (Santos, 2007, p. 320).

Ao conceber a arte como mediadora das ideias, Schiller se utiliza de uma construção conceitual referente à existência de dois impulsos. O impulso material ou sensível está relacionado com o corpo, com os sentidos, por conseguinte com a sensibilidade, mais precisamente com a vida, já o impulso

formal ou racional é representado pela mente, pelo eu pensante. Precisamente pela diferença de interesse entre as duas pulsões é que reside a dificuldade do homem em se libertar desse constrangimento, então Márcio Benchimol Barros em sua tese intitulada “Nietzsche e o problema da cultura” diz:

Assim sendo a renúncia aos fins da razão ou aos da sensibilidade só pode significar a renúncia à humanidade: ambos os impulsos não apenas inclinam, mas obrigam: exatamente porque não podemos negligenciá-las as suas exigências são serias. Mas não é tranquilamente que o homem se investe dessa *seriedade* e nem sem resistência que se curva àquele obrigar, circunstância essa que tem origem na relação contraditória que se estabelece entre os dois impulsos básicos do ser humano. Pois estes, embora igualmente importantes como momentos constitutivos do humano, parecem condenados a atuar sempre em direções contrárias e mutuamente excludentes. (Barros, 2002, p. 89).

Dessa forma, se faz necessário um lugar onde esses impulsos possam habitar pacificamente. Assim surge o terceiro impulso, ou impulso lúdico. É aqui que a beleza assume o seu lugar no projeto de Schiller e conduz o homem à liberdade. É justamente pela educação da sensibilidade e, por conseguinte, seu sentido estético que o homem será conduzido à plenitude. Valendo-se novamente do que diz Leonel R. Santos:

Schiller propõe-se, por conseguinte, mostrar que a transição da natureza sensível do homem para a liberdade moral se processa sem violência, sem que a razão tenha de impor a sua lei à sensibilidade. Mas isso só é possível se existir um estágio intermediário entre a pura natureza física do homem e a liberdade moral, um estado que exiba já de si e como que espontaneamente a liberdade. Ora, como vimos, tal estágio existe: é o domínio estético, é a vivência inofismável e irrecusável da arte e da beleza. (Santos, 2007, p. 321)

Ainda que a arte surja dessa ausência de necessidade, tanto da matéria quanto da razão, ainda que seu sentido esteja nela mesma e que ela seja, para Schiller, uma esfera da atividade humana, absolutamente livre de qualquer constrangimento não sendo regida por nenhuma necessidade, logo contrapondo dessa forma a arte com a utilidade, mesmo assim, não podemos esquecer da

tentativa antropológica educacional de Schiller, assim como de sua proposta política. Nesse sentido Fredric Jameson no seu livro “Marxismo e Forma”, diz:

...o sistema de Schiller não é antes de tudo um sistema estético, mas político ainda: e que a importância da beleza, para ele, consiste na possibilidade de um aprendizado prático para a verdadeira liberdade política e social do futuro, aprendizado este propiciado pela experiência estética. Na arte, a consciência prepara-se para uma mudança no mundo e, ao mesmo tempo, aprende a fazer exigências ao mundo real que apressam essa mudança: pois a experiência do imaginário oferece (de um modo imaginário) aquela satisfação total da personalidade e do ser, à luz da qual o mundo real sai condenado, à luz da qual a ideia utópica e o projeto revolucionário podem ser concebidos. (Jameson, 1985, p. 75).

Tal projeto e proposta tinha rosto e lugar. Por mais que Schiller exponha uma tentativa de aprimoramento da humanidade, ele não abandona a sua própria nação e pretende sim, uma busca pelo caráter nacional, assim como em Fredric Jameson:

Schiller, é claro, estava pensando na revolução burguesa da Alemanha. Visava nada menos que a criação de uma nova cultura, nacional e burguesa, que seria estabelecida, basicamente, através de um teatro nacional: a educação da burguesia alemã para a unidade e autonomia da casa de espetáculos. (Jameson, 1985, p. 75).

Essa questão política do teatro em Schiller, suas perspectivas e projeções será, melhor explicitada no próximo tópico.

1.b. POLÍTICA E FUNÇÃO DO TEATRO

O alvitre de um teatro que mesclasse entretenimento, com educação e política, está presente em uma conferência proferida em 1784 e intitulada “O teatro considerado como instituição moral” (TIM). Nessa conferência Schiller expõe a influência moral do palco frente aos homens. Explica que a religião e a própria lei teriam um amplo reforço se se associassem ao teatro. Defende um maior comprometimento dos dramaturgos em relação ao teatro e ao público para a formação de um caráter nacional. Também nessa conferência aborda a questão da comédia e da tragédia nas peças encenadas, mas, quanto a esta última, Schiller recorrerá a outros textos para melhor explicitá-la.

Como dito anteriormente é a estética o fio condutor que levará o homem do estado natural para a liberdade moral. Tal mediação encontra sua máxima na beleza e na arte, e por excelência, no teatro, já que ele (o teatro) “abre um infindo circuito ao espírito sequioso de atividade, dando sustento a toda faculdade da alma, sem sobrecarregar a uma única que seja, e unindo, ainda, à formação do entendimento e do coração, o mais sublime entretenimento”. (Schiller, TIM, 1992, p. 34).

Pelo teatro o homem pode fantasiar, conhecer o novo, indo até ao admirável. Dessa forma, o ser humano sai de si mesmo, ludibria a sua frivolidade, retaliando a violência do seu trabalho e o cansaço do seu espírito. É pelo sentimento do belo e pela apreciação estética que se tem um estado intermediário entre a razão e sensibilidade. Eis a importância e a nobreza da casa de espetáculos, e a isso o legislador deve estar atento, pois dessa forma, ele dará a seu povo, o entretenimento que levará a felicidade.

O teatro tem sua força no imaginário e nesse imaginário que também é vivo e autêntico repousa as antinomias humanas, tais quais: a virtude e o vício, a felicidade e a desgraça, a tolice e a sabedoria, sendo que tudo isso desfila aos olhos do público atento pelo entretenimento e suscetível através do sentimento, trazendo à tona toda sensibilidade conduzida pela arte encenada, que se encontra amparada não pelo rigor da lei e sim pelo terno convite da fantasia.

É sobre esta plataforma nua, sem máscaras, que se vê a justiça sendo feita ante ao ímpio, que se depara com a rigidez da lei em sua execução e

a autoridade moral jamais é abalada. E mesmo quando a cena traz o modelo oposto, nem por isso o público deixará de se estarrecer e de se consternar. É nesse sentido que Schiller acredita que a lei, para bem servir à república, tem que ter o teatro como seu grande aliado.

A jurisdição do palco começa onde finda o domínio das leis profanas. Quando a justiça cega, a peso de ouro, e vive na fortuna, a soldo do vício, quando os crimes dos poderosos escarnecem de sua imponência o temor humano tolhe o braço da autoridade, o teatro assenhora-se da espada e da balança e arrasta os vícios para diante de um terrível tribunal. (Schiller, TIM, 1992, p. 35).

E ainda:

Eis quão grande e vário é o mérito de nossos melhores palcos no que respeita a formação moral: não menos lhe pertence no que concerne a todo esclarecimento da razão. Porque justamente aí, nessa elevada esfera, e só aí, é que a inteligência superior e o inflamado patriota aprende a usá-la inteiramente. (Schiller, TIM, 1992, p. 42).

É possível usar a força da encenação de forma análoga à vida e aos exemplos que dela se extrai, assim o que se tem é um palco como um espelho e a sociedade como um reflexo e também como reflexão. Aqui há um confronto da comédia com a tragédia, duas formas diferentes de teatro.

A comédia pretende ter um alcance satírico ferindo o orgulho, ridicularizando os vícios, protegendo as fraquezas do coração do homem, mantendo-o livre de paixões. Pelo teatro e através do cômico, o homem reflete sobre si mesmo de maneira clara e calma, dessa forma ele agradece, rindo do absurdo que secretamente é revelado.

Já na tragédia o homem encontra o mais alto grau do prazer moral. Todavia, por mais que o teatro alcance a sensibilidade no homem, Schiller não acredita que os exemplos encenados diminuam, de forma direta, os vícios da alma humana. Ele mostra que os meandros pelos quais tais vícios percorrem e, por conseguinte, o teatro desvenda a trama que o próprio teatro insere, como uma espécie de analogia ao real, mostrando ao homem os caminhos da maldade.

E, justamente pela razão e com a moral aflorada pelo teatro é que nasce a consciência do cidadão. Se não bastasse isso, o povo, através do palco, melhora os seus próprios pensamentos, seus próprios conceitos e sentimentos.

O teatro é o canal comum em que jorra a luz da sapiência da melhor porção pensante do povo, sapiência que, a partir daí, se alastra em radiações mais brandas a todo o estado. Conceitos mais exatos, princípios mais depurados, sentimentos mais puros, vão, a começar daí, correr em todas as veias do povo: desaparece a névoa da barbárie e da tenebrosa superstição, a noite cede lugar a vitoriosa luz. (Schiller, TIM, 1992, p. 43)

Pelo teatro também, combatemos os erros da educação. Esse tema é de fundamental importância para o Estado, todavia Schiller acreditava que o mesmo não dava a devida importância. O palco serve como modelo, como instrução para uma boa educação e denúncia para uma má educação, e isto serve para todas as esferas, seja em uma relação familiar ou institucional. A educação pode ser melhor avaliada tanto por quem trabalha nela como por quem usufrui dos seus serviços.²

O teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo. (Schiller, TIM, 1992, p. 46)

As peças encenadas tratariam de questões de ordem pública, fazendo do palco um espelho da vida política. Lógico que isso só seria possível "... caso os dramaturgos considerassem o patriotismo digno de esforços e o estado se condescendesse a ouvi-los". (Schiller, TIM, 1992, p. 44).

O "espírito nacional" também foi reivindicado por Schiller, esse espírito, que somente um povo de uma determinada região pode sentir. Sendo assim, o teatro poderá contribuir muito com a tarefa de comunhão, visto que ele fala para todas as classes sociais de todas as maneiras. O que falta então, nessa esfera, ao teatro é justamente uma composição dos dramaturgos que tivesse "um

² Não se trata aqui de um exame mais profundo, uma vez que não é o objeto da discussão.

único traço essencial”, “uma aliança estável” logo “se chegássemos a ter um palco nacional, teríamos também uma nação”. (Schiller, TIM, 1992, p. 45).

Já em relação aos dramaturgos, Schiller deixa claro o que se espera deles, não só no aspecto coletivo, mas também no individual. No coletivo, tem-se uma nação, mas individualmente o teatro geraria prazer e felicidade desprovidos de qualquer esforço. O público não carece de sacrifício algum para obter entretenimento.

Ainda no que tange os dramaturgos, Schiller analisa, no prefácio para a peça “A Noiva de Messina”, intitulado “Acerca do uso do coro na tragédia” (AC), escrito em 1803, que é preciso empenho e responsabilidade dos mesmos frente ao público, para que não haja um aviltamento da arte. Mais precisamente, o filósofo tem plena convicção de que a arte é produzida pelo artista para o público, logo se houver qualquer falha nesse processo a culpa será do artista que a produziu e de forma alguma essa culpa pode ser transferida ao público, uma vez que ele, o público, possui aquilo que é o principal, a saber, a receptividade.

Não corresponde à verdade o que, comumente, se houve afirmar: que o público degrada a arte. O artista é que degrada o público. Sempre que a arte degenerou, fê-lo pelas mãos dos artistas. O público não precisa mais que receptividade, e ele bem que a possui. (Schiller, AC, 1992, p. 72)

Assim, não se pode pressupor que todo teatro mude a realidade de um povo, ao contrário, Schiller sabe de antemão que tudo o que é encenado no palco é imaginário, contudo presume que o homem anseie pelo irreal para, entre outras coisas, se libertar das amarras do real.

A fantasia e a possibilidade, mesmo que artificiosa, de outro modo, gera fascínio e até mesmo um afastamento da realidade. Viver esse encantamento e essa ilusão produzida pelos palcos faz com que o público possa esquecer, momentaneamente, seus afazeres. Todavia, percebe-se que não houve alteração alguma no mundo e no próprio público, e que apenas naquele momento houve um contentamento gerado pela encenação e pela simulação, uma espécie de sonho passageiro.

1.c. ARTE TRÁGICA E TEATRO

Os Textos no qual Schiller trabalha minuciosamente a questão do trágico são “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” (AR) e “Acerca da arte trágica” (AT), ambos publicados em 1792. Nesses dois ensaios, o filósofo trata da relação entre valores estéticos e morais procurando manter a autonomia dessas duas esferas assim como também evidenciado a necessidade de uma ligação íntima dos mesmos.

Nesse prisma trágico é possível caminhar, enquanto público, para compartilhar o sofrimento alheio, sensibilizando-se com a dor e os infortúnios de outrem. Artificialmente, é claro, o teatro transmite um ar de superação ante as dificuldades e insufla bravura e ternura, fazendo o público chorar, aliviando assim a própria dor. É exatamente nesse misto de sofrimento pessoal em relação ao sofrimento de terceiros que o teatro torna as pessoas mais justas e mais atentas aos erros que o homem comete, evitando assim o julgamento precipitado e leviano. Com isso, Schiller mais uma vez, oferece o teatro como uma via auxiliadora da justiça.

Todavia, há vários tipos de entretenimento, e nem todos estão comprometidos com o enriquecimento do homem. Há alguns, que não passam de mero divertimento sem comprometimento. O entretenimento livre visa o bem, o belo, o perfeito, o comovente. Assim, as belas-artes, mesclam entendimento e imaginação.

Só poderemos sentir-nos comovidos quanto à nossa própria desgraça quando a dor da mesma for suficientemente moderada para dar lugar ao prazer que, em face dela, sentiria qualquer espectador compadecido. (Schiller, AR, 1992, p. 19)

E ainda:

O sofrimento do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente que o do depravado. Isto porque, naquele caso, não só é contrariado o fim comum dos homens, o de ser felizes, senão também o fim específico: que a virtude traga felicidade; enquanto que, no segundo caso é contrariado só o primeiro fim. Por outro lado, a felicidade de um malfeitor faz-nos sofrer muito mais que a infelicidade de um homem virtuoso, porque, primeiramente, há uma

inadequação no próprio vício e, depois, na sua recompensa.
(Schiller, AR, 1992, p. 20)

A tragédia está intimamente ligada ao prazer moral em alto nível e somente ela tem essa força, advinda justamente do entrelaçamento de dor e prazer. Há aqui, uma superação da moral em relação à natureza. Os palcos permitem que o homem conheça seu âmago, e nele é dita a verdade, mesmo para os mais poderosos, que não estão acostumados a ouvi-la. Eis a concepção moral de Schiller, através do teatro, que de forma alguma vem sem o uso da razão.

O papel do trágico nessa trajetória tem profundo significado, pois o ser humano possui um enorme fascínio pelos infortúnios, temores e desventuras. Além do palco, a natureza também serve para consolidar o trágico nas pessoas, e o faz com mais vivacidade.

Esse sentimento mórbido que incita, aparentemente em um primeiro momento escapa ao homem culto e de sensibilidade apurada, contudo, mesmo nesse homem, existe possivelmente um impulso a tal sentimento e certo prazer frente ao desgosto. Isso acontece porque o homem, ou é entregue à piedade ou tem seu impulso freado pela decência.

No entanto, embora consideremos esses rudes sentimentos inatos inconciliáveis com a dignidade da natureza humana, razão por que nós hesitamos em fundar nisso uma lei para todo o gênero, nem assim deixa de haver bastantes fatos que põem fora de dúvida toda a realidade e generalidade do prazer em emoções pungentes. A penosa luta de inclinações e deveres oposto entre si, que é uma fonte de sofrimento para todo aquele que sofre, deleita-nos quando a observamos. Seguimos, com crescente prazer, os progressos de uma paixão até o abismo ao qual ela atrai a sua infeliz vítima.
(Schiller, AT, 1992, p. 85)

Pela dor física, Schiller afirma que o ser humano retrocede quando se depara com ela, já na dor moral ocorre algo parecido, todavia em consonância a isso gera um prazer mais terno.

As emoções nesse sentido, ou são transmitidas às pessoas, ou seja, são extrínsecas, ou são transmitidas por afeição, ou seja, intrínsecas. Nesse sentido essa “emoção original” está ligada à felicidade e não permite que o prazer tome forma e ocupe todo o seu espaço, logo a dor passa a se manifestar. Todavia,

é possível notar a existência de “graus” de prazer, uma vez que a dor não exclui o prazer, tampouco a felicidade tem esse objetivo.

Assim pelo aspecto moral cada um busca a felicidade, mas contrariamente nega-se o sentimento do prazer. Pelas leis da razão as pessoas agem moralmente e são impelidas a isso, em contrapartida se buscam plenamente o prazer se distanciam da moralidade e conseqüentemente da felicidade e se deparam com o puro prazer.

Mesmo a mais dolorosa perda não os faz ultrapassar uma suave melancolia, à qual ainda se poderá conjugar certo grau de prazer. Só aqueles que são capazes de se separarem de si próprios são os únicos a gozarem o privilégio de participarem de si mesmos, e de sentirem o sofrimento próprio no brando reflexo da simpatia. (Schiller, AT, 1992, p. 87)

Dessa forma quanto mais distante o homem estiver do prazer venturoso, mais livre ele estará, pois além de mais próxima a moral, o homem também estará mais afastado do egoísmo. Logo mais capacitado a suportar a própria dor e em hipótese alguma se consternar com ela.

Percebe-se com isso que a arte trágica tem um papel fundamental, pois é ela que dará prazer ao homem, todavia esse prazer será gerado pela desventura e pela compaixão e trará, nesse mesmo homem, o alcance moral.

É pela moralidade e conseqüentemente pela razão, que o homem moderno vê-se livre do destino. Diferentemente do teatro grego, a tragédia dos tempos de Schiller possui uma “...confortadora representação da mais perfeita organização finalista no todo grandioso da natureza...” (Schiller, AT, 1992, p. 95) e assim sendo, possui uma teleologia intrínseca.

Ainda sobre a questão da arte na Grécia, Schiller menciona que a tragédia grega nunca conseguiu tamanha comoção porque nem a religião e nem a filosofia lançaram luz sobre esse horizonte, diferentemente da arte de seu tempo na qual a filosofia iluminada lança para a arte uma dignidade moral.

De maneira geral, na ideia de emoção trágica aparece na necessidade de o objeto fazer parte da humanidade e conseqüentemente a ação frente a este objeto tem que ser moral, logo livre. Por conseguinte é indispensável que a dor que é causada pela emoção trágica, juntamente com seus motivos,

pertença a uma sequência concatenada. E por fim, esses acontecimentos têm que ser originados sensivelmente e representados pela ação. A arte traz em si essas características, mas é na arte trágica que tem o seu acabamento e por que não dizer, o seu *gran finale*.

O objetivo da tragédia é a comoção e isso acontece pela imitação de uma ação que nos leva ao sofrimento. Por mais que outros gêneros literários conduzam à comoção, é só pela tragédia que essa comoção leva a compaixão. Isso ocorre pela relação íntima entre autor e objeto, mais precisamente entre o objetivo (fim) do autor, frente aos meios pelos quais ele realiza esses fins (forma). Em consonância a isso, Schiller afirma:

Perfeito será o produto de um gênero literário no qual a forma peculiar a esse gênero tenha sido melhor utilizada no sentido de alcançar o seu fim. É perfeita uma tragédia, pois, na qual a forma trágica, ou seja, a imitação de uma ação comovente, tenha sido melhor utilizada para despertar o afeto da compaixão. Assim a mais perfeita tragédia seria aquela em que a compaixão despertada é menos efeito do assunto do que da forma trágica melhor utilizada. Este poderá ser tido como ideal da tragédia. (Schiller, AT, 1992, p. 110).

Por fim, percebe-se depois do exposto acima que o projeto de liberdade do homem tem-se uma relação, nem que for de forma indireta, com o teatro. Por mais que a proposta de Schiller seja a arte, em seu sentido lato, como mediadora da moral, levando o homem ao seu estado ideal, mesmo assim, ele não deixou se situar o homem em seu mundo e em suas contingências, tanto sociais quanto naturais.

Neste primeiro capítulo, a proposta foi de abarcar a sua proposta de realização social do homem ideal nem que, como dito anteriormente, de forma análoga. Já no segundo capítulo será demonstrada a relação do homem com a natureza e seus desdobramentos.

CAPÍTULO 2

ARTE , MORAL E MORTE (ACERCA DO SUBLIME)

2.a. ARTE, MORAL E MORTE

Neste segundo capítulo tem-se como propósito uma continuidade dos conceitos sobre a Tragédia em Schiller, contudo não mais contrapondo à política e sim analisando somente o trágico e sua relação moral intrínseca ao homem. Dessa forma foi deslocado o cenário e o que era, no primeiro capítulo relacionado, como a tentativa de aprimoramento do homem frente às questões sócio-políticas, agora no segundo capítulo tem-se a natureza e suas implicações. Todavia o projeto filosófico de Schiller é o mesmo, a saber, o do contínuo aperfeiçoamento da humanidade.

O texto que será discutido a seguir foi escrito provavelmente na segunda metade da década de 1790 e publicado em 1801, quando Schiller trata sobre a questão do sublime. Nesse ensaio, intitulado “Sobre o Sublime” (SoSu), o filósofo dramaturgo esforça-se em apontar que o sentimento do sublime fornece ao homem a ideia de liberdade em sua plenitude. É justamente nesse terreno que se vê a questão do trágico se alavancar. Assim, o sentimento do sublime, juntamente com o belo cria, no espetáculo trágico, o ambiente perfeito para a realização da educação estética que por sua vez conduziria o homem a alcançar o ideal máximo de sua existência.

Sendo assim, ao analisar a questão do sublime, passa-se necessariamente pelo trágico, por isso há uma retomada ao texto “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos” (AR) para servir como uma espécie de introdução ao texto sobre o sublime.

Contudo, antes de adentrar na discussão sobre o sublime em Schiller, parece necessário uma breve análise histórica sobre o sentimento do sublime, da sua origem até os tempos de Schiller. Além disso, também é de fundamental importância, retomar as idéias centrais das “Cartas Sobre a Educação Estética”.

A história do sublime tem sua origem na Grécia e o seu conceito formado a partir de um sentimento provocado por uma beleza arrebatadora e irracional, podendo causar sofrimento justamente pelo seu aspecto grandioso e transcendente.

O sublime então pode ser conceituado como uma espécie de prazer advindo de uma imitação ou contemplação que gere dor. Tal conceito está diretamente ligado a Aristóteles (filósofo grego 384 a.C. – 322 a.C.) e a sua concepção de tragédia sobrevivendo da noção de “piedade e terror”. Todavia foi através do renascimento, via arte barroca, que o conceito de sublime foi resgatado. Assim tanto na sua origem grega quanto na sua continuidade européia o sublime sempre pertenceu à esfera da arte e da estética.

Edmund Burke (1729-1797) em seu livro intitulado "Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo" (1757) traz nas suas reflexões uma categórica diferenciação entre o sentimento do sublime e do belo, algo inédito até então. O conceito do sublime estaria associado ao infinito ao obscuro, assim como também à solidão e ao terror. Burke relaciona o sublime e a morte e, por conseguinte, ao prazer pela anulação da dor. Isto estaria diretamente ligado a “uma tensão anormal dos nervos”, sem a qual o homem não seria incitado pela dor, logo não teria prazer, uma vez que o desinteresse reinaria. A imbricada relação entre morte e sublime permaneceria: sempre que o sentimento de terror, próprio do sublime, se manifestasse no homem, assim o perigo de morte também se manifestaria.

Mais precisamente, o sublime teria em sua constituição a dor e o terror face a situações de perigo e o prazer, ou para ser mais preciso, o “deleite” a ele associado seria constituído pela supressão do real, do risco da destruição.

Em um homem que sente uma dor violenta (imagino a dor mais intensa possível, a fim de que o efeito seja mais evidente), os dentes cerram-se, as sobrancelhas contraem-se fortemente, a fronte enruga-se, os olhos encovam-se e reviram com violência, a boca emite gritos e gemidos entrecortados e o corpo inteiro treme. O medo ou o terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência, a boca emite gritos e gemidos entrecortados e o corpo inteiro treme. (Burke, 1993, p. 137)

E ainda:

Em suma, a dor e o medo consistem em uma tensão anormal dos nervos, acompanhada às vezes de uma força extraordinária, que pode transformar-se subitamente em uma extrema fraqueza, efeitos que frequentemente sobrevêm alternadamente e, por vezes, ao mesmo tempo. (Burke, 1993, p. 137-138)

Por fim:

Em todos esses casos, se a dor e o terror estão moderados ao ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence a auto preservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime. (Burke, 1993, p. 141)

Já o conceito do belo estaria ligado à leveza, à delicadeza, ao amor e ao colorido. Desse modo o sublime e o belo são categorias que se excluem mutuamente.

E, por fim, Immanuel Kant, tanto no período pré-crítico – no texto “Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime” (1764) –, quanto no período crítico, após 1770, com sua terceira “crítica” intitulada “Crítica da Faculdade do Juízo” (1790), também se debruçou sobre a questão do sublime.

O sublime, para Kant, não provém de quaisquer sensações ou conjectura moral, assim o objeto em si nada pode fazer além de excitar nossos sentimentos. É nas ideias da razão, mais precisamente no “ânimo daquele que julga” que está o sublime. É nesse sentido que a natureza, quando se manifesta tempestuosamente como, por exemplo, em um furacão, causa em nós uma tamanha sensação de desconforto que tal espanto alteia-se ao plano das ideias.

Daí vê-se também que a verdadeira sublimidade tenha que ser procurada só no ânimo daquele que julga e não no objecto da natureza, cujo julgamento permite essa disposição do ânimo. Quem quieria denominar sublimes também massas informes de cordilheiras amontoadas umas sobre outras em desordem selvagem, com as suas pirâmides de gelo, ou o sombrio mar furioso, etc. (Kant, 1992, p. 152)

Dessa forma se pode perceber que não foi o furacão enquanto objeto, mas a percepção do homem frente ao incontrolável, que causou o sentimento do sublime, pois ele (sublime) se relaciona com o imenso, com o

excesso, com o disforme. O homem, experimenta assim, a ausência de finitude, já que ele não alcança, racionalmente, nenhuma representação de mesma proporção.

Pois para isso requer-se-ia uma compreensão que fornecesse como unidade um padrão de medida que tivesse uma suposta relação determinada e numérica com o infinito: tal é impossível. (Kant, 1992, p. 150)

Com isso nota-se a diferença da teoria do sublime de Kant em relação à de Burke. Enquanto o segundo considera o terror uma experiência estética, Kant apresenta o contrário e analisa que o indivíduo submetido pela força do terror não pode, sob nenhum aspecto, julgar o objeto que causa tal sentimento. Isso ocorre justamente pela impossibilidade de representação como dito anteriormente.

Posto isso, Kant divide o sublime em duas partes. O sublime matemático é aquele com a qual a capacidade de intuição estaria relacionada ao tamanho. Em contrapartida o sublime dinâmico é aquele da qual a capacidade de intuição estaria relacionada à força. Nos dizeres de Machado, em seu livro “o Nascimento do trágico”:

Formulando o problema a partir da relação entre as faculdades, pode-se dizer, portanto, que no sublime dinâmico, enquanto a imaginação é aniquilada pelo espetáculo de uma força desmesurada, a razão atesta a presença do supra-sensível no homem: sua humanidade. Ideia muito importante para Schiller, que retorna o sublime kantiano para pensar o trágico privilegiando o seu aspecto dinâmico (Machado, 2006, p. 66)

Definindo então, por fim, o sublime é “o que apraz imediatamente pela resistência contra o interesse dos sentidos.” (Kant, 1992, p. 165). Dessa forma Kant compreende que o homem admoestado sobre o risco que o sublime representa para a sua natureza sensível, não torna-se escravo dela e se percebe livre precisamente por admoestá-la.

Schiller é assumidamente influenciado por Kant e o seu conceito de sublime, entretanto concebe o conceito de sublime unido ao conceito de trágico, algo que no Kant pré-crítico já era analisado no texto “Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime”

Em minha opinião, a tragédia distingue-se da comédia principalmente nisto, que na primeira o sentimento é suscitado pelo sublime, na segunda pelo belo. Naquela, mostram-se o magnânimo sacrifício pelo destino alheio, a audaz resolução diante do perigo e a irrestrita lealdade. Ali o amor é melancólico, terno e muito respeitoso; a desventura de outrem move no íntimo do espectador sentimentos condolentes, e faz seu coração magnânimo bater pela sorte alheia. Será docemente comovido, sentindo a dignidade e sua própria natureza. (Kant, 2000, p. 26)

Schiller, assim como Burke, também faz referência à morte e enxerga nela o ponto máximo de contraposição à liberdade. Pela morte o ser humano é obrigado a sucumbir frente à natureza e tal violência o arremessa contra aquilo que mais caro é para o homem, a saber, a liberdade.

Até certo ponto, de fato, consegue ele, fisicamente, tornar-se senhor de todas as coisas físicas. Como diz o provérbio, para tudo há remédio menos para a morte. Mas esta única exceção, caso o seja realmente no mais estrito sentido, já negaria todo o conceito do homem. Onde existe nem que seja *um* só caso em que ele simplesmente é obrigado ao que não quer, nunca mais será o ser capaz de querer. (Schiller, SoSu, 1992, p. 50)

Mas não se pode pressupor com isso, uma descrença de Schiller frente à Natureza. Não é pelo fato da Natureza determinar a morte dos seres, como que tolhendo a liberdade humana, que ele (Schiller) deixa de enxergar nela e por ela a existência dos homens. É pela natureza, também, que os objetos existem. O ser humano apenas determina sua forma:

São, aliás, coisas totalmente diversas, sentirmos desejo por objetos belos e bons, ou apenas exigirmos que os objetos existentes sejam belos e bons. Neste último caso, dá-se a possibilidade de coexistência com a mais completa liberdade da alma, mas não no primeiro. Podemos exigir que o que exista seja belo e bom; mas apenas aspirar a que exista o belo e o bom. Denomina-se mais propriamente grandiosa e sublime aquela predisposição d'alma à qual é indiferente a existência do belo, do bom e do perfeito, mas que, com rigorosa severidade, exige que o que existe seja bom, belo e perfeito, pois traz em si todas as realidades de um belo caráter, sem compartilhar de suas limitações. (Schiller, SoSu, 1992, p. 53)

Nesse círculo, entre natureza e liberdade é possível retomar a questão do trágico e do sublime. Diria Schiller que o homem é um ser cuja própria essência deve buscar a felicidade e como tal jamais poderá duvidar desse fim.

Apesar de sua proposta moral não visar isso, é possível afirmar que, segundo o autor, as belas-artes têm como propósito, propiciar divertimento e trazer felicidade aos homens. Tais prazeres não exigem qualquer sacrifício.

Neste ponto se faz necessário uma separação entre homem/teatro e posteriormente homem/natureza. No primeiro voltaremos às questões do teatro e sua relação moral trazendo à tona alguns conceitos já expostos no capítulo anterior, porém sem a preocupação de ligar esses conceitos com questões de ordem política. Sobre a questão homem/natureza retornaremos à temática do sublime, contudo utilizando somente conceitos da filosofia de Schiller.

A Arte, em Schiller, está não só em contato imediato com a felicidade humana, mas também bem próxima à nobreza moral. A natureza humana responde não só a princípios, mas também a sentimentos. O homem é um ser moral tanto quanto é um ser natural, e a beleza é o ponto intermediário entre os dois pólos.

Ora, é necessário entender que não se pode simplesmente deslocar a arte para a moralidade, forçando-a a um fim que não é dela. Dessa forma estaria tirando aquilo que de mais precioso e essencial a arte possui, a saber, a sua liberdade.

Diferentemente de outros estetas de sua época, Schiller não pretende que a arte tenha, como uma espécie de obrigação, ser moral. Para ele, ao contrário, o objetivo da arte jamais poderá ser moral uma vez que, sobrevirá, como já mencionado, à perda de sua essência. É necessário que ela (a arte) alcance o objetivo moral sem, contudo, ter essa intenção. Assim ele diz que é preciso fazer “uma concludente teoria do entretenimento e uma completa teoria da arte” (Schiller, AR, 1992, p. 15), para que seja sanado o problema em questão.

A arte não pode deixar de gerar prazer aos homens. Logo, obtém-se um entretenimento livre e o estado lúdico cumpriria sua função e, sem estar obrigado pela moral, realizaria seu influxo sobre ela. Isso será possível se levar em consideração o aspecto da plena autonomia estética, ou seja, a arte sem uma finalidade especificamente dada, mas realizando por isso mesmo, indiretamente, o ofício moral e educativo.

Livre, porém, denomino aquele entretenimento pelo qual se tornam ativas as faculdades espirituais, a razão e a imaginação, e sempre

que o sentimento for gerado por uma representação. Isto em oposição ao entretenimento físico ou sensível, pelo qual a alma é subordinada a uma cega necessidade e a reação segue-se imediatamente à sua causa física. (Schiller, AC, 1992, p. 16)

Com isso o entretenimento que tiver como norte somente a satisfação física não poderá em hipótese alguma tornar-se arte, pois estará limitando a alma a uma inconsciente necessidade. Então além de reduzir o entretenimento a mero estímulo físico, estará ainda desprovido de função para o nosso entendimento. Logo, fazendo com que a arte não sirva à moral, tampouco a tornando livre, tal entretenimento irá de encontro a toda proposta de Schiller sobre a elevação do teatro propriamente dito.

O que não se pode pressupor com isso é que o dramaturgo esteja preocupado somente com o aspecto intelectual. Ao contrário, ele pretende uma unificação das duas esferas, quais sejam, razão e sensibilidade. E que qualquer divertimento esteja preocupado com ambos os campos e que gere não só um bem estar físico, mas principalmente uma elevação moral.

Assim, a arte mantendo sua independência frente à moral, ratifica as exigências desta, sem negar a felicidade e a diversão. Mais precisamente, a arte cria um entretenimento que se baseia sob condições morais, no entanto seu alvo não é necessariamente a moral, mas sim o divertimento, nesse sentido a arte é livre e autônoma. Logo, esse entretenimento, estando unidos a princípios morais e utilizando as belas artes como instrumento, conclui com esmero a tarefa de aprimorar o homem.

“Além disso, não resta dúvida de que todo entretenimento, na medida em que procede de fontes morais, aperfeiçoa moralmente o homem, e que, neste caso o efeito volte, forçosamente, a ser causa.” (Schiller, AR, 1992, p. 16)

E ainda:

“Não é, pois, apenas por deleitar graças a meios morais que a arte irá atuar moralmente, mas também porque o entretenimento mesmo, que a arte proporciona, torna-se, quanto à moral, um meio.” (Schiller, AR, 1992, p. 16)

O aspecto racional e o natural do homem têm de estar em comum acordo. Ele será regido pela moral que advém da razão, mas seu impulso sensível tem de se harmonizar com sua razão. De acordo com as *“Cartas Sobre a*

Educação Estética”, o homem é um ser uno e como tal, feito de duas legislações: sua razão pedindo a unidade e sua natureza clamando por multiplicidade, o que se espera é que ambas concordem. “A razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações” (Schiller, EE, 1989, p. 32). E ainda:

Quando, portanto, a razão transporta para a sociedade física sua unidade moral, ela não deve ferir a multiplicidade da natureza. Quando a natureza procura afirmar sua multiplicidade no edifício moral da sociedade, isso não deve acarretar ruptura alguma a unidade moral; a força vitoriosa repousa a igual distância da uniformidade e da confusão. É preciso, portanto, encontrar totalidade de caráter no povo, caso este deva ser capaz e digno de trocar o estado da privação, pelo estado da liberdade. (Schiller, EE, 1989, p. 33-34)

Caso contrário, quando nesse mesmo homem imperam os sentidos sobre princípios se apresenta “o selvagem”, porém quando os princípios saem vitoriosos sobre os sentimentos, eis aqui o bárbaro.

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. (Schiller, EE, 1989, p. 33)

Dessa forma, como já explicado anteriormente, compreende que o ser humano é um misto de razão e sensibilidade e não pode sacrificar uma à outra. É preciso que ambas permaneçam em um estado de conciliação e de harmonia e não de domínio e opressão. O Homem precisa sentir a liberdade, pois é por essa via que se constitui a sua natureza moral, para isso a razão não pode opor-se à sensibilidade, mas é preciso que ela, a sensibilidade, se torne colaboradora da razão. Logo, não pode haver vitória da razão sobre a sensibilidade, ambas têm de estar em comum acordo e essa concordância vem através da arte.

Analisado isso, retorna-se ao segundo tópico na questão do sublime, suas considerações dentro da concepção filosófica de Schiller e seus desdobramentos no que se refere tanto a natureza quanto a tragédia.

2.b. ACERCA DO SUBLIME

Schiller, ao conceber a teoria do sublime, privilegia a razão em detrimento ao sensível. Isso ocorre pela necessidade do homem se afirmar conscientemente frente às forças cegas da natureza impelindo-o a agir livremente, logo moralmente, sem coações nem amarras das quais a natureza com sua força arrebatadora impõe ao mesmo.

O sublime então se constitui, pelo sofrimento incitado pela natureza e em contrapartida pela renitência moral do homem ante ao sofrimento. Assim por mais que a natureza vença o homem em seu aspecto físico, ele superará pela sua moralidade.

Mas Schiller percebe que o homem encontra-se cercado de forças e quer se livrar delas. Mesmo que ele (homem) tenha encontrado meios para superar essas forças, quando se depara com uma, no caso a morte, em que se vê obrigado a sucumbir ante ela, só se livra de tal mazela por meio da cultura.

Esse único terror, *de simplesmente ser obrigado ao que não quer*, há de acompanhá-lo como um fantasma e, como é, aliás, o caso da maioria das pessoas fazê-lo vítima dos obscuros horrores da fantasia. Estando preso a um só e único ponto que seja, sua propalada liberdade vira absolutamente nada. A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito. Deve, pois, torná-lo apto a manter a sua vontade, pois o homem é o ser que quer. (Schiller, SoSu, 1992, p. 50)

Schiller, então, vê duas maneiras de realizar seu intento. No primeiro, “realisticamente”, o homem usa do emprego da força contra a violência da natureza e conseqüentemente a domina. Ele (homem) transforma a natureza para melhor controlá-la ou no mínimo para se sentir confiante frente ao seu efeito. No segundo, “idealisticamente”, através do conceito, destrói abstratamente a violência a ele imposta. Assim, se o homem só usasse, ante a natureza, a forma realística de resistência, então o mesmo não seria livre, por isso se faz necessário a destruição da violência que a natureza exerce através do conceito, pois assim o homem se faz livre. Todavia, aniquilar tal violência conceitualmente nada mais é do que simplesmente se sujeitar a ela de uma maneira espontânea, livre. Isso só é possível através de uma “cultura moral”.

Ora a liberdade e a moralidade estão juntas em uma espécie de uníssono. O homem só é livre ou, por meios físicos ou, principalmente por meios morais agindo de acordo com suas próprias regras, seja pela imposição de uma força maior que a da própria natureza, seja porque meramente aceita os seus próprios limites e antes mesmo da natureza o constranger, ele, por sua capacidade moral, não a permite que o constranja.

O sentimento do sublime é de dupla natureza, advindo do prazer e desprazer e nisso repousa a liberdade moral. Frente ao objeto, como já mencionado acima, experimenta-se sentimentos contrastantes, derivados dessa dupla natureza do objeto, que ao mesmo tempo causa terror e prazer. E nessa acepção, sentindo prazer diante de um objeto que o terrorifica, o homem prova a independência dos sentidos.

Diante do sublime, experimenta-se duas derrotas. A primeira é a da *faculdade de compreensão*: quando se tenta compreender o objeto sublime, porém empreende-se sem sucesso um conceito dele, logo deixa de cumprir efetivamente a tarefa proposta. A segunda é a da *força vital*, que é estrangida por algo que ameaça aniquilar o sentimento; o êxito se esvai justamente porque esbarra numa força ainda maior.

O objeto do sublime é de duas espécies. Ou reportamo-lo à nossa faculdade de compreensão e fracassamos na tentativa estabelecer uma imagem ou um conceito dele; ou relacionamo-lo à nossa força vital e o consideramos como um poder contra o qual o nosso se perde em nada. Mas, num como no outro caso, embora por sua causa obtenhamos a penosa sensação de nossas limitações, nem por isso tentamos fugir dele, senão que, ao contrário, somos por ele atraídos com vigor irresistível. (Schiller, SoSu, 1992, p. 55)

Entretanto, é notório que existe algo de terrificante na natureza, mas é exatamente isso que impele o sentimento do sublime. O alimento vem da própria natureza que amedronta, fazendo com que o interesse aumente também a vontade de superação, assim como de vitória frente ao espetáculo grandioso da natureza. Assim, “o homem está nas mãos dela, mas a vontade está em sua própria mão” (Schiller, SS, 1992, p. 56). E continua: “Dessa maneira a natureza vem a utilizar-se até mesmo de um meio sensível para nos ensinar que somos mais do que apenas seres sensíveis” (Schiller, SoSu, 1992, p. 56).

Pelo sentimento do sublime, o ser humano não é aprisionado pelas sensações, apesar de possuir a sensibilidade aflorada. Isso ocorre justamente porque razão e sensibilidade não estão em paz, ao contrário, estão em plena guerra e nessa batalha quem ganha é o próprio homem.

Na condição do sublime, o homem moral e o homem físico são afastados: não ocupam o mesmo espaço. Contudo o homem moral possui força frente ao homem físico e este último somente possui limitações.

Aqui, o homem físico e o moral são separados com a maior nitidez um do outro, pois justamente com relação a tais objetos é que, onde o primeiro só sente as limitações, o outro faz a experiência de sua força e sente-se infinitamente elevado precisamente por aquilo que esmaga o outro contra o solo. (Schiller, SoSu, 1992, p. 56)

Schiller continua sua explanação sobre a moral, lançado uma dúvida quanto aos motivos pelos quais alguns homens agem em busca do bem. O seu questionamento é alicerçado sobre a virtude, pois põe em cheque tal conduta. O que aparentemente faz com que alguns homens busquem a retidão é somente o puro prazer e não, como deveria ser, a pureza dos sentimentos. Todavia, ao contrário, se os homens, que fazem o bem, estiverem fora das condições favoráveis para tal empreitada, ou seja, na mais profunda desgraça, longe de qualquer felicidade e mesmo assim eles ainda se preocuparem com a retidão de sua conduta e com o bem em seus atos, nesse caso sim tem-se um homem virtuoso.

A partir do exemplo acima, é possível ter a máxima do sublime. A moral que está contida na ação do homem virtuoso. Assim, pela razão o homem fomenta sua conduta e não mais age pelo impulso, vê-se então capaz de livrar-se das amarras da ação do puro prazer para alcançar um comportamento de dignidade e nobreza moral.

Mas Schiller ainda pretende distinguir o campo do belo e do sublime e lança a luz da sua análise identificando o belo como que ligado ao mundo sensível e o sublime como necessariamente o seu contrário, pois neste último sentimento, o do sublime, experimenta-se a liberdade.

Tanto o sublime como o belo foram profusamente vertidos por sobre a natureza, e em toda pessoa foi posta a capacidade de intuir

a ambos. No entanto, a semente dessa sensibilidade se desenvolve desigualmente e tem de se lhe prestar auxílio pela arte. Já o objetivo da natureza requer que primeiro nos apressemos ao encontro da beleza, enquanto ainda fugimos ao sublime. Pois que a beleza é quem nos zela durante a infância, tendo de nos conduzir do nosso rude estado natural rumo ao refinamento. Mas, embora seja o nosso primeiro amor e em primeiro lugar se desenvolva a nossa capacidade de intuí-la, contudo teve a natureza o cuidado de que ela amadureça com mais vagar e de que, para o seu completo desenvolvimento, aguarde primeiro a formação do entendimento e do coração. (Schiller, SoSu, 1992, p. 59)

Logo, o que pretende Schiller, é mostrar que, em cada indivíduo o progresso é desordenado e a arte é que estrutura esse progresso. Assim, em um primeiro momento, é a beleza que nos aprimora nos distanciando do estado natural, contudo pela razão é possível ver a sensibilidade desabrochar para o sublime.

O homem, então, enfrenta a natureza e descobre sua força diante dela. A ideia de libertação frente aos poderes da natureza não só anima o homem rumo à vitória, como também traz uma sensação de satisfação e de realização. É evidente que ao pressupor êxito sobre a natureza e ao concebê-la como esplendorosa, tendo noção da sua imensa grandeza, o homem nesse prisma adquire conhecimento sobre si mesmo e passa a supor que tem uma força interna proporcional ou até mesmo superior a da própria natureza.

Schiller aponta então para a desordem da natureza e afirma que ela também é responsável pelo auto-conhecimento do homem e sua investigação sobre os fenômenos naturais. Esse caminho ajuda o homem com sua travessia rumo à liberdade.

O que torna tão atrativa, ao viajante de intuição, a selvagem bizarra da criação física é justamente aquilo que, mesmo na mais crítica anarquia do mundo moral, abre uma alma, capaz de se entusiasmar, a fonte de um entretenimento de todo singular. Quem, porém, iluminar a grandiosa economia da natureza com a escassa luz do entendimento e tiver sempre, como objetivo, o dissolver em harmonia sua ousada desordem, não há de poder encontrar agrado num mundo em que mais parece reger o absurdo acaso do que um sábio plano e em que, na grande maioria dos casos o mérito e a felicidade estão em contradição entre si. (Schiller, SoSu, 1992, p. 62)

Dessa forma, cada um se vê obrigado a deixar de lado toda a tentativa de unificação dos fenômenos. Não se pode mais reduzir o mundo a

meros conceitos, afim de ordená-los, exigindo uma suposta concatenação. É preciso sim, respeitar a sua desordem e com isso superar a própria natureza, retirando dessa mesma natureza disforme a ideia de liberdade.

Tal idéia é concebida pela razão que de certa forma suplanta o entendimento, visto que este último depende necessariamente das informações ministradas através da intuição, para enfim formar os conceitos. Aí reside à força da razão, pois não é preciso ordenar a natureza para então compreendê-la.

A consciência da emancipação diante da natureza e sua liberdade, mesmo com toda adversidade advinda desta postura é algo bem mais vantajoso, diria Schiller, do que a concordância de uma ordem natural, desprovida por completo de liberdade.

Isto faz dos homens apenas um engenhoso produto e um feliz cidadão da natureza: a liberdade fá-lo cidadão e co-dominador de um sistema mais elevado, onde é muito mais honroso ocupar o último lugar do que, na ordem física, chefiar as fileiras. (Schiller, SoSu, 1992, p. 64)

Schiller aponta então, a direção na qual o homem deve caminhar e menciona que o ideal do homem está na comunhão da felicidade com a dignidade.

O supremo ideal, pelo qual nos esforçamos, é o de permanecermos em boa relação com o mundo físico, guardião de nossa felicidade, sem por isso sermos obrigados a romper com o mundo moral, que determina nossa dignidade. No entanto, como se sabe, nem sempre se poderá servir a dois senhores. Ainda que o dever nunca entrasse em litígio com os impulsos (caso quase impossível), nem assim a necessidade natural conclui acordos com o homem, de maneira que nem a sua força nem a sua habilidade podem pô-lo a salvo da perfídia fatalidade. Feliz dele, pois, se aprendeu a suportar o que não pode modificar e abandonar com dignidade o que não pode salvar! (Schiller, SoSu, 1992, p. 66)

A esta altura o sublime encontra-se com o palco e a encenação se faz necessária na figura do patético. Mais uma vez Schiller pede auxílio aos palcos e traz a desgraça encenada como um antídoto para a desgraça real, visto que, como fruto da imaginação ela acaba preparando o homem para as desventuras da realidade, desagregando-a e então a transformando numa emoção sublime.

Tendo em vista a harmonia das forças, Schiller também propõe a harmonia dos sentimentos. Pode-se então dizer que para ele, o belo suaviza a tensão entre o natural e o racional resgatando nossa humanidade. Em

contrapartida no sentimento do sublime tem-se a dignidade recuperada, já que sem ele perderia por completo o real sentido da existência e deixaria que o prazer reinasse em cada pessoa, sendo que a verdadeira diretriz é a moral. Com isso, é possível conciliar belo e sublime caminhando para a totalidade.

É nesse sentido que entra em cena a tragédia. Através dela, o homem percebe a sua preeminência frente à natureza terrificante, pois identifica em si uma reação moral para alcançar a liberdade diante das suas limitações.

O Sublime é constituído pelo sofrimento físico que causa mudanças ao homem. Nesse efeito trágico, só resta à liberdade moral, já que dessa forma é capaz de enfrentar a natureza e a vencer. A vitória então é propiciada pela razão, pois é através dela que se sobreleva o sofrimento por meios morais.

Dessa forma, como enfatiza Roberto Machado

Só através da apresentação da natureza sofredora se chega à apresentação da liberdade moral. A apresentação do sofrimento não é, portanto, o objetivo da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supra-sensível. Ou, mais precisamente, a liberdade do homem, o poder moral, seu aspecto supra-sensível, se manifesta na resistência ao sofrimento, no fato suportá-lo, sentindo-o plenamente. (Machado, 2006, p. 56)

E ainda: “O aspecto sensível do homem tem de sofrer intensamente para que seu aspecto racional possa manifestar sua independência” (Machado, 2006, p. 56).

Schiller não esgota ainda, com o conceito do sublime, a relação homem e natureza. Aqui ele demonstra a possibilidade de liberdade moral frente às adversidades naturais, contudo é no próximo capítulo que será analisado a tríade homem, natureza e criação artística juntamente com seus desdobramentos e implicações.

CAPÍTULO 3. SCHILLER LEITOR DA NATUREZA E DE ROUSSEAU

Schiller sugere que a estética seja como interventora da questão ético-político, possibilitando assim, um ideal de equilíbrio e de plena harmonia aos homens, o que foi discutido inicialmente nos capítulos anteriores.

É possível também identificar no pensamento Schilleriano a discussão com alguns filósofos do século XVIII, entre eles Kant, Goethe e Rousseau, este último é também foco de discussão nesse terceiro capítulo, a respeito da cultura grega e seus desenlaces.

3.a. SCHILLER LEITOR DA NATUREZA

A Grécia, na época de Schiller e com total concordância do mesmo, era vista como uma cultura de plena realização no que tange o homem, em contrapartida a modernidade era o seu oposto, pois há um afastamento do homem da natureza pela cultura.

O Livro *Poesia Ingênua e Sentimental (PIS)*, publicado em 1800, remete a essa questão. Ele é composto por uma compilação de três ensaios espargidos, praticamente meia década antes, em sua revista *As Horas*.

Essa discussão se apresenta, para Schiller, como de suma importância, pois é uma continuidade de seu projeto filosófico, principalmente no que se refere à oposição da natureza com a cultura, no qual prossegue com a proposta de educação estética do homem, todavia voltando-se de forma cabal para a questão da natureza humana e da arte, ampliando seus conceitos e visando, dessa forma, tanto a criação artística como também seus criadores.

Schiller, na obra em questão, define dois tipos de poetas, o poeta ingênuo e o poeta sentimental. O artista ingênuo para Schiller supera as adversidades que se anunciam durante a produção de sua obra com extrema naturalidade, pois ele está ausente dos domínios da regra, criando a partir dos seus instintos e deixando-se conduzir pela própria natureza, por isso sua obra se assemelha tanto com a natureza.

Dessa forma e por se tratar de uma produção tão próxima da natureza, assim como também orientada por ela, o artista ingênuo não consegue

descrever os mecanismos de sua criação. Logo, o ingênuo ocorre quando há vitória da natureza em relação à arte, entendida como produto da artificialidade. No ingênuo, diz Schiller, "... a natureza tem que estar certa e arte errada." (Schiller, PIS, 1991, p. 47).

A afeição e profunda estima que o homem moderno sente ante a natureza é antes de tudo um anúncio de algo que se perdeu. O Homem moderno, fragmentado e cindido pela cultura, possui em relação ao povo grego uma concepção ideal de um sentimento de unidade e proximidade com o natural. Assim o poeta ingênuo ao conceber sua obra, não evidencia em si nem uma relação de proximidade ou de distanciamento da natureza, tal sentimento é exclusivo do homem moderno frente ao ingênuo.

O poeta sentimental, representante desse sentimento do homem moderno, enxerga nas obras do ingênuo uma relação de perfeição, pois como já mencionado existia uma unidade homem/natureza que se perde na modernidade, gerando assim uma vontade de retorno aquele estado perdido.

É exatamente neste ponto que Schiller evidencia o erro do retorno a um passado que existe como criação ideal da modernidade. Entende que a cultura é a via de superação desse distanciamento em relação à natureza, "...nossa cultura deve nos reconduzir pelo caminho da razão e da liberdade" (Schiller, PIS, 1991, p. 44). Não adianta o homem querer retornar a um ideal, é preciso que ele siga em frente e se aperfeiçoe.

Ora é possível afirmar então que o poeta sentimental é aquele que se distancia da natureza para poder melhor interpretá-la, refletindo sobre ela, diferentemente do poeta ingênuo que, ao contrário desse afastamento, tem uma ligação íntima com a mesma.

Por ser mediado por uma ideia e de forma alguma ser conduzido pela observação e muito menos norteado "pela beleza das formas", Schiller atenta que esse contentamento que o homem sente pela natureza não é estético e sim moral. Logo os poetas modernos são para Schiller, livres e capazes de mudar enquanto os poetas Ingênuos são necessários e não modificam.

A moralidade e a natureza estão intimamente ligadas no homem: mesmo quando esse homem está indiferente à própria natureza existe ainda assim um pendor moral. Essa concepção, tão difundida na filosofia de Schiller, é originária da tentativa do homem recuperar aquilo que um dia pertenceu a ele,

quando ainda possuía essa ligação embrionária com a natureza e que a cultura separou. Mais precisamente, o homem era espontâneo quando ligado diretamente à natureza, já que agia por necessidade e em consonância com a natureza, diferentemente do homem moderno que é determinado pela cultura e que de alguma forma encontra-se incompleto, consternado e sem a tranqüilidade que a unidade com a natureza propiciava.

Vemos, então, na natureza irracional apenas uma irmã mais feliz que permaneceu no lar materno, de onde, no excesso de nossa liberdade, precipitamo-nos no desconhecido. Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna. Enquanto meros filhos da natureza fomos felizes e perfeitos: tornamo-nos livres, e perdemos as duas coisas. (Schiller, PIS, 1991, p. 53)

Schiller evidencia neste ensaio que não necessariamente o poeta ingênuo pertence à antiguidade e o poeta sentimental pertence à modernidade. Há entre as duas formas poéticas certa atemporalidade e o exemplo disso para ele é o poeta Horácio na Grécia antiga e Goethe como seu contemporâneo, pois ambos são os típicos poetas ingênuos em épocas de exacerbada cultura. Todavia é bom notar nos dizeres do próprio autor que:

À medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da humana como experiência e como sujeito (agente e paciente), nós a vemos assomar o mundo poético com Idéia e como objeto. (Schiller, 1991, p. 56)

Mais precisamente, o poeta sentimental cria a sua poesia em um ambiente onde a cultura já sobrepujou a natureza, e com isso estabelece uma relação nostálgica com o passado no qual o homem não era cindido com a natureza, se tornando então uma espécie de guardião da mesma. Assim como já mencionado anteriormente, uma vez artificial o homem remonta a natureza somente pelo Ideal, logo, “O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que temos pelos antigos. Eles sentiam naturalmente: nós outros sentimos o natural.” (Schiller, 1991, p. 56)

Ingênuo e Sentimental então, são gêneros poéticos que se completam formando o todo da arte poética, apesar da diferença de criação. “O

poeta, digo, ou é natureza ou buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.” (Schiller, 1991, p. 60)

Dessa forma o sentimental se afirma pela necessidade de resgate da natureza perdida, ocorrida em função da inserção da artificialidade em seu meio. Enquanto o ingênuo da antiguidade não se percebe como ingênuo, mas desfruta de uma relação íntima e verdadeira com a natureza, o sentimental moderno recria idealmente essa relação mesmo estando ele desgastado pela cultura.

Este caminho que os poetas modernos seguem é, de resto, o mesmo que o homem em geral tem de trilhar, tanto individualmente quanto no todo. A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune: pelo ideal, ele retorna à unidade. Visto, porém, que o ideal é um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode se tornar perfeito em sua espécie, tal como o homem natural pode se tornar na sua. (Schiller, 1991, p. 61)

Assim percebe-se que Schiller não quer revisitar a Grécia com condição de transplantá-la para a modernidade: não existe uma relação de superioridade, nem da antiguidade em relação à modernidade nem tampouco do ingênuo em relação ao sentimental.

Por essa razão, pressupõe-se uma equivalência, ao menos de valores, entre duas esferas, não se podendo imaginar o ingênuo ou o sentimental como melhores ou fechados em si.

Com isso apresenta-se a base crítica para a filosofia de Schiller em relação à visão de Rousseau, tema que será abordado no tópico subsequente, retomando a proposta do Ingênuo e do Sentimental em Schiller, assim como também, apontando algumas concepções filosóficas de Rousseau.

3.b. SCHILLER LEITOR DE ROUSSEAU

Apontar Schiller como leitor de Rousseau não é tarefa das mais difíceis, nem tampouco é forçada a aproximação de alguns ideais filosóficos. Contudo, isso não quer dizer necessariamente, que houve concordância nos projetos filosóficos de ambos, ao contrário, pode-se afirmar que o desenlace de suas filosofias trilha caminhos opostos.

Schiller na epígrafe do seu livro “A Educação Estética do Homem” dá pistas dessa aproximação e cita seu contemporâneo francês “Si c’est la raison qui fait l’homme c’est le sentiment qui le conduit”.

Essa epígrafe foi retirada do romance *Julia ou a nova Heloisa* escrito por Rousseau em 1757 e lançado em 1760. Esse romance alcançou notoriedade sendo, nesse período, o romance mais conhecido na França e uma das obras mais significativas do século XVIII. Rousseau aborda nesse livro a ideia de amor verdadeiro que deixa as paixões como plano secundário atingindo o real amor ao próximo. Júlia e Saint-Preux são os dois personagens centrais que vivem uma cálida paixão e uma busca pela felicidade. Saint-Preux é impetuoso e descontrolado, Julia, no entanto mesmo apaixonada tem suas atitudes movidas pela razão, logo ela é contida e cautelosa, observando-se então com a relação racional uma tentativa moral.

O romance de Rousseau é epistolar, assim como a obra em questão de Schiller. A relação razão/sentimento, sua natureza antagônica, seu embate e desenlace são estabelecidos no romance, e também, são conceitos amplamente discutidos nas cartas que versam sobre a educação estética do homem.

Outra obra recorrente na filosofia de Schiller e que também pertence a Rousseau é o “Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens” publicado em 1754 e que tratava em responder a pergunta feita pela academia de Dijon sobre “Qual a origem da desigualdade entre os homens e será ela permitida pela lei Natural?”

Este texto é de extrema força e perpetuado ao longo do tempo, com forte impacto no grande público contemporâneo ao autor (mesmo porque Rousseau foi o único filósofo daquele período a defender a igualdade) e disseminando as ideias principais de Rousseau, a saber, mito do selvagem

simples, feliz, livre, puro e vigoroso em detrimento do homem civilizado, artificial, doente e fraco.

Ademais é neste discurso que Rousseau defende o estado de liberdade como estado de natureza, ou seja, o homem civilizado é um homem corrompido, mau e deve ser restaurado ao seu direito natural. Foi pelo processo civilizatório que o homem conheceu a desigualdade. Antes disso em seu estado natural o homem desconhecia o sentimento de posse, reinava o coletivo, pois tudo era de todos. Somente com a civilização é que o homem conhece a desigualdade, pois a concepção de sociedade traz em seu bojo o sentimento individual e a ideia de dominação.

O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer isto é meu e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Quantos crimes, guerras, assassínios, misérias e horrores não poupou ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou enchendo o fosso, tivesse gritado a seus semelhantes: 'Defendei-vos de ouvir esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém!' (Rousseau, 2000c, p. 87)

Além da citação de Rousseau no começo do texto sobre A Educação Estética do Homem, Schiller ao longo desse mesmo ensaio continua a desenvolver sua análise antropológica dialogando com o filósofo francês.

Nos dois parágrafos iniciais da carta III, Schiller faz uma análise histórica da natureza e do homem, mencionando que ele (o homem) não aceitou passivamente as regras da natureza e pela razão superou-a, pois possui a capacidade de ordenar as ações livremente.

Contudo quando o homem começa a ter consciência de si, já está inserido na sociedade, com suas regras e deveres, ou seja, o homem civilizado é um homem coagido.

De uma maneira artificial, ele recupera a infância em sua maturidade, forma na ideia um estado de natureza que não lhe é dado por nenhuma experiência, mas é posto como necessário por sua determinação racional, empresta-se neste estado ideal um fim último que não conheceu em seu estado de natureza real... (Schiller, EE, 1989, p. 28)

Nota-se que este ponto é crucial, uma vez que só se pode conceber o estado de natureza como uma ideia e não como historicamente dado. Essa concepção Ideal da natureza é retomada por Schiller em sua carta XXIV quando ele diz

Sem dúvida, este estado de crua natureza não pode ser verificado, tal como o descrevemos aqui, em nenhum povo ou época determinado: é apenas ideia, mas uma ideia com a qual, em seus traços isolados, a experiência coincide com maior exatidão. O homem, pode-se dizer, nunca esteve de todo nesse estágio animal, mas também nunca lhe escapou por completo. (Schiller, EE, 1989, p. 124)

Em Schiller não há uma tentativa de retorno ao estado natural, então, tem-se um distanciamento dos ideais de Rousseau. No entanto, é sobre o caráter da civilização do Séc. XVIII que se apresenta um dos pontos de convergência entre as duas filosofias. Para ambos os filósofos, aquele período exibia, no seio da cultura, um povo de índole degenerada e de homens prostrados, o que não ocorria, necessariamente, com o homem natural, que estando longe dos ditames da cultura ainda se preservava sadio.

O Egoísmo fundou o seu sistema em pleno seio da sociabilidade mais refinada, e experimentamos todas as infecções e todos os tormentos da sociedade, sem que daí surja um coração sociável. Submetemos nosso livre juízo à sua opinião despótica, nosso sentimento aos seus usos bizarros, nossa vontade às suas seduções; contra seus direitos sagrados afirmamos apenas o arbítrio. A orgulhosa auto-suficiência confrange o coração do homem do mundo, enquanto o do grosseiro homem natural ainda sabe pulsar com simpatia; como numa cidade em chamas, cada qual procura subtrair à devastação apenas a sua miserável propriedade. (Schiller, EE, 1989, p. 36)

Nesse sentido o homem moderno, tanto para Schiller quanto para Rousseau, era fragmentado, insensível, com uma cultura intensificada e distante da natureza. Evidente que o projeto filosófico de ambos tinha em sua constituição final algo bem diferente, como já dito acima. O primeiro propõe uma conciliação entre natureza e cultura, enquanto o segundo vislumbrava uma retomada da inocência perdida, sendo que para isso o homem teria que romper com a própria cultura que o afastou da natureza.

É exatamente neste conflito que retornamos ao livro “Poesia Ingênua e Sentimental”, pois apesar de Schiller entender que os modernos vivem o período de “... uma época degenerada, tendo diante dos olhos uma experiência aterradora da decadência moral...” (Schiller, 1991, p. 66), não é possível pressupor, segundo ele, uma volta à inocência perdida do homem, nem tampouco ao estado de natureza.

Assim Schiller, no ensaio sobre poesia ingênua e sentimental, analisa que nas ideias de Rousseau houve um esquecimento ou talvez até um abandono da concepção de liberdade pela qual a cultura dirigiu o homem, ou seja, Rousseau só demonstra na sua teoria aquilo de negativo que a cultura produziu, a saber, o distanciamento com o natural e com o agir espontâneo. Todavia a liberdade é um dos pontos de aperfeiçoamento da humanidade na filosofia de Schiller e para esse intento, a perda da unidade com a natureza é ponto chave para a cultura propiciar a liberdade do homem. Então Schiller em sua ótica menciona que Rousseau antepõe

... livrar-se logo do conflito na humanidade, tenha preferido conduzi-la de volta à uniformidade sem espírito do primeiro estado, a ver aquele conflito findo na harmonia cheia de espírito de uma cultura completamente realizada; que tenha preferido não deixar iniciar a arte, a querer esperar por seu acabamento; em suma, que tenha preferido rebaixar a meta, reduzindo o Ideal apenas para alcançá-lo tanto mais rápido e seguramente. (Schiller, PIS, 1991, p. 72)

Nota-se por fim que a proposta de Schiller é o resguardo da cultura moderna mesmo com seus vícios e fraquezas. O que importa de fato é à liberdade e a razão. Assim a Grécia e o artista ingênuo servem somente como símbolo de perfeição, como um modelo idealizado para o artista sentimental, pois somente o sentimental é livre, apenas ele reflete a sua obra.

O artista ingênuo preso à natureza e subordinado a ela, não tem autonomia sendo adstrito da experiência. Já no universo do artista sentimental, a contemplação e a reflexão são aliadas na busca da forma perfeita. O artista conhece a gênese de sua obra, pois é fruto da razão e de forma alguma advém do natural. Assim mesmo que a natureza seja objeto de reflexão, o artificial virá e será muito bem-vindo, pois o retorno ao natural somente ocorre de forma artificiosa, somente pelo seu Ideal.

Por mais que o poeta moderno seja o único capaz de cumprir a tarefa de perfectibilidade do homem, ao poeta ingênuo cabe a harmonia com o natural, assim Schiller diz “um obtém, portanto, seu valor pelo alcance absoluto de uma grandeza finita; o outro o atinge por uma aproximação de grandeza infinita” (Schiller, PIS, 1991, p. 62) e continua “por isso, ou não deveria de modo algum comparar poetas antigos e modernos – ingênuos e sentimentais – ou só deveria compará-los sob um conceito mais alto comum aos dois. (Schiller, PIS, 1991, p. 62).

Percebe-se então por fim, que tanto Schiller quanto Rousseau possuem o mesmo propósito, mas divergem quanto ao percurso. Ambos visam o homem em seu estado perfeito, só que para um (Rousseau) este estado perfeito é o estado de natureza distante de toda mazela da civilização e resguardado do achaque gerado pela cultura, contudo para o outro (Schiller) é exatamente na civilização onde emerge a cultura, a única possibilidade de plenitude do homem, pois por ela (cultura) o homem vai à liberdade sendo somente por essa via, a liberdade, que o homem atingirá o seu ideal de humanidade.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DAS PEÇAS TEATRAIS

(“O Adivinho da Aldeia” e “Os Bandoleiros”)

A proposta inicial deste capítulo é fazer uma análise das peças teatrais “O Adivinho da Aldeia”, ópera de Rousseau, e “Os Bandoleiros” de Schiller e ao mesmo tempo relacioná-las ao contexto discutido nos capítulos anteriores. Não se pretende aqui esgotar o tema ou criar uma discussão em grande profundidade. Mas com a análise das peças teatrais pode-se, enfim, mostrar a aplicabilidade encenada dos conceitos filosóficos, assim, como também, as concepções políticas e educacionais propostas por Schiller e Rousseau.

Ao contrapor Schiller e Rousseau, no tocante às suas peças teatrais tem-se, como principal intuito evidenciar a relação desse teatro com a cultura e com a natureza. Dessa forma, permite-se fazer uma análise de duas peças teatrais separadas no tempo, por poucas décadas, e demonstrar então, suas imbricadas relações e também seus antagonismos, tanto em sua estruturação quanto em sua finalidade.

4.a. ROUSSEAU E “O ADIVINHO DA ALDEIA”

“*O Adivinho da Aldeia*” é uma ópera composta por J. J. Rousseau em 1752, quando o filósofo e também músico contava com 40 anos. Essa obra é uma referência das propostas de Rousseau em seus textos, pois apresenta uma temática simples, um número reduzido de personagens, uma acentuada valorização do cotidiano popular, juntamente com uma representação do homem comum e seus problemas. Sendo assim, e por se tratar de uma ópera que se passa na natureza, ou seja, numa realidade sem as influências dos grandes centros, percebe-se então sua crítica à racionalidade do iluminismo, ao fulgor e ao luxo dos castelos e à elite, que era constantemente seduzida por tudo isso e também, pelo poder. Não se deve esquecer um dado importante do ponto de vista

cultural da época, à saber, nessa obra o filósofo expressa uma temática popular e utiliza para tal intento um gênero erudito, isto é, a ópera.

É necessário, primeiramente, entender as propostas de Rousseau e o seu contexto político filosófico que muitas das vezes contrapunha a vida social das cidades e o trabalho realizado no campo. Não se pretende aqui, com isso, somente esmiuçar a ópera “*O Adivinho da Aldeia*”, e sim, entender o alicerce de sua crítica ao teatro bem como à construção de sua própria peça teatral, apontando as relações das suas análises com a sua criação encenada.

O maior diferencial do filósofo em questão consiste ao pessimismo no que diz respeito tanto à sociedade quanto à própria civilização. A propriedade privada foi analisada por ele no “Discurso Sobre a Desigualdade” (obra comentada no capítulo anterior) como um algoz que fere as relações de igualdade do homem, como também dilacera a pureza dos mesmos.

Para Rousseau, os costumes de seu povo estavam corrompidos pela vaidade dos grandes discursos e pelo ócio de uma vida que valorizava demais o homem letrado, em detrimento do rude camponês, do povo simples, sem maldade e que ainda não vivia a artificialidade da época. É fato que essa corrupção se estendia através da ciência e da arte, que os costumes fomentavam a desigualdade entre as pessoas, juntamente com a propriedade, que, como já mencionado acima, gerava a superioridade justamente ao homem ocioso, que só produzia palavrórios.

Em contrapartida, a preguiça e a corrupção do caráter são fatores gerados diretamente pelas artes e também pelas ciências, uma vez que os homens acabam por se entregar a esse esplendor desmedido, gerado pelos holofotes da vaidade. Considerados sábios, os homens letrados se entregam a uma vil eloquência que não passa de um jogo linguístico e que nada de real produz para a sociedade, somente a ilusão de que são mais importantes que outros homens.

O gosto pelas letras anuncia sempre, num povo, um começo de corrupção que rapidamente se acelera, porquanto um tal gosto só pode nascer, no seio duma nação, de duas fontes más, que o estudo de sua parte entretém e mantém: a ociosidade e o desejo de distinguir. (Rousseau, 2000 b, p. 294)

E ainda:

O gosto pelas letras, pela filosofia e pelas belas-artes enfraquece o amor pelos nossos primeiros deveres e pela verdadeira glória. Quando os talentos conseguem usurpar as honras devidas à virtude, cada qual quer ser um homem agradável e ninguém se preocupa com ser um homem de bem. (Rousseau, 2000 b, p. 295)

Assim, estes homens buscam a admiração da sociedade e, por ela, perdem a integridade e deixam os vícios administrarem suas vidas, sem aperceberem-se que estão em um caminho oposto à sua natureza, (já que Rousseau acredita que o homem é naturalmente bom) e que os aplausos esperados pelos mesmos não resgatam sua essência e nem edificam sua conduta. Esse enaltecimento falso que aguardam, só serve para fomentar a sua vaidade e formar sobre cada um, uma redoma de egoísmo, achando serem estes os donos de uma verdade indubitável, porém inexistente.

O gosto pelas letras, pela filosofia e pelas belas-artes desfibra os corpos e as almas. O trabalho de gabinete torna os homens delicados, enfraquece-lhes o temperamento e dificilmente a alma guarda vigor quando o corpo perdeu seu. (Rousseau, 2000 b, p. 296)

O homem perde músculos e virtudes, pois só trabalha sentado à sombra de seus pensamentos. Não percebe que ao enfraquecer seu corpo, torna-se proporcionalmente direta a relação do enfraquecimento de sua moral, já que suas produções são falácias que servem somente para aumentar o vazio da alma. Então, passa a acreditar tanto nas suas virtudes, que não enxerga os grandiosos vícios adquiridos pela sua conduta nociva, que acaba por menosprezar os demais, por julgá-los inferiores. O que fazer, então, se a corrupção atingiu o coração dos que amam as ciências e as artes?

Rousseau propõe que a arte seja usada para curar as feridas que ela própria abriu, fazendo do espetáculo uma célula que regulamenta os vícios eclodidos. Assim, a própria arte distrai os homens corrompidos, evitando que pratiquem o mal.

(...) perdemos a inocência e os costumes. A multidão rasteja na miséria, todos são escravos do vício. Os crimes não cometidos já

estão no fundo dos corações e, para serem executados, só lhes falta à segurança da impunidade. (Rousseau, 2000 b, p. 298)

Rousseau apresenta dessa forma o remédio, o soro extraído do próprio veneno, a fórmula que mantém os homens na retidão, mesmo estando na mais profunda corrupção. E sempre que necessário, será usado esse artifício para a manutenção dos costumes. *“Não se trata mais de levar os povos a agirem bem, basta distraí-los de fazerem o mal...”* (Rousseau, 2000 b, p. 301) e ainda *“...quando não existem mais costumes, tem-se de pensar unicamente na polícia, e sabe-se muito bem que a música e os espetáculos constituem um de seus mais importantes objetivos.”* (Rousseau, 2000 b, p. 301).

Nota-se que a mesma arte que corrompe, também servirá de remédio para esse mal arraigado no coração do homem, desde que, através do espetáculo, ela traga a distração e mensagens que suscitem as virtudes. Ainda que o espetáculo, não transforme o homem corrompido em virtuoso, evita ao menos, que ele se corrompa ainda mais.

Todavia, em se tratando do teatro, o que possibilita o julgamento das paixões representadas em cena, sejam elas boas ou más, justas ou injustas, é a compaixão no coração do espectador e a existência dos costumes. Percebe-se com isso que Rousseau não fecha a questão do teatro como um simples remédio. Ele vai além e passa para a esfera do espectador e nele questiona sobre a utilidade do que é encenado e qual o aprendizado que ele carrega.

Ora, não seria o teatro mais um lugar onde os vícios se propagam? A resposta tende a ser afirmativa, a não ser pela teoria de “remédio do mal”, já explicitada acima, pois o teatro não educa os sentimentos dos homens e nem modifica seus vícios, ao contrário, são expressões da sociedade que o engendram e o sustentam.

Logo, o teatro nunca pode servir como meio de educação, mas pode divertir e entreter homens, que em função do ócio necessitam de alguma ocupação. Dessa forma, percebe-se que há um contraponto entre utilidade e prazer, sendo que é este último (o prazer) que define uma espécie de espetáculo e que, portanto, a utilidade não é obrigatória. É evidente que Rousseau não deixa de enfatizar que os espetáculos devem ser permitidos se forem úteis e necessários e que toda diversão inútil é um mal. Entretanto, ainda assim, são o prazer e o divertimento que interessam.

Quanto à espécie dos espetáculos, ela é necessariamente determinada pelo prazer e não pela utilidade. Se neles se pode encontrar alguma utilidade, tanto melhor; mas o objetivo principal é agradar e, se o povo se divertir, o objetivo já foi suficientemente alcançado. (Rousseau 1993, p. 41).

Sendo o teatro apenas um reflexo do que já existe no coração do homem, ele acaba por não ter força a fim de alterar sentimentos e costumes. Seguindo esse princípio, no que tange ao caráter nacional, o teatro não pode criar, mas apenas solidificar esse caráter. E conclui “...o efeito geral do espetáculo é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões.” (Rousseau, 1993, 42). Dessa forma, se o caráter nacional já tiver em seu bojo o maligno, não haverá nada que o teatro possa fazer.

Não se pode, porém, deixar de ressaltar que as festas cívicas, a céu aberto e com participação ativa de todos os espectadores, também *reforçam* esse caráter nacional. Aliás, é nesse contexto de contato com a natureza, de sentimento coletivo e de oposição ao homem artificial da cidade que o próprio Rousseau escreve a peça, já mencionada anteriormente e intitulada “*O Adivinho da Aldeia*”.

Então, torna-se claro que a crítica de Rousseau sobre o teatro está mais relacionada à pretensão e ao valor que lhe é atribuído do que propriamente ao teatro em si, mesmo porque o referido autor evidencia a necessidade do homem de imitar aquilo que assistiu. Logo, ele vê na casa de espetáculos um excepcional lugar para corroborar tal ideia.

Imitar somente é o destino do teatro e não adianta tentar ir além dos seus limites. Por mais que se tenha boas ações em cena, o que de fato interessa é o agir moralmente na vida real. Não adianta os homens serem espectadores da moral, não interessa, nesse prisma, a virtude encenada, uma vez que ao sair desse ambiente de encenação, o desejo de imitação também seja extinto.

No fundo, depois que um homem foi admirar algumas belas ações fabulosas e chorar desgraças fictícias, que mais se pode exigir dele? Não está ele contente consigo mesmo? Não aplaude sua bela alma? Não está em dia com tudo o que deve à virtude, graças à homenagem que acaba de lhe prestar? Que mais queriam que

ele fizesse? Que ele próprio praticasse a virtude? Ele não tem papel a representar: não é ator. (Rousseau, 1993, p. 46-7)

Apesar de reconhecer que permanece em cada pessoa um prazer moral imaginário, é preciso evidenciar, também, que a moralidade encenada é efêmera. Contudo, ainda que o homem não possa ser educado moralmente pelo teatro, é correto afirmar que as paixões de um determinado povo podem ser intensificadas pela imitação, todavia, sempre levando em consideração o fato de serem fábulas. Assim, diz Rousseau: “... *creio que podemos concluir dessas considerações que o efeito moral dos espetáculos e do teatro não poderiam nunca ser bom nem salutar em si mesmo...*”. (Rousseau, 1993, p. 42)

É nesse momento que se depara com a própria criação artística de Rousseau. Ao analisar ainda que de forma sintética visto que não se quer fazer uma teoria da ópera e sim corroborar as idéias do próprio filósofo quanto à sua crítica à sociedade, “*O Adivinho da Aldeia*” se defronta com uma tentativa de resgatar valores em uma sociedade corrompida, valores que acabam por serem buscados na simplicidade campestre.

Colette representa, na peça em questão, a pureza da moça rural que perde o seu amado. Colin, habitante do mesmo local de Colette e com ela comprometido, vê-se corrompido pela cidade e pela vaidade por ela estimulada. Sendo assim, se encanta por outra mulher que vive na cidade. Neste trecho inicial da obra, já é percebida a preocupação do autor em mostrar como uma vida está mais provida de virtude do que outra. Logo, percebe-se que a cidade não é virtuosa como é o campo, e sim o seu contrário, ao desvirtuar as pessoas que lá residem. A própria Colette menciona no início da peça, que por amor ao Colin renunciou aos encantos dos habitantes das cidades, com seus esplendores, “...*vestida como senhora rica, brilharia todos os dias...*”, pois ela, “...*preferia ser menos bela e conservar-lhe meu coração.*” Aqui Rousseau sabe dos encantos que se encontram no luxo e que a vaidade gera essa falsa felicidade que a própria Colette, nesse trecho da peça, acredita ter perdido, porém o resgate é evidente quando a personagem percebe que o importante é manter-se na retidão.

O terceiro personagem é o Adivinho, um sábio que promete trazer Colin de volta a Colette. Seu papel na peça é o de representar o sábio da cidade, todavia a sua atuação é a de um artífice, que usa de artifícios para conseguir o seu intento. Em verdade, sua busca é sempre desonrosa, pois o seu intento é

enganar os camponeses em troca de moedas. A crítica aqui é evidente, inclusive do ponto de vista artificial com que o sábio, homem letrado e conhecedor das ciências, procura iludir os simples moradores campestres. Com isso, percebe-se que, no mínimo, não seria necessária a intervenção do sábio, caso Colin não fosse corrompido, ou seja, a tentativa de cura vem do próprio local em que houve a contaminação, por assim dizer, da cidade.

Colin, por sua vez, percebe que o seu ato não passou de um deslumbramento superficial e anseia reconquistar seu genuíno amor. Talvez seja possível afirmar que ele assim pretende retomar a sua genuína existência. Rousseau evidencia que os romances do teatro não ensinam o amor e sim seduções com falsas ofertas.

Uma imagem tão doce amolece imperceptivelmente o coração: da paixão, pegamos o que leva ao prazer e deixamos de lado o que atormenta. Ninguém se acredita obrigado a ser um herói, e é assim que, admirando o amor honesto, entregamo-nos ao amor criminoso. (Rousseau, 1993, p. 72)

Isso é o oposto do que ocorre em sua ópera, pois nela o amor é solidificado pela natureza simples dos personagens em consonância aos seus valores, tão fortemente arraigados, que só são diluídos na cidade. Por isso, o fato de esse amor ser genuíno, pois sem influência externa a ele, é indissolúvel. Pode-se perceber mais claramente essa ideia no diálogo de reconciliação entre os personagens Colin e Colette, no qual o próprio Colin afirma que “... *teria preferido Colette a todos os bens do universo.*” É necessário afirmar que o termo é “*teria*”; logo o tom é de arrependimento e principalmente de reconhecimento ante ao erro de abandonar seu grande amor por meras vaidades superficiais, luxos inglórios de uma civilização de aparência. Assim, podemos nos estender e analisar que não há, em nenhuma espécie, a necessidade do afastamento da vida campestre, porque não existe nada e nenhum lugar (no universo) que ofereça mais do que a natureza oferece.

Quando os personagens reatam, numa prova de que o amor simples e puro sobrevive, mesmo quando assombrado pela pompa e pelo “*brilho da corte*”, há a necessidade de se desvencilhar das amarras ímprobos. Por isso, Colette visualiza o mal e pede a Colin para se livrar de “uma fita muito rica”,

presenteando-o com algo similar, porém, genuíno. Observa-se aqui, uma retomada ao natural, ao cristalino e uma reverência aos mesmos princípios, pois nesse bojo, habita a bondade dos homens e a desgraça está assentada na superfluidade. Colin percebe o fato e evidencia a atitude de Colette com arrebatamento, porque além do seu perdão, existe também a questão do retorno à inocência e à proteção que esse retorno oferece.

Colin se lança aos pés de Colette; ela lhe chama a atenção para uma fita muito rica que ele recebeu da Senhora; Colin joga-a com desdém. Colette lhe dá uma mais simples, que a ornamentava, e que ele recebe com entusiasmo. (Rousseau, O Adivinho da Aldeia)

As páginas finais da obra ofertam um conagraçamento em que participam não só os personagens, mas também o público que os assiste. Há no espectador um indispensável retorno à “alma” do povo, onde se encontram, de fato, suas origens e raízes, acusando uma saudade do primitivo. A natureza é definida como o lugar onde o homem é de fato homem, onde sua dignidade e sua força residem. Nas cidades, ao contrário, há o esfacelamento do homem fraco, sem vigor, que vive às custas da mentira e da enganação e por meio da artificialidade onde o sentimento natural torna-se esquecido.

A necessidade que o homem tem de imitar, de conduzir-se para fora de si mesmo, está saciada de maneira a evitar que se corrompa ainda mais. A mensagem de sua ópera e de sua estrutura, tanto no campo como na comunhão entre as pessoas, propõe o tom que seu autor tanto almeja. Eis o traço teatral que Rousseau entende como necessário:

O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelo clima torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar: assim as peças de Menandro, feitas para o teatro de Atenas, ficavam deslocadas no de Roma: assim os combates de gladiadores, que, sob a república, exaltavam a coragem e o valor dos romanos, só inspiravam, sob os imperadores, ao populacho de Roma, o amor do sangue e a crueldade: do mesmo objeto oferecido ao mesmo povo em tempos diferentes, ele primeiro aprendeu a desprezar a sua própria vida, e depois a zombar da vida dos outros. (Rousseau, 1993, p. 40)

Já que existe no homem a necessidade do artificial, já que o homem em seu âmago está corrompido, então é necessário permanecer mais próximo ao natural possível, porque assim tenta-se um resgate à sua própria essência, o que é natural.

Outro ponto a ser analisado são as paredes do teatro. Diferentemente do “*Adivinho da Aldeia*”, as peças teatrais são encenadas em lugares fechados, parecidos com uma prisão. Se a própria encenação é um jogo de faz de conta, distante do real, no qual imitação e fingimento são palavras de ordem, mais nocivo ainda, é a clausura distante da natureza. A encenação da virtude a céu aberto, próximo ao natural, com os próprios espectadores participando com cantos e um enredo bem próximo da cultura popular: eis os ingredientes dessa obra produzida por Rousseau, que tão fortemente corrobora com sua crítica ao teatro.

Vale destacar como ponto final que, quanto mais o homem se distancia da infância, mais corrompido vai se tornando. O filósofo acredita que na natureza o homem estaria mais protegido de tal corrupção, em contrapartida na sociedade, a corrupção é evidente. Tanto é lícita tal afirmação, que os personagens a serem corrompidos pelo artífice são jovens, ingênuos e principalmente, crédulos. Eles acreditam no homem, porque não há motivos para dúvida.

Afinal, o homem corrupto é o que vem das cidades, por ser artificial e infectado pelos males da civilização. Os enganados são jovens camponeses, porém sadios, sem nenhuma infecção, longe dos males da sociedade e próximos à natureza livre. Isso tudo se entoa na parte final da ópera, no momento em que todos cantam juntos e felizes, consagrando a ingenuidade, trazendo à tona toda a força espontânea do homem, a fim de reivindicá-la.

Aqui da simples Natureza
 O Amor segue a ingenuidade;
 Em outros lugares, dos enfeites
 Ele busca o brilho artificial.
 Ah! em geral
 O Amor pouco sabe
 O que permite, o que proíbe;
 É uma criança, é uma criança...
 (Rousseau, *O Adivinho da Aldeia*)

O que se percebe então, é que através da sua ópera, ele vai além das críticas ao teatro. Ele mesmo cria peças teatrais que em momento nenhum vão contra às suas ideias. Foi fiel ao seu fio condutor que leva da teoria à prática e se mantêm sempre na mesma linha, criando peças teatrais e posteriormente tecendo críticas ao teatro sem nunca sair do seu objetivo.

Pelo teatro, coloca-se o pensador contra o luxo desmedido, contra as ciências, sábias em si mesmas, mas que não mostram como o homem se faz homem, de verdade e de valores que vão além dos espelhos urbanos encenados pelo próprio deleite social. Então, o que se percebe no palco de Rousseau é a natureza como cenário, interagindo com o homem natural, vislumbrando um lugar do qual o mesmo nunca deveria ter saído. Entretanto, uma vez perdida sua inocência, é mais do que necessário o seu retorno, pois é só na natureza e pela natureza que o homem encontra a sua essência, a sua liberdade. Livre, então, o homem pode de fato se conduzir rumo ao progresso, sem com isso adoentar-se e nem tampouco perder a sua essência.

4.b. SCHILLER E “OS BANDOZEIROS”

Obra de juventude de Schiller mais especificamente escrita pouco depois dos seus vinte anos, “*Os bandoleiros*”, apresenta todo o ímpeto de sua pouca idade, mas muito de sua genialidade precoce e também de seus estudos medicinais. Este romance denuncia uma Alemanha ainda presa aos principados e também a uma moralidade que são antagônicas ao ideal burguês proeminente da época, e de certa forma professado por esse jovem escritor.

A teoria da liberdade que perpassa toda a obra filosófica de Schiller, e porque não mencionar também sua literatura e poemas, está amplamente difundida nesse teatro. A relação dos personagens da peça em questão, de um lado transgressores sociais tendo a natureza como morada, de outro a monarquia com sua estrutura artilosa e pérfida são antagonismos dignos de nota.

A peça tem basicamente como cenário a natureza em contraposição com o castelo. Na Natureza estão os personagens transgressores e livres na sua máxima acepção. O líder dos libertinos e atuais moradores do pântano é um ex-morador do castelo.

A relação pai (velho Moor) e filhos (Karl e Franz) é constantemente utilizada nos diálogos e pensamentos dos personagens centrais, constatando uma relação implícita de ausência de amor paterno sentida pelos irmãos. Tanto um quanto o outro reclamam do pai sendo que este apresenta um sentimento explícito de culpa, pois percebe isso, em contrapartida demonstra uma forte afeição por Karl, o que só aumenta o sentimento de inveja, de abandono e de vingança do outro irmão.

A peça nitidamente é uma alusão à parábola do Filho Pródigo, onde, depois que o filho volta à casa e é recebido pelo pai, o irmão mais velho se sente desprotegido e um tanto abandonado.³ Constantemente Schiller usa passagens de diversos livros da bíblia para ilustrar suas ideias e estes paralelos das histórias bíblicas são tão abundantes e muito bem articulados pelo autor que possivelmente a peça careceria de certa riqueza sem essa correlação.

³ Lc 15, 11-32 – Bíblia de Jerusalém, 1985.

Essa relação da Bíblia com “Os bandoleiros” não é a única que se pode apontar. A ela juntam-se questões ligadas à literatura grega, aos eventos históricos romanos, as obras de Shakespeare (com citações livres de Schiller no decorrer da peça) e também a literatura contemporânea de Schiller, o que evidenciam uma vasta formação histórica do autor.

A peça “*Os Bandoleiros*” é escrita em cinco atos. Em sua epígrafe vemos uma citação de Hipócrates que nasceu em uma ilha grega em 460 e faleceu em 377 a.C., veio de uma família que durante várias gerações atuaram no campo da saúde e foi intitulado pai da medicina. Essa epígrafe nos revela a influência da medicina vivida pelo autor, cuja relação é constante em toda a peça teatral aqui enfocada.

No primeiro ato tem-se a apresentação dos personagens e suas respectivas personalidades e aflições. O personagem Maximilian, o pai, é citado pelo autor como o velho Moor e se ressentido da partida e das escolhas do filho Karl, que por sua vez é a referência de Schiller na causa da liberdade, já que escolhe viver na floresta, livre, sem regras sociais. Contudo sua personalidade é um tanto quanto intempestiva. Em análise aos personagens, que se vê o velho Moor e o sentimento ante a ausência de Karl

O Velho Moor – Oh, Karl! Karl! Se Soubesses quanto martirizas o coração de teu pai com tua conduta! Se soubesses que uma boa notícia acrescentaria dez anos à minha vida... que ela me faria rejuvenescer... já que todas... ah, todas as que tenho recebido só aproximam passo a passo da cova! (Schiller, 2001, p. 12)

Franz tecendo comentário a seu respeito, assim como também evidenciado sua trama de manipulação do pai contra o irmão.

Franz – ... O seco e duro Franz haverá de sucumbir um dia entre as quatro paredes de seu limite, mofando e fenecendo ante a fama dessa cabeça universal, que voa de um pólo do mundo a outro... Ah! Te agradeço, oh céu, de mãos entrelaçadas e comprimidas! O Frio, seco e duro Franz... ah, que bom que ele não é como o outro. (Schiller, 2001, p. 18)

E ainda:

Franz – ... Eu seria um paspalho digno de pena se não fosse capaz de chegar à ideia de expulsar um filho desses do coração de meu pai, mesmo que ali estivesse atado com amarras de aço... Construí ao redor de ti, meu pai, uma teia mágica de maldições que ele jamais conseguirá transpor... Parabéns, Franz! Foi-se o filho predileto... (Schiller, 2001, p. 23)

Também Karl e seus ideais:

Karl – Oh, meus heróis, é belo o preço que alcançastes por vosso suor no campo de batalha, o fato de viverdes agora em ginásios e vossa imortalidade ser arrastada adiante com dificuldades nas tiras poéticas de um livro. Prêmio valioso pelo sangue que derramaste o fato de servires de embrulho à broa de mel de um merceeiro de Nurembergue... Ou quando tendes mais sorte, serdes atados a pernas de pau ou puxados através de fios de arame por um escritor de tragédias francês. (Schiller, 2001, p. 29-30)

Todavia, há que se notar, durante o desenvolvimento deste primeiro ato, um sentimento de retorno de Karl ao lar, mas esse retorno não ocorre em função da inveja do seu irmão Franz que manipula informações tanto na relação pai-irmão, quanto o seu oposto, na relação irmão-pai. Essa manipulação não só impede o retorno do irmão ao lar, assim como também impele Karl de ir além do seu propósito de liberdade transformando-se, com aclamação dos seus companheiros, no líder dos bandoleiros. Contudo, a inveja de Franz, não é somente pelos sentimentos que o pai tem frente ao irmão, ele nutre também a vontade de possuir o amor de Amélia, sendo que esta é comprometida com Karl.

Sendo assim, Franz seria o personagem que evidenciaria a destruição da moralidade circunscrita ao castelo, contudo Schiller demonstra que não é somente nos principados que existe inveja e costumes dilacerados, isso ocorre também no seio da natureza com pessoas que pertencem ao grupo de Karl, mesmo sendo esse último o representante da liberdade.

Spiegelberg é o personagem em questão, vil invejoso, aproveitador e desprovido de caráter, pertence ao grupo de bandoleiros, mas em nenhum momento é visto nele alguma devoção ao grupo. Sua conduta é individual e exploradora e sempre que possível leva vantagem em quaisquer de suas

atitudes. Percebe-se nesse trecho a personalidade megalomaniaca de Spiegelberg:

Spiegelberg – ... E o nome seria Spiegelberg no leste e no oeste... E vós seríeis jogados à lama, vós, os poltrões, vós os sapos da espécie, enquanto Spiegelberg alçaria vôo estendendo as asas em direção ao templo da fama eterna. (Schiller, 2001, p. 38)

Sobre sua vontade de liderar o bando:

Spiegelberg – E o Comando tem de ser dado a uma cabeça iluminada. Vós entendeis? Uma cabeça fina e política tem de estar à frente do grupo. Sim! Quando penso para comigo o que éreis há menos uma hora e o que sois agora... tão só através de um único pensamento feliz... Sim, com certeza, vós tendes de ter um chefe... E quem deu à luz esse pensamento, dize, não tem de ser uma cabeça sumamente política e iluminada? (Schiller, 2001, p. 50)

Manifestando inveja e querendo matar Karl por ter sido escolhido como líder:

Todos (*numa gritaria alucinada*) – Viva o nosso capitão!

Spiegelberg (*levantando num salto, para si mesmo*) – Até que eu dê um jeito nele! (Schiller, 2001, p. 52)

Assim é possível com isso traçar um paralelo sobre a personalidade de Franz e de Spiegelberg e diferenciá-los somente pelo berço e pela morada onde foram criados.

Ainda no primeiro ato, e isso perpassará toda a peça, são apresentados contatos com questões medicinais. Inúmeras vezes se nota referências a mente e ao corpo e os desdobramentos emocionais e corporais interligados. Aparecem, constantemente, citações dos personagens sobre remédios e venenos e conceitos de ordem psicológica. Nesse universo que Schiller criou para os seus personagens retrata-se o medo, a solidão, a tristeza, assim como a virtude, a honra e a paixão, mas analogamente quem sente é o leitor ou o espectador, que se deleita com essa “Babel” psicológica e que de forma alguma torna-se indiferente.

Spiegelberg - Sim, ouço os doutores a se lamentarem... É uma falta de responsabilidade não ter feito esse homem estudar medicina, ele poderia ter inventado um novo remédio para o bócio. (Schiller, 2001, p. 38)

E ainda:

Franz - ...Não é injusto, porém, condenar um homem só por causa de seu exterior enfermo? Também no mais miserável dentre os aleijões esopianos pode existir uma alma grandiosa e amável, que brilha como um rubi em meio ao lodo. Também dos lábios mais carcomidos pode brotar o amor... Mas quando o vício balança o rigor do caráter, quando a virtude se esfumaça através da castidade assim como o cheiro acaba quando a rosa seca... Quando, junto do corpo, também o espírito se deteriora a ponto de torna-se ele mesmo um aleijão... (Schiller, 2001, p. 59)

Já no segundo ato temos:

Franz - Filósofos e Médicos ensinam com que afinidade o espírito se encontra num mesmo ponto com os movimentos da máquina da matéria. Sensações aparentadas são acompanhadas a toda hora por uma dissonância nas vibrações mecânicas... Paixões *malbaratam* a força de viver... O espírito sobrecarregado derriba a morada de seu corpo ao chão... E o que nos resta fazer? Se alguém pelo menos fosse capaz de aplanar o caminho baldio da morte a castelo da vida! Apodrecer o corpo através da atuação do espírito... Ahá! Uma obra original! Quem consegue levá-la a cabo? Uma obra sem igual! Pensa nisso Moor! Esta seria uma arte digna de te haver como inventor... Não acabaram de elevar o envenenamento à categoria de ciência ordinária ao mesmo tempo em que obrigaram a Natureza mostrar seus limites através de experimento, a ponto de conseguir calcular com antecedência o número das batidas de um coração ao longo de um ano e determinar ao pulso que trabalhe até lá e não mais adiante. (Schiller, 2001, p. 64)

E ainda:

Franz - E se eu tivesse de por mãos à obra a fim de perturbar essa concórdia doce e pacífica existente entre o corpo e alma? Que gênero de sensações eu haveria de ter de eleger? Qual delas atacaria com mais justeza e ira a flor da vida? O Ódio... Esse lobo famélico devora e satisfaz com demasiada rapidez... A

Inquietação? Esse verme rói mito devagar para o meu gosto... O Desgosto? Essa víbora anda às furtadelas e de modo demasiado indolente... O Medo? A esperança não o deixa envolver as coisas em seu abraço... O que? São esses todos os verdugos à disposição do homem? (Schiller, 2001, p. 65)

O personagem Franz, como pode perceber o leitor, pretende matar o seu próprio pai para se apossar do principado. Contudo, necessita também matar o seu irmão mais velho, pois só assim ele assumirá o poder. Ao corpo do seu pai é reservado veneno, mas Franz pretende matá-lo também em seu ânimo e então forja a morte de seu distante irmão mais velho. Dessa forma terá cumprido duas missões, entristecendo o seu pai em agonia e matando Karl sem realmente encostar-lhe um dedo.

Todavia precisa de que seu pai e Amélia acreditem de fato na morte de Karl, mesmo sendo uma farsa. Assim ele se aproveita da fraqueza de caráter de Hermann (personagem que não gosta do Karl, pois rivaliza com ele pelo amor de Amélia) oferecendo-lhe, com a notícia da morte de Karl, a possibilidade de conquistar o amor de Amélia. Hermann por sua vez acredita piamente em Franz e age como um marionete fazendo exatamente o que o mesmo manda, ou seja, se vestindo de forma irreconhecível e contando para o Velho Moor e para Amélia, histórias mentirosas a respeito de guerras que lutou com Karl até a sua morte.

Dessa forma se percebe degraus na engenharia destrutiva do personagem Franz. No primeiro ato ele se preocupa em criar uma história para o pai segundo a qual Karl não retornaria ao castelo, sendo que na verdade o apelo do seu irmão era o contrário: contudo a carta que Karl mandou para o velho Moor fora interceptada por Franz e a história modificada. Já nesse segundo ato, nota-se uma rede de conspiração com mentiras engendradas em outras mentiras.

Pode-se então comparar o personagem Franz, criado por Schiller, com a figura de um artífice, ou seja, seu papel é sempre a produção de verossimilhança, a sua figura se entrelaça a um de artista no que diz respeito à imitação, mas também é um artífice, pois está instalado na artificialidade da civilização, longe dos ditames da natureza. Contudo se nota que os personagens enganados não são pessoas presentes na natureza, e neste ponto Schiller faz

questão de evidenciar que o ilusionista e os iludidos estão no mesmo local e gozam da mesma situação.

Novamente podemos comparar Franz com Spiegelberg, pois paralelamente aos acontecimentos no castelo ele (Spiegelberg) conta, com glória, a outro bandoleiro, a sua invasão em um convento e, por conseguinte, o estupro que praticou, ele e outros bandidos, às freiras. Nota-se uma total falta de caráter assim como também, uma necessidade meticulosa de narrar seus crimes com tanta precisão e empolgação que para ele, com certeza, aquilo foi uma grande aventura e executada com maestria e primor da razão. É importante também ressaltar que Spiegelberg também age artificialmente, aproximando mais ainda os dois personagens.

Spiegelberg - "...Mas para que eu continue...Onde é que parei mesmo.

Razzman – Nos artifícios!

Spiegelberg - Sim, está certo, nos artifícios. A primeira coisa que deves fazer quando chegas a uma cidade é buscar a amizade dos mendigos, empregados e canalhas e ver quem é que tem a palavra entre eles e a este darás a honra de tuas atenções, ganhando sua confiança... Mais adiante deves fazer teu ninho junto aos cafés, aos bordéis e tavernas, procurando saber, sondando quem mais protesta contra os cinco por cento destinados à melhora dessa peste que é a polícia, quem mais insulta a administração e se posiciona contra a fisionomia e coisas do tipo... Mano! E aí estarás na altura certa! "A honra balança como um dente podre e tu apenas tens de assentar a broca..." (Schiller, 2001, p. 94)

Todavia, as relações psicológicas são fortemente exploradas pelo autor, com já mencionado anteriormente, com isso se nota um arrependimento na maioria dos personagens. O Velho Moor, por exemplo, pode-se pressupor no desdobramento da peça, que mesmo tendo sofrido envenenamento pelo seu filho Franz, ele já se encontrava acometido pelo terror psicológico e tanto seu estado, físico quanto mental, já estava debilitado.

Outro exemplo é dado por meio do personagem Herrmann. A culpa e posteriormente, a revelação se dá, como consequência da culpa, evidentemente em Herrmann. No começo do terceiro ato ele se sente consternado por ter mentido para Amália e também para Maximilian e acaba por contar, a ela, de forma abrupta e tempestiva que na verdade Karl estava vivo, assim como

também o Velho Moor. Amália não tem ideia de como ele sabe disso, por isso o acusa, chamando-o de mentiroso, mas logo o amor toma-lhe os ânimos e ela não mais questiona pelo simples fato de pressupor o seu amado como alguém que estava vivo.

Herrmann em conversa com Amália: “Escutai apenas uma palavra, uma única palavra... Ela trará de volta toda a vossa tranqüilidade”. (Schiller, 2001, p. 130). E ainda:

Herrmann – Uma palavra apenas, Saída de meus lábios... Escutai-me com atenção.

Amália – Bom Homem... Uma palavra de teus lábios pode abrir para mim às portas da eternidade?

Herrmann – Karl está vivo!

Amália – Desgraçado!

Herrmann – Sim é verdade... E só mais umas palavras, agora... Vosso tio...

Amália – Tu mentes...

Herrmann – Vosso tio...

Amália - Karl está vivo!

Herrmann - E vosso tio...

Amália - Karl está vivo?

Herrmann - E também vosso tio... Não me denunciéis...”

(Schiller, 2001, p. 130-131)

Com esse diálogo também é revelado o destino de Maximilian que após sofrer as agruras, criadas meticulosamente por Franz, ainda fora envenenado por ele. No entanto tal armadilha não desfrutou êxito e o velho Moor acorda na tumba aberta. Quando isso ocorre que Franz fecha o ataúde e envia seu próprio pai a um castelo distante e todo fechado abandonando-o a passar fome, sede e frio.

Novamente o desfecho está às voltas com Herrmann e seu desvelo é fomentado pela culpa. Ao presenciar e também fazer parte da trama em que o destino do Velho Moor fora lançado, Herrmann passa a cuidar do pobre velho durante três meses impedindo que as ardilosas intenções de Franz fossem cumpridas. Todos os outros moradores do Castelo acreditavam que seu senhor havia morrido e somente Herrmann, além de Franz é claro, sabia onde estava Maximilian e que, sem a sua intervenção, o velho estaria lançado a uma morte lenta, cruel e indigna.

É neste momento da obra que o Velho Moor encontra novamente o filho mais velho, contudo não o reconhece de imediato. Ao alimentar Maximilian como de costume, Herrmann é flagrado por Karl, que estava na floresta nas imediações do castelo, de tocaia, já que ele havia expressado desde o começo da obra à vontade de retorno ao lar.

A trama se envereda para o fim, com Karl percebendo que fora enganado pelo irmão e que este tratou o próprio pai de forma tão inescrupulosa e abominável. Percebe-se que Karl, mesmo sendo um desordeiro e convivendo com biltres, é surpreendido pelas canalhices do irmão tratante. Possivelmente isso ocorra, pois, por trás das ações de Karl existe um ideal, um propósito. Já nas atitudes de Franz só se encontra inveja, cobiça e ódio. Por fim, Karl ordena, no ápice de sua cólera, que outros bandoleiros vão buscar Franz, mas tragam-no vivo, uma vez que a vingança pertença a ele.

Nesse instante da peça, retorna-se a questões de relevante estudo da época para Schiller. Percebe-se que o personagem Franz está extremamente perturbado, beirando a loucura, pálido e se dizendo febril. Schiller como estudante de medicina se encontra às voltas com esta questão, sendo que publicou na época uma tese intitulada *“Tratado sobre a diferença entre as febres inflamatórias e pútridas”*.

Nesse trecho pode-se observar Franz se dirigindo ao empregado: “Eu tenho febre. E peço que fales, quando o pastor chegar, que estou com febre. Fala também que amanhã vou deixar sangrar uma veia para ver se melhora.” (Schiller, 2001, p. 199)

Outro ponto pertinente ao estudo do Schiller como médico está na interferência psicológica sobre a saúde física, ou seja, sobre problemas psicossomáticos. Dessa forma Schiller tem, em seus escritos médicos, oito relatórios intitulados *“Sobre as circunstâncias da doença do aluno Grammont”*. Nele, Schiller afirma que o tratamento do jovem Grammont, enfermo de depressão, intenção suicida e reclamações de ordem física, foi baseado por um lado, em cuidados psicológicos como por exemplo passeios à cavalo, e por outro, tratamento à base de remédios.

Ademais, presencia-se no personagem Franz a antecipação das idéias de Freud, pois Schiller era leitor de Sulzer (1720-1779) e (não só Schiller, mas Kant também, uma vez que Sulzer estende a teoria de Baumgarten sobre

questões psicológicas ligadas ao prazer estético na experiência), ele percebe a alma humana como uma estrutura de andares. A respeito disso Wolfgang Riedel diz:

Como faria Sigmund Freud, século e meio mais tarde, Sulzer concebe a alma humana como uma arquitetura de vários andares: em cima, no andar nobre, residiriam as ideias “claras e nítidas” da razão, em baixo, na cave, as ideias “obscuras”. Nesta ‘cave psíquica’ (“fundus animae”) conservam-se, por exemplo, impressões e ideais dos primórdios da infância, que para a razão lá em cima pareceriam resolvidas há muito, mas na verdade, de forma latente e oculta, não estão apenas lá sempre mas são também poderosas (“e surgem, como a Franz, em sonhos”). Porque elas possuem uma afinidade ‘natural’ com os afectos, de tal maneira que sempre que uma idéia clara lá em cima e uma idéia obscura lá em baixo se encontram em litígio, a idéia obscura, enquanto a idéia clara ainda pondera os prós e os contra, já se associou aos afectos e despoleta uma acção que a razão precisamente não queria! (Cadete, 2007, p. 46)

E Schiller então utilizando o personagem para explicitar tal conceito em uma conversa do Franz com seu criado Daniel:

Franz – E a doença perturba o cérebro e incuba sonhos tolos e mágicos... Sonhos não significam nada... Não é verdade, Daniel? Os sonhos, sabe-se vem do estômago e não significam nada... E eu acabei de ter um sonho bem engraçado. (Ele deixa-se cair ao chão, desmaiado) (Schiller, 2001, p. 200)

E por fim, o final trágico de Franz que acaba se suicidando quando os bandoleiros se aproximam. Morre Franz duvidando das suas certezas, dentre elas a inexistência de Deus e a fé na razão, pois suas confabulações só o levaram à derrocada. Aqui se pode notar a diferença do personagem Franz, em relação a Spiegelberg, pois no desfecho desse primeiro, percebe-se toda uma construção conceitual, e porque não mencionar existencial, já na morte de Spiegelberg o que se nota é só uma relação moral-afetiva, pois ele é morto por um bandoleiro já que o mesmo percebe sua intenção de matar Karl.

No desenlace da peça o Velho Moor, desmaiando, passa a saber que seu filho Karl era aquele homem que o libertou. Já Amália entra em cena, junto com alguns bandoleiros, no local onde está o Velho Moor e Karl, contudo

morre pelas mãos de seu amado, uma vez que ninguém do bando permite que Karl fique com Amália e abandone seus propósitos, e também, seus próprios companheiros.

Os Bandoleiros – (*misturados, em confusão, arrancando-se as roupas*) – Olha aqui, olha! Conheces esta cicatriz? Tu és nosso! Com o sangue do nosso coração te compramos como servo, tu nos pertences, mesmo que o arcanjo Miguel aparecesse com o Moloch na peleja!... Marcha conosco, vitima por vitima, *sacrifício por sacrifício!* Amália pelo bando! (Schiller, 2001, p. 226)

E então, aparece mais adiante: “**Bandoleiro Moor** – Pare! Não Ouse... A amada de Moor só pode morrer pelo braço de Moor! (*Ele mata-a*).” (Schiller, 2001, p. 228)

Outra construção, digna de nota, feita por Schiller é a culpa a que é submetido o próprio Karl quando analisa os seus atos. Tamanha é a sua desgraça que chega a se comparar com o irmão. Tem-se então uma ideia de ausência de heroísmo, dessa forma Schiller constrói personagens completamente humanos, repletos de infortúnios e, de espécie alguma, a composição de um herói: “**Bandoleiro Moor** – Ahá, covarde! Onde estão teus planos altaneiros?” (Schiller, 2001, p. 229). E ainda:

Bandoleiro Moor – Oh, criancice vaidosa... aqui estou eu à beira de uma vida horrorosa, e agora experimento através de gemidos e ranger de dentes que *duas pessoas como eu haveriam de botar por toda terra todo o edifício da moral.* Piedade... (Schiller, 2001, p. 229-230)

Ao final, percebe-se que ausência de heroísmo não significa ausência de caráter, e assim, Karl sai de cena pretendendo se entregar nos braços da justiça mas não, sem antes, ajudar ao próximo, mesmo que isso enfatize o quão distante estava o mundo, no qual Schiller vivia, de melhorias coletivas significativas. Ainda assim, uma ação individual pode possuir em seu bojo uma tentativa de convalescência universal. E a última cena se anuncia:

Bandoleiro Moor – Eu me recordo de haver falado, quando vim para cá, com um pobre miserável que trabalhava arrendando seus dias e tinha onze filhos vivos... Ofereceram mil louisdores [o

dinheiro usado na peça] a quem trazer o grande bandoleiro vivo... esse homem pode ser ajudado. (Schiller, 2001, p. 231)

4.c. POSIÇÃO E CONTRAPOSIÇÃO DAS PEÇAS TEATRAIS

Não se tem aqui como proposta, findar por completo o debate entre essas duas peças teatrais. O que se quer é antes de tudo, de forma sintética, abordar diferenças e semelhanças nestas obras, e ressaltar com isso os conceitos filosóficos já mencionados nos capítulos anteriores.

Nota-se que entre as duas peças em questão, há uma relação constante do homem frente à natureza. Pode-se então evidenciar no “Adivinho da Aldeia” que a concepção de oposição da cidade e do campo tem uma relação análoga com a civilização (representada pela cidade) e da natureza (representada pelo campo). Retoma-se então a concepção Rousseauiana de que na natureza, o homem é simples, feliz, livre e puro, já o homem civilizado é corrompido e artificial.

Nos “Bandoleiros” a questão da natureza está ligada muito mais a uma ruptura dos personagens em relação à sociedade e seus paradigmas do que a uma tentativa de felicidade do homem. Ao contrário, apesar da sensação de liberdade do personagem Moor, quando o mesmo encontra-se na natureza, seu posicionamento é libertino e transgressor e não puro e feliz.

Isto evidencia a proposta moral do trágico em Schiller. “Os Bandoleiros” traz em cena os infortúnios, temores e desventuras dos personagens, levando o público a comoção e, como já explicitado anteriormente neste trabalho, pela tragédia, essa comoção leva à compaixão.

A Tragédia e sua função é outro ponto de ruptura entre esses dois filósofos, pois Rousseau acredita que

...a tragédia tal como existe está longe de nós, apresenta-nos seres tão gigantescos, tão empolados, tão quiméricos, que o exemplo de seus vícios não é muito mais contagioso do que é útil o de suas virtudes, e quanto menos ela quer nos instruir, menos mal nos faz também. (Rousseau, 1993, p. 53)

Eis o motivo da sua ópera, apresentada aqui, não ser encenada de forma trágica. Todavia, Rousseau pretende que o teatro seja uma festa pública, a céu aberto e que os espectadores sejam também atores.

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas repúblicas que eles nasceram, é em seu seio que os vimos brilhar com um verdadeiro ar de festa. A que povos convém melhor reunir-se frequentemente e formar entre si os doces laços do prazer e da alegria do que àqueles que tem tantas razões para se amar e para permanecer sempre unidos? Já temos várias festas públicas: tenhamos mais ainda e só ficarei mais encantando. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas em um antro obscuro; que os mantem temerosos e imóveis no silêncio e na inação: que não oferecem aos olhos mais do que clausuras, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são estas as vossas festas! É em pleno ar puro, é sob os céus que deveis vos reunir e vos entregar ao doce sentimento de vossa felicidade (Rousseau, 1993, p. 128)

E ainda:

Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores em espetáculo; tornei-os eles próprios atores; fiz com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem unidos. (Rousseau, 1993, p. 128)

Por fim, contrapondo as duas peças teatrais à luz da questão moral, tal escolha envolve a ideia de “homem na natureza”, seu caráter de liberdade concomitante com a ausência das amarras da civilização. Porém, o que para Rousseau é o retorno do homem à natureza, como uma espécie de conciliação com a virtude, mais especificamente com a essência ingênua que um dia ele possuiu, todavia, perdeu ao longo da necessidade de civilização; em contrapartida em Schiller, tem-se outra ideia, a de que o homem não teria necessidade de retornar à natureza, o que ele realmente precisaria está na sua frente, e aqui entende-se como o aperfeiçoamento constante e contínuo, sendo necessário para isso a coabitação dos seus impulsos, mais especificamente que ele se percebe enquanto homem possuidor de dois mundos, à saber natural e racional.

CONCLUSÃO

Como visto no decorrer do trabalho, Schiller propõe uma educação estética do homem utilizando a Arte e a Cultura para esse fim. Tentou-se então demonstrar sua proposta de realização social do homem ideal, ainda que de forma análoga, através do Teatro. De acordo com Schiller, pela via da arte esse homem teria cultivado ao máximo suas potencialidades, de modo a atingir o seu maior grau de completude através de uma educação estética.

A experiência estética então teria papel fundamental nesse projeto educacional, pois com ela, tem-se o estado intermediário que suspende o conflito entre razão e sensibilidade.

A aplicabilidade desse projeto, de educação do homem pela arte se traduz, numa tentativa de educá-lo moralmente. Schiller entendia bem o contexto histórico e político de sua época, em meio a homens utilitários, e utiliza como proposta educadora, a força do palco e da encenação.

A Tragédia, com isso, assume um lugar de fundamental importância em seu projeto teatral. É nela e por ela que os palcos irão consolidar sua tentativa de oferecer ao homem entretenimento e educação. Pela arte trágica o homem será desmascarado e conduzido à moralidade. O teatro seria então, o lugar ideal para o desenvolvimento das potencialidades do homem. Através da peça teatral e das encenações artísticas pode-se confrontar arte e vida.

Mas Schiller tem a dimensão da limitação do teatro, e sabe de antemão que sua força reside somente na encenação. A Natureza ganhou destaque então, e passou-se a analisar a forma como o homem tem de enfrentá-la e superá-la. Ao contrário do conceito de belo que está ligado à delicadeza e à leveza e por isso gera prazer e possibilita a suspensão do conflito entre as pulsões (razão e sensibilidade), o sentimento do sublime causa desprazer no homem, pois o mesmo (homem) experimenta assim, a ausência de finitude, já que ele não alcança, racionalmente, nenhuma representação de mesma proporção.

Restou então ao homem superar a natureza pela força da razão e por conseguinte por meios morais. A ideia de libertação frente aos poderes da natureza traz no homem conhecimento sobre si mesmo sendo que ele passa a

supor que tem uma força interna proporcional ou até mesmo superior ao da própria natureza.

Voltou-se então, para a questão da discussão dos modernos e dos antigos e com isso o embate de qual das duas civilizações era mais apropriada ao homem. Schiller compreende que o grego era um homem uno e desfrutava de uma relação íntima e verdadeira com a natureza, já o homem moderno, por sua vez, se afirma pela liberdade frente à natureza, porém torna-se com isso fragmentado.

É exatamente nessa querela que, evidenciou-se Schiller como leitor de Rousseau, uma vez que este último afirma que o lugar de efetiva liberdade do homem é na natureza longe da civilização. Obviamente, como já visto, não é essa a proposta de Schiller, mas ambos concordam (Schiller e Rousseau), que o homem civilizado é cindido, degenerado e insensível. Mas diferentemente de Rousseau, Schiller não propôs um retorno à natureza e sim uma contínua evolução do homem através da cultura e da arte, rumo à liberdade.

E por fim, finalizamos com as peças teatrais de Schiller (*Os Bandoleiros*) e de Rousseau (*O Adivinho da Aldeia*), evidenciando assim, além das concepções filosóficas circunscritas ao teatro, a própria criação teatral de ambos.

O que chama a atenção nessas ponderações sobre a proposta de educação do homem em Schiller é o quanto o nosso tempo ainda sofre com a ausência de arte. O homem contemporâneo é possivelmente, (evitando aqui um saudosismo) ainda mais fragmentado e um tanto mais utilitário. Nosso entretenimento, tomado agora por outros meios de comunicação além do teatro, não segue, quase em sua totalidade, nem de longe, uma proposta educadora e nem tampouco está alicerçado em bases morais, ao contrário, segue os ditames da indústria cultural, sendo que essa tem modelos próprios de fabricação de divertimento em série.

Pertencemos a uma sociedade artificial e ausente de reflexão, onde a razão do homem encontra-se estancada, sua sensibilidade anestesiada e a arte como educação estética, abandonada. Por isso, após mais de duzentos anos da morte de Schiller, suas investigações sobre o homem ainda permanecem atuais. Talvez porque falte um pouco de Schiller em nós, ou somente, um pouco de nós em nossa própria existência.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, R. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar: 2004.

BARROS, M. B. **Nietzsche e o Problema da Cultura**. Orientador: Oswaldo Giacóia Jr. 2002. 160 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

BURKE, E. **Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CASSIRER, E. **A Questão Jean Jacques Rousseau**. São Paulo: Ed. Unesp, (Col. Biblioteca Básica), 1999.

CADETE, T. M. L. R. & SANTOS, L. R. **Schiller, Cidadão do Mundo**. Lisboa, Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1998 (Coleção Debates)

GARCIA, C.B. **As cidades e suas cenas: a crítica de Rousseau ao Teatro**. Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 1999.

GOETHE, J. W. **Goethe e Schiller: Companheiros de Viagem**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993b.

HOWARD, C. **Dicionário Kant**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

JAMESON, F. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo, Editora Hucitec, 1985.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992

_____ **Crítica da Razão Prática**, São Paulo, Martin Claret, 2003

_____ **Crítica da Razão Pura**, São Paulo: Nova Cultural, 1999

_____ **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**, São Paulo: Cia Ed Nacional, 1964

_____ **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

LEBRUN, G. **Kant e o Fim da Metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

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

MONTEAGUDO, R. **Entre o Direito e a História: a concepção do legislador em Rousseau**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

_____. **Retórica e Política em Rousseau**. Tese, 2003.

PRADO, B. Jr. **A Retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRADO, B. Jr. **Gênese e Estrutura dos Espetáculos**. In: Revista CEBRAP, n.14, São Paulo: Brasiliense.

ROLLAND, R. **O pensamento vivo de Rousseau**. São Paulo: Ed. USP, (Col. Pensamento Vivo), 1975.

ROSENFELD, A. **Historia da Literatura e do Teatro Alemães**. São Paulo: Ed Perspectiva, 1993

ROUSSEAU, J.J. **Carta a D'Alembert**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____ **Discurso sobre as ciências e as artes**. In.:_____. Jean-Jacques Rousseau. São Paulo: Ed. Nova Cultural, (Col. Os Pensadores) Vol. II, 2000 a

_____. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. In.:_____. Jean-Jacques Rousseau. São Paulo: Ed. Nova Cultural, (Col. Os Pensadores) Vol. II, 2000 c.

_____. **Emilio ou da educação.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

_____. **Julia ou a nova Heloisa.** São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **Os devaneios do caminhante solitário.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1986.

_____. **Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo.** In.:_____. Jean-Jacques Rousseau. São Paulo: Ed. Nova Cultural, (Col. Os Pensadores) Vol. II, 2000 b

SALINAS, L. R. **Rousseau: o bom selvagem.** São Paulo: Ed FTD, (Col. Prazer em Conhecer), 1989

_____. **Paradoxo do Espetáculo: política e poética em Rousseau.** São Paulo: Ed. Discurso Editorial, 1997.

SANTOS, L. R. **O Espírito da Letra – ensaios de hermenêutica da modernidade.** Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem.** São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **A Noiva de Messina, ou, os irmãos inimigos: tragédia com coros.** São Paulo: Cosc & Naify, 2004

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

_____. **Intriga e Amor: uma tragédia burguesa em cinco atos.** Curitiba: UFPR 2005

_____. **Kallias ou sobre a beleza:** a correspondência entre Schiller e Körner. Tradução Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

_____. **Maria Stuart.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1993

_____. **Os Bandoleiros.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2001

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

_____. **Teoria da Tragédia**. São Paulo. EPU, 1992.

WALKER, R. **Kant e a Lei Moral**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.