



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de Marília

Bárbara Ferrario Lulli

**ENTRE FORMA E FORMAÇÃO: SOBRE TRAGÉDIA E FILOSOFIA EM
SCHILLER**

Marília

2022

Bárbara Ferrario Lulli

**ENTRE FORMA E FORMAÇÃO: SOBRE TRAGÉDIA E FILOSOFIA
EM SCHILLER**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília.

Área de Concentração: Conhecimento, ética e política

Orientador: Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros

Marília

2022

L955e

Lulli, Bárbara Ferrario

ENTRE FORMA E FORMAÇÃO: SOBRE TRAGÉDIA E
FILOSOFIA EM SCHILLER / Bárbara Ferrario Lulli. -- Marília,
2022

83 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Orientador: Márcio Benchimol Barros

1. Friedrich Schiller. 2. Tragédia. 3. Bildung. 4. Cultura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Bárbara Ferrario Lulli

**ENTRE FORMA E FORMAÇÃO: SOBRE TRAGÉDIA E FILOSOFIA
EM SCHILLER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Filosofia

Linha de Pesquisa: Conhecimento, ética e política.

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros (UNESP-FFC/Marília)

2º Examinador:

Profa. Dra. Arlenice Almeida da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

3º Examinador:

Prof. Dr. Pedro Geraldo Aparecido Novelli (UNESP-FFC/Marília)

Marília, 25 de fevereiro de 2022

Ao amor, que muito tem me ensinado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UNESP, especialmente ao campus da Faculdade de Filosofia e Ciências, de Marília-SP, que me proporcionou ensino público, gratuito e de qualidade, me ofereceu boas experiências e possibilitou minha formação, em sentido amplo do termo.

Agradeço, com muito amor e carinho, aos amigos e amigas, professores e professoras e funcionários da UNESP, que caminharam comigo desde a graduação até o fim de meu mestrado. Agradeço a minha família por todo amor e cuidado, especialmente minha mãe, meu pai e minha irmã. Esses anos foram muito especiais em minha vida, obrigada.

Enfim, agradeço a todos e todas que fizeram e que ainda fazem parte de minha caminhada. Termino essa parte de minha jornada acadêmica transformada, certamente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Que a Universidade Pública, a Filosofia e a Ciência resistam!

RESUMO

O filósofo e poeta Friedrich Schiller [1759-1805] pensou a tensão problemática do ser humano que, como *cidadão de dois mundos*, cindido entre razão e sensibilidade, vontade e necessidade, se deparou com um conflito no exercício pleno de sua liberdade. Assim, Schiller atribui à arte, especialmente à tragédia, a capacidade de tornar o ser humano livre, emancipando-o dos percalços que a modernidade lhe impôs em seu processo histórico, para colocá-lo sob a *forma livre* da arte trágica. Neste sentido, ele atribuiu elevada importância para a tragédia, pois ela seria um meio de reconciliação entre os opostos antagônicos que compõe o ser humano. A arte trágica convida seus espectadores para uma reflexão e, conseqüentemente, para o reconhecimento de suas emoções mais recônditas. É no palco, então, que a tragédia encontra espaço para expor simbolicamente as tensões da existência humana e a vontade por liberdade. Assim, a atividade lúdica da arte trágica é como um exercício para a vida, em que o ser humano se *forma* tal como é, em plena liberdade. Pode-se dizer que, para Schiller, a existência é um ato estético, pois sempre foi sinônimo de criação. Portanto, o objetivo desta pesquisa se configura em analisar a arte trágica, pensada por Schiller, e como ela contribui com o projeto filosófico-estético de *Formação [Bildung]* da humanidade.

Palavras-chave: Friedrich Schiller, Tragédia, Bildung, Cultura.

ABSTRACT

The philosopher and poet Friedrich Schiller [1759-1805] thought the problematic tension of the human being that, as citizen of two worlds, divided between reason and sensibility, will and necessity, is faced with a conflict in the plain exercise of his freedom. Therefore, Schiller attributes to art, especially to tragedy, the capacity to set him free, emancipating him from the obstacles that modernity imposed on him during its historical process, to put him under the play drive of tragical art. In this sense, Schiller attributed elevated importance onto tragedy, because it would be a way reconcile antagonizations that composes the human being. Tragical art invites its spectators to a reflection and, consequentially, to the recognition of their most underlying emotions. It's on stage, so, that tragedy encounters its space to exposed in a symbolical manner the tensions of human existence and the will for freedom. And so, the ludic activity of tragical art is like an exercise to life, in which the human being forms itself like it is, in plain freedom. It can be said that, for Schiller, existence is an aesthetic act, because it has always been synonymous to creation. Therefore, the object of this research consists itself in analyzing tragical art, as thought by Schiller, and how it contributes to a philosophical and aesthetical project of Formation [Bildung] of humanity.

Key-words: Friedrich Schiller, Tragedy, Bildung, Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. TRAGÉDIA E HISTÓRIA	18
I. II Aristóteles: Mímeses e o efeito da tragédia	22
I. II Sobre <i>Poesia ingênua e sentimental</i>	25
I. II. I O Ingênuo	26
I. II. II O Sentimental	28
II. A TRAGÉDIA EM SCHILLER	33
II. I Sobre o deleite	33
II. II O Sublime	46
II. III O sublime patético	58
III. FORMA E FORMAÇÃO	68
III. I Belo e moral	68
III. II Sobre Forma e Formação [<i>Bildung</i>]	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

INTRODUÇÃO

As discussões sobre a tragédia na modernidade possivelmente remontam a um caminho que começou a ser teoricamente trilhado pela *Poética*, de Aristóteles. Até o Iluminismo, a teoria trágica se guiou pelo clássico regimento de sua caracterização e definição em três gêneros de poesia: a epopeia, a lírica e a dramática, de acordo com Peter Szondi, em *Ensaio sobre o Trágico*. Na modernidade, especialmente entre os séculos XVIII e XIX, na Alemanha, as reflexões teóricas sobre arte poética passaram a integrar as investigações críticas e filosóficas que, em termos gerais, redefiniram o uso da teoria estética. Neste sentido, estudar a tragédia na modernidade é remontar à sua história, que parte da sistematização aristotélica. Nas palavras elucidativas de Szondi: “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra” (SZONDI, P. 2004. p. 23).

A recepção da obra de Aristóteles é posta em evidência com a filosofia do trágico, criada por Schelling e difundida por boa parte dos idealistas alemães, e avançou também aos pós-idealistas, como Nietzsche. Grosso modo, pode-se dizer que a transformação do fenômeno em conceito buscava determinar precisamente o trágico, a fim de outorgar-lhe caráter universal. Todavia, essa foi uma preocupação cujo destaque aconteceu na Alemanha. Por isso, Szondi afirma: “Trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, [...]. Até hoje, os conceitos de tragicidade [*Tragik*] e de trágico [*Tragisch*] continuam sendo fundamentalmente alemães” (IBID. p. 24).

Apesar de brevíssimo, esse panorama do percurso histórico do tema nos permite levantar algumas questões: o que pretendiam os alemães ao reconsiderar a tragédia? É certo que na modernidade a tragédia foi obrigada a passar por reformulações, pois já não se encontrava no seio da democracia ateniense e não pertencia mais aos espaços públicos nem fazia parte das festividades e ritos da comunidade. Por quais interesses, então, os alemães se debruçaram sobre ela? O que esperaram da tragédia?

O tema foi amplamente abordado por Schiller, e nossa hipótese inicial é a de que o filósofo e poeta talvez tenha olhado para a tragédia como analogia da vida. Desse modo, a arte trágica em muito lhe interessa no sentido de que é por ela que expressamos de forma simbólica a luta constante de viver. A tragédia, como o próprio ser humano, tem forma e corporeidade, e assim nos conduz tão mais facilmente à sonhada liberdade de ser o que se é. Ela nos ensina que a vida é estética porque nunca deixou de ser criação. Nesse sentido, a principal pergunta que

nos cabe é: o que Schiller pretende ao falar da tragédia? O que ele espera do gênero trágico e qual seu propósito no projeto filosófico de Formação [*Bildung*]? Eis aqui nosso propósito.

As investigações de Schiller a respeito da Tragédia foram publicadas, primeiramente, no periódico *Neue Thalia*, entre 1784 a 1795. Neste período, elaborou textos de grande notoriedade, tais como *O teatro considerado como instituição moral* [*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*], de 1784; *Sobre a arte trágica* [*Über die tragische Kunst*] e *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* [*Über den Grund des Vergnügens an tragische Gegenständen*], ambos de 1792; *Do Sublime* [*Vom Erhabenen*], de 1793. Esses textos, dentre outros, formam um conjunto no qual o tema da tragédia esteve aliado aos estudos estéticos-filosóficos.

Posteriormente, Schiller passou a publicar no periódico *Die Horen*, ao lado de Goethe. Entre as publicações de *Die Horen*, destacam-se *Sobre a educação estética da humanidade* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*], de 1794, e *Poesia ingênua e sentimental* [*Über naive und sentimentalische Kunst*], de 1796.

A preocupação de Schiller era compreender a arte, em geral, e, em particular, o sentido e efeito do trágico, pois, para ele, à arte trágica se atribui a mais elevada missão de emancipar o ser humano dos percalços que a modernidade lhe impôs ao longo da história. Neste sentido, seja em sua teoria trágica ou em sua filosofia, a tragédia, para Schiller, desempenha relevante papel para a humanidade. Assim, afirma Anatol Rosenfeld, “No centro de suas indagações de esteticista encontram-se desde logo, o problema de determinar o lugar e a função exatos da arte – e em especial da arte teatral – dentro do contexto da sociedade e dentro das virtualidades humanas” (ROSENFELD, A. 1992. p. 07).

Para Schiller, a tragédia causa o deleite pelo sofrimento compassivo, contudo, “[...] o prazer com o afeto está justamente em relação inversa com seu conteúdo”¹, (SCHILLER, F. 2018. p. 39). Em outras palavras, o deleite proporcionado pela tragédia é causado pelo sofrimento, não por afecções diretamente prazerosas, pois a tragédia é a causa de um misto de sensações que oscilam entre o prazer e o terror. Assim, nós nos sentimos ora atraídos, ora repelidos pela tragédia. Essa característica está na base da essência do gênero trágico e

¹ „[...] die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe“. (SCHILLER, Fr., Sämtliche Werke, Munique, Deutsche Taschenbuch Verlag, 2004, Bd V. p. 372).

desenvolve importante função na sua ação trágica. Com isso, diante do sofrimento do herói trágico, que sente e sofre o peso de seu destino, o espectador se liberta de paixões demasiado intensas, extravasando-as de forma independente dos condicionamentos morais que as mantêm cativas na vida cotidiana.

Investigar a tragédia, em sua fruição e sua forma, levando em conta o seu papel no processo da *Formação* [*Bildung*], foi uma tarefa importante de Schiller. Seus estudos acerca do tema datam de 1790, com palestras e ensaios publicados no periódico *Neue Thalia*, até os primeiros anos do século posterior. Neste momento, suas investigações lhe renderam uma teoria da tragédia, bem como uma filosofia voltada para a cultura, na qual Schiller adotou a Grécia antiga como inspiração ao atingir a liberdade almejada por ele para a modernidade.

Os Deuses da Grécia, obra poética de Schiller, publicada em 1788, após a sua primeira visita a Weimar, marcou o início de seu interesse pela Antiguidade Clássica. A partir daí, o poeta iniciou o estudo das letras gregas, através do qual adquiriu maior intimidade com o idioma e a forma grega antiga. Ainda nessa empreitada, Schiller iniciou a tradução de obras clássicas como *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Tauris*, ambas do poeta trágico grego Eurípedes, embora não as tenha terminado. Em *Os Deuses da Grécia*, ao falar da decadência da cultura moderna e seu processo de constante fragmentação, Schiller expressou a sua lástima pelo fim da cultura grega. Com isto, seguiu o viés de Goethe que, com *Ifigênia em Tauris*, buscou rememorar fundamentalmente os valores da antiguidade e o contato do ser humano com a natureza.

Através da peça intitulada *Don Karlos* (1787), que faz parte do projeto schilleriano iniciado logo após a publicação do texto *Ifigênia* (1786), de Goethe, Schiller buscou alcançar o estilo clássico. Com tais obras, os autores marcam, no plano do teatro, certo distanciamento do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*² e consagram o Classicismo de Weimar, cujo intento se voltava especialmente à valorização das potencialidades humanas e seu

² *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto], foi, segundo Anatol Rosenfeld, “[...] a primeira corrente romântica ampla da Europa, geralmente denominada ‘pré-romantismo’” (1968, p. 46), que se iniciou na Alemanha, por volta de 1770. O movimento *Sturm und Drang* teve como principal influência a *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), de Lessing, obra pioneira na criação de novas bases da literatura e dramaturgia alemã, comprometida em reformar a política cultural do país, a fim de emancipá-lo do modelo clássico francês hegemônico, que representava o absolutismo. A literatura e dramaturgia pré-românticas simbolizaram os esforços de emancipação da burguesia ascendente naquele período em face do Absolutismo. Assim, os *Stürmer und Dränger*, poetas e dramaturgos do movimento pré-romântico, intensificaram o projeto de emancipação cultural alemão, iniciado por Lessing, se lançando ao combate dos modelos clássicos, pois, para eles “os cânones da Antiguidade não podem prevalecer em épocas e sociedades totalmente diversas do mundo greco-romano. Não há leis estéticas eternas” (IDEM). Neste sentido, “a revolta dos jovens pré-românticos contra a literatura tradicional, bem mais violenta que a de Lessing, ligava-se, como no caso do autor da *Dramaturgia de Hamburgo*, a um protesto contra o absolutismo”. (IBID. p. 47).

aprimoramento. Contudo, o Romantismo não deixa de ressoar por completo das obras poéticas e teóricas dos autores. É possível afirmar isso, pois pode-se notar a presença de personagens burguesas mesmo em obras de maturidade, como no romance de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1884). Além disso, o movimento *Sturm und Drang* ressalta a relevância dos afetos e o retorno à natureza humana que fora demasiado suprimida pelo Iluminismo em prol da supremacia da razão e do intelecto. Nesse sentido, o Classicismo de Weimar surge como uma espécie conciliadora entre as ondas mais acentuadas do romantismo, buscando, então, equilíbrio e harmonia entre os antagonismos criados no homem moderno, com um novo propósito, a saber, de formação [*Bildung*] humana em sentido pleno.

Embora tenha seguido o viés clássico iniciado na Alemanha por Winckelmann e aclamado por Goethe, Schiller parece ter mantido, como seus predecessores, uma postura mais crítica do que uma adoração nostálgica. Neste sentido, Schiller sofreu a influência da arte grega como modo de pensar a arte para a modernidade, na “[...] tentativa de compreender o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga” (SÜSSEKIND, P. 2005. p. 245). Ainda de acordo com Süsskind, essa tentativa de compreensão se evidencia nos ensaios escritos de 1791 a 1796. Ensaios publicados no periódico *Neue Thalia*, em textos como *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), Schiller faz elogios a Shakespeare e não a Eurípedes, reafirmando, portanto, a importância de se pensar o teatro para a modernidade.

A tragédia pensada por Schiller para a modernidade deveria buscar grandeza moral, com a dissolução do paradoxo entre dever e querer, com o intuito de atingir um aprimoramento do ser para que este possa, de fato, tornar-se o que se é. Assim, Schiller pretende não um retorno à natureza, como quis o Renascimento, mas uma reconciliação entre a natureza e os valores da civilização, por meio do projeto de formação [*Bildung*]. Dessa maneira, ela teria como objetivo “[...] levar o homem a uma nova integração e a uma superação de todas as alienações” (ROSENFELD, A. 1968. p. 55). Para Schiller, o homem moderno rompeu a unidade original entre sua dimensão natural e sua dimensão intelectual-racional, processo esse que teria sido necessário para o desenvolvimento pleno de suas potencialidades. Todavia, isso acarretou o desenvolvimento unilateral e independente de todas as suas potencialidades e, assim, a perda da unidade e integridade do ser humano enquanto tal. Agora, porém, seria preciso reconciliar essas potencialidades, resgatando a unidade perdida. Como afirma o autor na *Carta VI*:

Naqueles dias do belo despertar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados; a discórdia não havia incitado ainda

a divisão belicosa e a demarcação das fronteiras. [...] Por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca mutilava. Embora decompusesse a natureza humana e a projetasse, ampliada em suas partes, em seu magnífico círculo divino, não a dilacerava, mas a mesclava de maneiras diversas, já que em deus algum faltava a humanidade inteira. Quão diferente é a situação entre nós modernos! Também entre nós se projetou a imagem da espécie, ampliada em suas partes, nos indivíduos – mas por fragmentos, não em combinações diferentes, de modo que, para reconstruir a totalidade da espécie, é preciso indagar, um a um, todos os indivíduos. [...] Foi a própria cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna. [...] rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. (SCHILLER, F. 1995. p. 40-41).

Segundo Schiller, sendo o ser humano de natureza mista, composta pela dimensão sensível e intelecto-racional, sua formação [*Bildung*] precisa ser plena, para poder emancipá-lo da subordinação que o desenvolvimento desigual das suas potencialidades desencadeou, tornando-o livre em si mesmo. A liberdade pensada por Schiller visa à possibilidade de afirmação do ser humano em sua plenitude, uma vez que se apresenta como força oposta a tudo que diz respeito ao reino da necessidade, revelando sua autonomia moral, onde ele pode afirmar o que quer, não somente agir conforme ao que é impelido. Assim, para o filósofo, a tarefa de formação [*Bildung*] é tornar todo ser humano livre. A principal obra relativa a este tema é a *Educação estética da humanidade*.

O ideal de formação [*Bildung*], expresso nas *Cartas*, revela-se, nos ensaios de Schiller publicados principalmente na época de *Neue Thalia*³, como um projeto prático no teatro. Schiller voltou-se para a *forma* [*die Form*] da arte trágica, que representa a sua unidade enquanto obra de arte, perdida na modernidade. Efetivando essa unidade artística, a tragédia ganha novamente a capacidade de emancipar e purificar o ser humano. Assim, o ser humano encontra na arte trágica a harmonia ausente em seu ser, dado que a modernidade, num processo histórico, cindiu-o.

A reestruturação da *forma* da tragédia na modernidade é abordada também em *Sobre o uso do coro na tragédia*, ensaio escrito como prefácio a peça *A Noiva de Messina*, de 1803. Neste ensaio, Schiller apresenta suas concepções de estética teatral e coloca como norte para a tragédia reestruturada em sua forma, acabada em si mesma, o coro trágico. O último passo para reestruturação da tragédia⁴ é, para o autor, a inserção do coro sem que este órgão pareça superficial para a arte teatral da modernidade. Pois, o coro tem em si duas funções básicas na arte trágica: atrair sensivelmente o espectador, pelo poder da musicalidade, e, ao mesmo tempo,

³ Os ensaios são: *O teatro considerado como instituição moral*, *Sobre a arte trágica*, *Sobre o fundamento do prazer com objetos trágicos* e *Do sublime*.

⁴ “A introdução do coro seria o último passo, o passo decisivo, [...] então ele deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética”. (SCHILLER, F. 2004. p. 190).

refrear o fluxo intenso das paixões despertadas pelas representações trágicas, possibilitando, então, a reflexão⁵.

Em *Sobre o uso do coro na tragédia*, o projeto de tragédia para a modernidade parece extrapolar as noções do gênero dramático e se estendem a fundamentos filosóficos, quando Schiller afirma que a peça trágica deve ser um todo ideal, unificado em si mesmo. Deve haver uma “libertação dos limites do real” para “dar espaço à fantasia” (2004. p. 186). Ao se dispor diante da arte teatral, os espectadores mais modestos esperam “ao menos esquecer sua ocupação, sua vida comum” (IDEM) e se deleitar com o exercício da imaginação. Contudo, isso não significa dizer que o teatro não tenha compromisso com a verdade, mas antes, que é através de um todo ideal que a tragédia pode ser “mais verdadeira do que toda a realidade, e mais real do que toda a experiência” (SUZIKI, M. 2004. p. 189). Em *A ‘Guerra ao Naturalismo’*, análise ao ensaio *Sobre o uso do coro na tragédia*, Márcio Suzuki chama a atenção as terminologias filosóficas empregadas por Schiller ao papel do coro na tragédia, sendo este dual e uno, real e ideal. Desse modo, afirma:

Assim como as personagens trágicas, o coro é ao mesmo tempo um indivíduo real, concreto, e uma personagem típica, ideal, universal. Reconhece-se naturalmente a concepção schilleriana do homem estético como livre jogo entre as capacidades espirituais e sensíveis. (IBID. p. 221).

A proposta da *forma* cria sob a esfera do trágico uma dualidade em seu significado: ora é gênero, ora é projeto antropológico de *formação humana*. Neste sentido, *formar-se* significa buscar a integridade em si, que cativa e cultiva todas potencialidades sem sobrepor nenhuma a outra, sem sobrepor razão à sensibilidade. Este ideal é a base do projeto de *Bildung*, traduzido como *formação e cultura*: seria um neohumanismo baseado nas origens da criação da cultura, com a tragédia grega. Adotar a noção de tragédia como gênero requer a unidade na arte, que se reflete à unidade do ser humano tal como ele é. O projeto de recriação do teatro alemão baseado no modelo grego, de Schiller, atribui, então, sentido prático ao projeto de *formação humana*.

O debate sobre a *forma* da tragédia incorporada à filosofia schilleriana diz respeito também ao projeto de reestruturação do teatro alemão: Schiller e Goethe pretendiam formar um teatro que unisse as distintas camadas sociais da Alemanha existentes naquele período, e que condensasse tanto o teatro da corte, quanto o teatro dos comediantes e itinerantes, isto é, um teatro popular. Para tanto, tinham como intuito o projeto de criação de um Teatro Nacional, em que toda a população pudesse se unir e se emancipar por meio dele.

⁵ SCHILLER, F. 2004. p. 193.

Este projeto faz menção à contundente crítica ao teatro moderno e ao teatro clássico francês, que, segundo Schiller, visavam unicamente o entretenimento, uma vez que deturparam as estruturas da tragédia, sem almejarem atingir a liberdade. Na Alemanha, o empreendimento de criação de um Teatro Nacional foi iniciado por Lessing, com a *Dramaturgia de Hamburgo*, de 1769, obra que contém análises e críticas voltadas aos problemas da arte dramática na modernidade, em que o autor visa “[...] sobretudo a fins imediatos, exigidos pela hora histórica” (ROSENFELD, A. 1968. p. 42), como nos permite afirmar Anatol Rosenfeld. Ainda nas palavras do crítico Rosenfeld:

O fulcro e a meta da crítica de Lessing é a luta por um teatro nacional e um teatro burguês, por um teatro dedicado aos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolavelmente, o progresso da nação; luta pela emancipação nacional que, na situação concreta, forçosamente havia de dirigir-se contra o classicismo francês, por este representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo. (IDEM)

O progresso de nação e a luta pela emancipação nacional, mencionados por Rosenfeld como projetos de Lessing, dizem respeito à questão histórica do território germânico, que, nesse momento, encontrava-se fragmentado. Para Schiller, a emancipação viria para dar ao povo germânico um teatro com unidade e autenticidade, através da recriação de uma arte teatral que fosse compatível com a Alemanha daquele período, e não com a aristocracia francesa. Nessa perspectiva emancipatória, o teatro desenvolveria a importante função de ser um representante do ser humano em geral.

No primeiro capítulo, buscaremos destacar o contexto histórico em que a tragédia foi pensada por Schiller na modernidade, resgatando as origens teóricas da *Poética* trágica de Aristóteles, buscando destacar o contexto histórico em que a tragédia foi pensada por Schiller na modernidade. Posteriormente, já no segundo capítulo, abordaremos a noção de tragédia especificamente em Schiller. Buscaremos explorar os aspectos constitutivos da tragédia em dois principais textos: *Sobre a arte trágica* e *Sobre os fundamentos do deleite com objetos trágicos*, ambos de 1792.

No terceiro e último capítulo, teremos o grande desafio de compreender as importantes questões que a tragédia em Schiller abarca no que diz respeito a sua *forma* artística. Para finalizar o capítulo, traremos à luz o modo como a arte trágica corrobora com o projeto antropológico de emancipação do ser humano, em Schiller, e como a arte teatral lhe serve como importante aliada.

I. TRAGÉDIA E HISTÓRIA

Como afirma Aristóteles na *Poética*, obra de indiscutível referência entre dramaturgos e pesquisadores do tema, a tragédia surgiu do ditirambo e passou por uma fase satírica, antes de alcançar sua forma natural⁶; podemos notar que, antes do fenômeno trágico chegar aos dias atuais, a história do gênero pôde ter algumas das principais correntes que remontam a sua origem. O pesquisador e estudioso do tema, Eudoro de Sousa, na introdução à *Poética*, destaca duas principais correntes que concordam com a teoria aristotélica: as principais destacadas pelo autor são as do surgimento da tragédia Ática e da tragédia Dórica.

Foi no reinado de Periandro (583-543 a.C.), nas terras do Peloponeso, especificamente em Corinto, que Árion, trazido por um delfim de Metimna (Lesbo), entoou pela primeira vez um canto ditirambo, denominando-o assim. A autoria do ditirambo foi atribuída inicialmente a Píndaro; porém, Aristóteles, discordando dessa atribuição, imputou-o inteiramente a Árion. Segundo Eudoro de Sousa, teria sido Árion quem “[...] escreveu cânticos e hinos [...]. Dizem também que foi ele o inventor do ‘modo trágico’, o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo [...] e introduziu sátiros que recitavam em verso” (1966. p. 38). Já a versão Dórica atribui a origem da tragédia a Clístenes, tirano de Sícion (600-565 a.C.) que atribuiu o culto a Dioniso, deus do povo da Ática, que representava, como bem define Margot Berthold:

[...] a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia. (BERTHOLD, M. 2001. p.104).

A princípio, portanto, os cânticos ditirâmicos eram dedicados a Dioniso em seu louvor. Nesta mesma corrente de pensamento, a respeito da origem do gênero, a tragédia foi associada ao termo “bode” devido a uma questão etimológica porque, de acordo com Eudoro, o prêmio das Festividades Dionisíacas “[...] 1) era um *bode* (*tragos*); 2) o prêmio era *vinho novo* (*trúx*); 3) os coros eram compostos de sátiros, que os espectadores denominavam “bodes”, ou porque peludos de corpo, ou pelo ímpeto afrodisíaco, ou, enfim, porque os coreutas arranjavam os cabelos de modo a imitarem a figura de bodes (*trágoi*)” (IBID. p. 38-39).

Segundo Eudoro de Sousa, isso explicaria a afirmação de Aristóteles sobre a tragédia ter nascido do ditirambo e ter passado por uma fase satírica, na qual “satírico” estava

⁶ (1966. 1447a. p. 68-69).

intimamente relacionado e era sinônimo de trágico. É nesta segunda fase que se encontra a história mais difundida da origem da tragédia com Téspis, na Ática; teoria que, segundo o tradutor e comentador da Poética, não confronta exatamente a primeira, mas são paralelas.

Na Ática, Téspis é a persona fundamental que remonta à tragédia em suas origens. Como nos conta Margot, ele fora, junto com Psístrato, tirano de Atenas, o criador das Grandes Dionisíacas e também promotor do comércio e das artes⁷. Trazido de Icária, Téspis teve a inovadora ideia de responder ao coro, se colocando à parte como um solista e, assim, criando a importante figura do *hypokrites*, respondedor ou ator. Como afirma Berthold, “Essa inovação, primeiramente, não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (‘bode’) e *ode* (‘canto’)” (IBID. p. 105). Esta afirmação parece concordar com Eudoro de Sousa, que, de acordo com os escritos de Eratóstenes, diz:

‘a tragédia e a comédia teriam sido inventadas em Icário, na Ática, por ocasião da vindima e no delírio da embriaguez’. A mesma tradição se refere o autor do *Marmor Parium*, quando refere que Téspis, quando venceu o concurso de 534, *‘obteve, como prêmio, o bode’.* (SOUSA, E. 1966. p. 41).

As tradições Dórica e Ática da tragédia, que a expressam seja como um canto ao bode nas festividades de colheita de uvas, seja como um rito à embriaguez, não parecem se confrontar, mas se complementam. Além disto, ainda sob as considerações de Eudoro de Sousa, “o problema das origens não é um problema histórico; é um problema fenomenológico” (IBID. p. 42). O autor chega a tal afirmação depois de apresentar as inúmeras histórias a respeito das origens da tragédia. O que se sabe, de fato, é que muitas tragédias/tetralogias se perderam. Dos dramaturgos, chegou a nós o nome de somente três deles, de grande influência: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Contudo, o estudo das origens da tragédia não figura nosso objetivo, mas sim seu significado e efeitos, dado que na modernidade a causa das tensões trágicas adota novos sentidos de acordo com os problemas do período, diferenciando-se, portanto, das motivações em que ocorreram as tensões na tragédia grega antiga. Neste sentido, como coloca Eudoro de Sousa, o problema do trágico sob uma perspectiva fenomenológica se figura como um estudo de sua essência, pois, “[...] em todo e qualquer momento do processo histórico-literário do gênero trágico, sob outras ‘letras’ terá sempre de revelar-se o mesmo espírito” (IBID. p. 44).

⁷ BERTHOLD, M. 2001. p.104.

Outra consequência a extrair da omissão da causa, é a seguinte: se por estreiteza de métodos, a alma do drama persiste oculta e inerente, no decurso da investigação erudita, ainda podemos esperar que a Filologia venha a descrever a *tragédia originada*; não, todavia, que alguma vez consiga explicar a *origem da tragédia*, pois o único e autêntico problema surge, precisamente, onde e quando se nos depare a ‘tendência para a vivificação dramática’. (IBID. p. 42-43).

Se, como vimos, a tragédia – ática e dórica – nasce do ditirambo e dos cânticos satíricos, o coro trágico se expressa como grande máxima da tragédia, tal como afirma Schiller. Além dessa distinção, é importante enfatizarmos o que pode ser extraído da tragédia como um todo, sabendo que ela não é só composta pelo coro – embora este tenha fundamental importância no gênero – pois ela é composta também pela elocução, melopéia, caráter, mito, pensamento, espetáculo cênico, dentre outros ornamentos, aos quais Aristóteles faz menção no VI capítulo da *Poética*⁸. O questionamento feito a seguir, visa, ainda, determinar o espírito da tragédia: Qual o efeito que ela pode despertar em sua totalidade? Ao longo do texto nosso esforço será dirigido para responder a essa questão. Destacamos que a resposta fará referência ao fato de que seja na antiguidade grega ou na modernidade, um sentimento se destaca no tocante à essa questão: a *Kátharsis*.

Conceito caro à estética, debatido entre muitos pesquisadores, a *Kátharsis* se define como purificação. Essa purificação consiste na reunião do terror e da piedade, que são sentimentos opostos, suscitados durante a apresentação de uma peça. De acordo com Aristóteles:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1966. p. 74. 1449b)

É no capítulo sexto da *Poética*, que o filósofo caracteriza de modo mais preciso o significado da tragédia, ao considerar nela a presença da *catarse* como um sentimento fundamental, que é capaz de reunir o terror e a compaixão, a fim de obter como efeito a “purificação dessas emoções” (IDEM). A tragédia desperta essas emoções a fim de dar vazão a elas, visto que elas afligem todos os seres humanos. No contexto dessa análise, podemos destacar o medo da morte. Sabermos que somos finitos e termos como única certeza o nosso fim é algo que nos angustia. Essa angústia, assim como as demais emoções contidas em nós, é

⁸ 1966. 1450a 1450b. p. 74-75.

representada no palco de modo a nos colocar em contato com esses sentimentos e, no processo formal do desenvolvimento da tragédia, ela será vivenciada para poder ser elucidada.

Mais que representar nossos anseios e sofrimentos angustiantes, a tragédia revela nossa vontade de ser livre. Na tragédia antiga mais popular nos dias atuais, Édipo Rei, de Sófocles, o protagonista, em última instância, luta contra o seu destino, que o impede justamente de ser livre. Então, poderíamos dizer que a tragédia expõe nossos sentimentos reprimidos e revela a vontade humana pela liberdade. O peso e o sofrimento da existência são inevitáveis, assim como a vontade de ser livre. Desvelar no palco o sofrimento para que ele seja encarado, seria a manifestação mais pura da força da vontade em ser livre.

A tragédia seria essencial porque ela nos apresenta o que vivenciamos cotidianamente. Assim como afirma Aristóteles, a arte é imitação, ela imita a existência e, portanto, vida e arte não se distanciam. A arte trágica coloca no centro de sua abordagem um problema da vida humana: a vontade de ser livre; portanto, dar vazão à luta constante por liberdade por meio da arte trágica torna-se fundamentalmente importante.

Além do tratamento dado à questão da liberdade, a tragédia também teria contribuído, na Grécia antiga, com a democracia ateniense e com a vida em sociedade. Ela propunha reflexões voltadas para a esfera individual e coletiva da vida. Refletir sobre tais questões fortalecia as emoções de cada cidadão e também o sentimento de coletividade, fundamental para a manutenção e permanência da democracia. Além disto, através das festividades das Grandes Dionisíacas, a democracia era fortalecida, não só por abordar temas referentes à política, à justiça, à lealdade nas tragédias, mas também por unir a população em suas festividades, a fim de celebrar a colheita, a arrecadação de impostos e as conquistas de seus guerreiros, e para cultuar o deus Dioniso.

Por essas razões, Schiller entende que resgatar a tragédia na modernidade é de suma importância, dado que a arte tem papel fundamental na formação dos seres humanos e para a vida em coletivo. Além disso, Schiller traz como propósito a satisfação do homem na modernidade, problemática pensada pelo antagonismo de forças que representa a tensão entre vontade e necessidade, sensibilidade e razão, universal e particular, real e ideal, assim como dos impulsos conflitantes do sujeito, que o impedem de realizar com plenitude a liberdade. Como ideal, surge a relação do homem grego com a natureza e seu modo de vida, inspirados pelas tragédias gregas.

I. I Aristóteles: mímeses e o efeito da tragédia

A *Poética*, de Aristóteles, tem grande importância para o debate no qual Schiller se insere na modernidade. É de grande importância principalmente para a poesia e a arte trágica, pois foi com Aristóteles que o gênero poético ganhou uma análise detalhada de seus princípios. Como se sabe, Aristóteles elaborou tal estudo sobre a técnica do gênero poético a partir da experiência como espectador das tragédias na Grécia antiga. Portanto, a *Poética* se estabelece a partir de uma análise empírica feita pelo filósofo que tinha como intuito trabalhá-la com seus alunos, estudantes do Liceu. Nesta obra, Aristóteles destacou os elementos que constituem a arte trágica, portanto, seu objeto é a tragédia.

Em *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi defende a ideia de que Aristóteles elaborou uma poética da tragédia, enquanto que uma filosofia do trágico foi elaborada somente na modernidade, com Schelling. Embora seja difícil afirmar que Schiller tenha elaborado efetivamente uma filosofia do trágico, tal como Schelling e Hegel, podemos notar que a tragédia para nosso filósofo e poeta em questão ultrapassa a análise do gênero em si. Para Schiller, a tragédia tem o propósito de formação [*Bildung*], conforme pretendemos mostrar nos próximos capítulos. Contudo, este capítulo se faz necessário para que possamos apresentar como a tragédia pode desenvolver o aprimoramento moral do ser humano, que estão para além dela mesma, motivo pelo qual Schiller a valoriza tanto.

Para isso, neste momento vamos entender, a partir dos principais pontos levantados pelo autor da *Poética*, quais os fundamentos da tragédia. Para tal feito, traçamos alguns conceitos principais, como: mímeses, catarse e os elementos constitutivos da tragédia, que são: enredo, caráter, pensamento, elocução, espetáculo cênico e melopeia. O objetivo é compreender como tais elementos, elencados por Aristóteles como fundamentais à tragédia, podem suscitar emoções e sensações grandiosas, catárticas e purificadoras.

Apesar de se tratar de um conceito de grande importância não só para a arte, mas também para outras elaborações filosóficas de Aristóteles, o conceito de mímeses não é definido precisamente na *Poética*. De acordo com o pesquisador Roberto Machado, Aristóteles nos dá certos lampejos sobre o que entende por tal conceito na obra *Física*, quando trata a respeito da relação entre a natureza e a arte. De acordo com o pesquisador, Aristóteles desenvolve a seguinte ideia: “Na *Física*, quando trata da relação entre arte e natureza, ele diz que ‘a arte [*téchne*] imita a natureza’, precisando pouco depois que ‘por um lado, a arte termina o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro, ela a imita’” (MACHADO, R. 2006. p. 24). Assim, Machado continua a reflexão e define mímeses da seguinte forma: “a arte imita a natureza em

sua capacidade de produzir, é uma produção autônoma que imita a capacidade produtiva da natureza, [...], realizando aquilo que ela [natureza] não é capaz” (IDEM).

A partir disso, podemos entender que a atividade do artista imita, então, a capacidade de criar da natureza. E isso não é o mesmo que dizer que ele imita a natureza propriamente, mas imita sim sua capacidade produtiva. Desse modo, a relação que se estabelece entre o artista e a natureza não é de submissão ou de mera reprodução passiva. Ao contrário disso, o artista é um idealizador nato da perfeição, e é ele, pois, quem aprimora a falibilidade presente na natureza para realizar aquilo que ela é incapaz. Nesse sentido, por mimeses não se pode entender mera reprodução da natureza ou da realidade, sua finalidade não é essa. A imitação da capacidade produtiva, que tem como inspiração a natureza, nos conduz ao prazer de criar, tal como ela cria. Sobre o prazer da imitação, Aristóteles afirma:

Imitar é congênito ao homem. [...]. Sinal disto, é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, [...]. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, [...] Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo ‘este é tal’”. (ARISTÓTELES. 1966. p. 71. 1448b).

Nesse sentido, a criação mimética surge como um distanciamento da forma da natureza, que possibilita o aprendizado e, portanto, é causa de prazer. Este prazer, segundo o autor da *Poética*, encontra seu fundamento em disposições naturais do ser humano e cria, então, uma forma única de deleite através da poesia. Desse modo, Aristóteles utiliza o conceito de mimeses para classificar as obras de arte poéticas. Ela indica os meios, objetos e modos em que a mimeses ocorre. Assim, o autor as classifica de acordo com os meios, o uso do ritmo, da harmonia e da linguagem. Os objetos indicam a ação e, conseqüentemente, a qualidade daqueles que a realizam. Já os modos indicam a forma narrativa poética: dramática, épica ou lírica. Através desses elementos, o Aristóteles classifica as formas poéticas. No que diz respeito à classificação da tragédia, ela se utiliza do ritmo, da harmonia e da linguagem na ação de pessoas de caráter elevado, de modo dramático, conforme a célebre descrição do autor:

É, pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos atribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES.1966. p. 74 1449b).

Desse modo, o autor apresenta a mimeses da ação da tragédia que se estrutura em uma série de elementos que a compõe. Esses elementos são: 1) enredo ou história, que diz respeito ao arranjo das ações trágicas. É dele, pois, que resulta o efeito da tragédia; 2) o caráter das personagens, isto é, suas qualidades. Para Aristóteles, as personagens de uma tragédia devem imitar seres de caráter nobre e elevado; 3) pensamento, elemento que revela o caráter da personagem nas escolhas tomadas por ela, ou, conforme define o autor, “o pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavras [...]”. (1966. p. 89. 1456a); 4) já a elocução se refere a exteriorização do pensamento por meio da palavra; 5) o espetáculo cênico diz respeito a toda a composição da tragédia que pode se desenvolver mesmo sem os atores e a atuação deles; 6) a melopeia, por sua vez, que dá musicalidade e ritmo à linguagem. Desse modo, como afirma Machado, “[...] a elocução e a música são meio da imitação; o enredo, o caráter e o pensamento, seu objeto; e o espetáculo, a maneira de a tragédia imitar” (MACHADO, R. 2006. p. 26).

Na *Poética*, a análise dos elementos constitutivos se faz de extrema importância, pois ela diz respeito à forma poética que a tragédia deve ter para, então, atingir sua finalidade. Conforme dito anteriormente, a mimeses tem como finalidade o prazer. Para Aristóteles, esse prazer ou deleite, oriundos das ações concatenadas da tragédia, levam seu espectador ao efeito catártico, que é sua finalidade. A catarse é, por definição, o efeito provocado pela tragédia a partir de duas emoções, que são a compaixão e o medo. A partir dessas emoções, seu espectador deve sentir, paradoxalmente, prazer. O prazer da tragédia, sua catarse, reside justamente na possibilidade de purificação das emoções. Para compreendermos melhor como surge o prazer a partir de emoções de medo e a compaixão, precisamos compreender melhor o que cada uma delas significa. Roberto Machado as define da seguinte forma:

A compaixão é a emoção sentida pelo espectador perante o personagem que cai na infelicidade; o medo é a emoção que o espectador sente em relação a que o ocorrido ao personagem possa acontecer com ele. O medo faz temer por si próprio, a compaixão, pelo outro. (IBID. 2006. p. 29).

É, pois, através do medo e da compaixão suscitadas no espectador que a tragédia deve extrair o prazer. No entanto, as personagens trágicas não podem simplesmente despertar tais emoções. Para que haja o efeito catártico, é preciso que elas representem o infortúnio que advém de um erro cometido pela falta de conhecimento daquele que a faz e não por maldade ou intenção de prejudicar alguém. Conforme afirma Aristóteles, “É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja

vil e malvado, mas por força de algum erro [...]” (ARISTÓTELES. 1966. p. 82. 1453a). Nesse sentido, a compaixão surge, pois o espectador se compadece com o sofrimento daquele sujeito que não sabia do mal que praticava e o medo, por saber que aquele mesmo infortúnio poderia acontecer consigo mesmo.

Assim, o prazer advindo dessas emoções está ligado à imitação, a representação de que são suscitadas pela criação mimética e que, no palco, podem ser purificadas quando, como afirma Machado, se “[...] reconhece a essência do que é digno de medo e compaixão, elucidando o sentido dessas emoções [...]” (MACHADO, R. 2006. p. 29). Desse modo, o espectador reconhece a origem das emoções de medo e compaixão e traz à consciência para, então, esclarecê-las a si mesmo. A transmutação das emoções que permite a catarse trágica consiste, portanto, em dar forma a anseios humanos e em sua purificação.

I. II Sobre *Poesia ingênua e sentimental*

Ao lado de *Educação estética da humanidade*, *Poesia ingênua e sentimental* (1796) ganha forte destaque entre as obras de Schiller. Nessa última, o autor ressalta a beleza poética e sua diferenciação entre a arte clássica e moderna. O conceito de belo começa a ser apresentado aqui; no entanto, nos debruçaremos a ele mais adiante, no próximo capítulo. Nosso foco é, assim, o modo como ele atua na poesia da antiguidade grega e da modernidade. Por sua vez, a história é, para Schiller, fator determinante para compreender a diferenciação feita entre o modo do fazer artístico em ambos os períodos, que conduz a problemática da cisão humana.

Desse modo, a arte trágica continua sendo causa de efeito catártico, como na antiguidade, – conforme apresentado no tópico anterior – que nos conduz à felicidade, porém, sob as configurações que a modernidade lhe impõe. Nesse sentido, a arte trágica deve, então, conduzir o ser humano à liberdade de ser o que se é, contudo, com um novo desafio: conciliar as esferas que foram cindidas no homem historicamente.

O aperfeiçoamento moral humano através do belo artístico é, na obra *Poesia ingênua e sentimental*, uma preocupação do autor. Para isso, Schiller se volta ao *dever* do artista, como aquele que pode imprimir na obra de arte o ideal de beleza capaz de levar o ser humano à contemplação da liberdade. Nesse sentido, Schiller acredita que o poeta obedece mais claramente ao dever moral que outros artistas. Para ele, este privilégio da poesia se dá pois o fazer poético é a atividade criadora que menos requer preceitos externos aos próprios artistas. O ‘poetar’ (*Dichten*) nada mais é que o ato poético, uma vez que o próprio artista é a

manifestação de ser. Assim, o poeta é capaz de encontrar e exprimir em versos o ideal da natureza humana que encontra em si mesmo e que, conseqüentemente, contempla a todos.

Assim como Lessing, em *Laocoonte*, Schiller atribui certa superioridade da poesia sobre a pintura. Para o primeiro, “[...] a poesia se caracteriza por sons articulados em sucessão [...]” (LESSING, G.E. 1967. p.8), cujas ações acontecem na temporalidade. Para Schiller, a poesia se aproxima da música ao passo que a fala ganha ritmo sonoro, mas que também não se distancia por completo da criação plásticas, dado que requer forma em seus corpos e objetos. Neste sentido, a poesia é um amálgama de elementos figurativos, sonoros e rítmicos. Essa junção de elementos provindos da música faz com que na modernidade a poesia adote um caráter sentimental. Na antiguidade, havia o predomínio de elementos simbólicos, por isso era tida por Schiller como uma arte ingênua.

Sendo assim, o poeta é o mais hábil a cumprir com seu trabalho de gênio por refletir essa diversidade e concentrá-la em uma única expressão artística. Ideia está que Schiller nomeia de *dupla afinidade* (SCHILLER, F. 1991, p. 75). Por seu caráter duplo, a poesia é capaz de encontrar um fundamento na natureza humana por reunir o que há de sentimental e sonora, que, segundo Suzuki, “[...] se emprenha progressivamente e infinitamente na realização mais alta que o homem pode alcançar” (IBID p. 15); e no que há de ingênuo através das imagens, “[...] que sempre se exprime no interior de certos limites como as obras de artes antigas” (IDEM). Tanto o gênio antigo, ingênuo, quando o moderno, sentimental, tem o mesmo valor pois, ambos “[...] primam por apresentar a natureza humana em sua idealidade e pureza moral” (IDEM). Assim, o ingênuo pode cumprir com seu *dever* enquanto gênio, pois doa à poesia sua *perfeição finita*, enquanto que o sentimental emprega na forma artística o *aperfeiçoamento infinito*, deliberadamente. Desse modo, esses são os dois modos de cumprir com o *dever* de aperfeiçoamento humano.

I. II. I O Ingênuo

Para Schiller, a criação ingênua é admirável, pois supera as dificuldades do fazer artístico com muita naturalidade e sutileza. Com isso, o trabalho do poeta ingênuo não demonstra os esforços e técnicas para a realização de sua obra. Assim, como afirma Márcio Suzuki, o efeito causado pela obra de arte do poeta ingênuo “[...] é comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem” (SUZUKI, M. 1991. p.17). O talento do artista ingênuo reside na simplicidade, dado que é livre das regras de criação,

fazendo com que a criação se norteie somente pelos instintos, obedecendo espontaneamente somente a sua natureza. Poderíamos compreender a obra do artista ingênuo como um todo harmônico e acabado em si mesma, cuja as partes não se sobressaem, sendo, então, orgânica e espontânea. Por conta disso, se assemelha à criação da natureza.

Essa característica orgânica confere unidade à obra de arte ingênua, impossibilitando a compreensão das partes no processo de criação. Por ser assim, a intuição do gênio se divide entre a criação e o entendimento conceitual. Schiller resgata essa discussão a respeito da criação do gênio em Kant. Para o último, uma ideia estética da criação é, sob sua definição, uma representação da imaginação que se encarrega de unificar uma multiplicidade das formas, fazendo com que, assim, não seja possível explicar claramente aquela criação.

Neste sentido, pode-se compreender a dissonância no ser humano entre suas faculdades. Essa característica se reflete no momento de contemplação da arte, que se divide da seguinte forma: ou a *Ideia estética* é apreciada somente pelo ponto de vista do entendimento e, assim, completamente separado da fantasia. Nesse caso, o objeto artístico se mantém preso à realidade e não se eleva à autonomia, dado que, assim, se torna insensível. O outro caso, a *Ideia estética* é tida a partir da comunhão entre o entendimento e a imaginação, isto é, de modo harmônico. Desse modo, o entendimento renuncia sua capacidade de inteligência à imaginação, que coloca o pensamento em atividade. Assim, é possível compreender além dos fenômenos.

Ao conseguir fazer da obra artística um objeto belo, o artista está despertando no sujeito o conhecimento das ideias, em sua forma mais elevada, permitindo acesso às ideias morais da razão. Desse modo, sua arte se torna uma expressão simbólica da pura moralidade do homem. Assim, é caracterizado o gênio ingênuo que, antes de um processo histórico de cisão, dispunha igualmente de seu *estado de natureza*, a razão e a sensibilidade. Sendo um ser uno em si, o homem grego podia criar e sentir de modo espontâneo com o entendimento e a imaginação. Conforme afirma Suzuki, “[...] com o advento da cultura e a multiplicação das formas de vida social [...]” (SUZUKI, M. 1991. p.19), os homens pensaram a distinguir suas faculdades para poder desenvolvê-las em seu máximo potencial, neste momento, ele se cinde em si e passa a diferenciar estética e conhecimento intelectual. Neste sentido, pode-se dizer que o homem grego era íntegro e, por isso, habitava sua plenitude ética.

O conceito ingênuo fora cunhado após o rompimento dessa integridade, com a tentativa de estabelecer um estado ético, dado que foi suspenso o estado de natureza. O gênio ingênuo é aquele que apresenta uma bondade natural, simbolizando em suas obras artísticas o caráter do

ser humano ainda não cindido pela modernidade. Assim, na modernidade, quando suas obras são contempladas, desperta um sentimento melancólico pela realidade.

No entanto, para Schiller, o trabalho da modernidade não é voltar ao passado para que se possa seguir o mesmo modelo social da Antiguidade. Para o autor, o objetivo, a partir do momento que o homem se percebe enquanto cindido, é justamente *progredir*, para que possa ser superada essa divisão entre a sensibilidade e a verdadeira natureza e não fingir que ela não aconteceu ou não acontece. Pois, dada a consciência da racionalidade humana, deve-se tentar “[...] reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade” (SCHILLER, F. 1991. p.39). Isso seria o mesmo que criar uma nova natureza a partir das condições dadas, em que ele possa se sentir íntegro novamente. Este é o trabalho de aprimoramento moral de Schiller, cuja arte exerce papel fundamental.

I. II. II O Sentimental

A ideia de sentimental [*Sentimentalisch*] é fundamentada por Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*. Embora defenda o uso moderado do sentimentalismo para não cair no exagero das torrentes dos impulsos e emoções, o autor usou o termo ‘sentimental’ para designar a diferença entre o poeta da modernidade e da antiguidade. Desse modo, o autor tenta se livrar da conotação demasiada emotiva usada pelas correntes literárias do momento e também pelo *Sturm und Drang*. Isto, porque o termo ‘sentimentalismo’ não propunha uma conotação depreciativa, mas sim uma espécie de compreensão apurada e límpida dos sentidos e emoções. Para o filósofo, esse conceito se refere à atividade reflexiva do juízo, conforme afirma, “[o poeta sentimental] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta” (1991. p.62).

Neste sentido, pode-se compreender que a comoção, própria ao sentimental, é fundamentada pela reflexão apresentada pelo gênio em suas obras artísticas. Ao exprimir na arte os sentimentos provocados por sua própria criação, ele também permite que aquele que a contempla se perceba sob a mesma condição. Por isso, a atividade reflexiva é grande característica do poeta moderno e, no momento em que apresenta suas próprias reflexões, faz com que o espectador tenha o mesmo raciocínio que o seu. Assim, segundo Schiller, as mesmas “[...] operações do espírito do criador têm de ser desencadeadas no espírito do leitor” (IBID. p. 27). E este caráter reflexivo é traço ímpar do poeta moderno e é o que o distingue do poeta antigo: “Chamei de poesia ingênua de um *favor da natureza* para lembrar que a reflexão não

tem participação alguma nela” (IBID. p. 91). A reflexão é, nesse sentido, como afirma Suzuki, a “[...] realização do gênero humano em sentido pleno” (SUZUKI, M. 1991. p.28). No entanto, a reflexão tem um caráter ambíguo: da mesma forma que ela permite a contemplação da humanidade, ela é a marca de sua ruptura na modernidade. Nas palavras de Suzuki:

Assim, a poesia sentimental parece provir do esforço de querer ir além, sem, contudo, jamais poder chegar a sua meta suprema, pois não é somente empenho infinito, mas também reflexão e sentimento. Empenhando-se pelo Ideal, é, paradoxalmente, a condição e a impossibilidade de alcançá-lo. (IBID. p.29).

Neste sentido, a poesia ingênua se difere da sentimental, pois a primeira se dá de modo natural e instintivo, enquanto que a segunda se dá de modo reflexivo. Assim, o ingênuo não se opõe ao sentimental, mas sim à reflexão. O sentimental nada mais é que o próprio ingênuo, isto é, a tentativa de se chegar ao *sentimental ingênuo* “[...] *sob as condições da reflexão* [...]” (1991. p.90), como afirma o autor. Desse modo, o sentimental seria o ideal de ingênuo, após a cisão do ser humano na modernidade. Ainda nas palavras de Schiller:

Quando se percorrem, segundos as categorias, aqueles três conceitos, sempre se encontrará na primeira categoria a *natureza* e a disposição ingênua que lhe corresponde; na segunda, a *arte* como supressão da natureza pelo entendimento atuando livremente; e, finalmente, na terceira, o Ideal, no qual a arte acabada retorna à natureza. (SCHILLER, F. 1991, p.90).

Enquanto o ingênuo é aquele cuja arte surge de forma espontânea e, por isso mesmo está ligado à natureza, o sentimental é aquele que busca a natureza. Nesse sentido, em um primeiro momento, podemos pensar em certa inferioridade do poeta sentimental. No entanto, o *ser natureza* diz respeito a ambos os poetas, dado que eles cultuam um vínculo com a natureza – seja de forma íntegra, como no caso do ingênuo, seja na busca dela, como no caso do sentimental. Porém, em *ser natureza*, o ingênuo pode de fato se sobressair, contudo, o mesmo se priva do sentimental. Para o poeta sentimental, o *ser natureza* é um *dever ser*, já que este - impossibilitado pelo seu tempo - não pode ser natureza, seu objetivo se torna um *ideal* a ser buscado.

Assim, o que impossibilita o sentimental ser de fato natureza torna-se também uma virtude de algo negativo. Desse modo, o poeta moderno busca pelo ideal do gênero humano, pois a natureza só pode ser idealizada por quem não a possui, permitindo que ele a sinta, pois não fazem parte de um único elemento como no caso do poeta antigo. Este último, por estar imerso à natureza, não é capaz de estabelecer uma relação com o ideal. Sendo assim, acontece o que Schiller denomina como subordinação coordenada, pois ambos, tanto o sentimental

quando o ingênuo, estabelecem uma relação com a natureza, porém de modos diversos, conforme afirma Suzuki:

Estabelece-se uma ‘determinação recíproca’ entre eles, a partir da qual toda atribuição positiva conferida a um implica uma negatividade no outro, mas esta é, por sua vez, fundamento de nova determinação daquele. Enfim, nem o ingênuo subordina-se ao sentimental, nem este aquele, mas ambos estão numa relação de ‘subordinação coordenada’. (1991. p.38).

A arte ingênua pode ser comparada ao estado da criança ou do homem campestre, porque eles não contemplam a natureza para se satisfazerem sensível ou intelectualmente, “[...] mas simplesmente *porque é natureza*” (IBID. p. 43), conforme afirma Schiller. Nesse sentido, a arte enquanto técnica é contrária ao propriamente ingênuo, pois, para ele, ela é feita de modo espontâneo e imediato. Se o gênio ingênuo fosse capaz de imitar perfeitamente a natureza, ao descobrir que não passa de imitação, o sentimento de ilusão seria destruição. Por isso, a arte deve ser um ideal, pois, caso contrário, ela seria uma representação falha da natureza e o sentimento causado por ela se desdobraria em desilusão.

Por conta disso, o belo deve estar em harmonia com a natureza, como imitação, mas também com o ideal do imperativo, que, por sua vez, representa o *dever ser*. Dessa forma, a satisfação com o belo natural é moral, pois é mediada pela ideia. O belo natural desperta o interesse humano, contudo, sua satisfação suspende a determinação do juízo de gosto, fazendo com que essa satisfação seja desinteressada e moralmente boa. Isso se dá porque o belo natural não pode ser exposto, ele é, portanto, ideia. Assim, ao se deparar com a própria natureza, o homem encontra a expressão dessa beleza natural que se concilia imediatamente com sua moral.

O belo é considerado moralmente bom por admitir uma causalidade que é universal e, por isso, suprassensível. Desse modo, o belo admite uma vontade sobre-humana e se realiza como contemplação.

A natureza, por sua vez, tem razão em si mesma e por isso é livre em suas vontades, em seu *vir a ser*. Para Schiller, a relação do ser humano com a natureza representa o que fomos, mas que deixamos de ser por um processo histórico de cisão. No entanto, para ele, devemos projetar um novo reencontro com ela [natureza], pois, somente assim, seremos capazes de ser íntegros e harmônicos em nós mesmos: “*São* o que nós *fomos*; são o que *devemos vir a ser* de novo” (IBID. p. 44). Assim, para Schiller, o que reconduzirá o ser humano moderno novamente à natureza é a cultura, por meio da razão e da liberdade. Na modernidade, ele [humano] se torna melancólico, uma vez que se distanciou daquilo que o constitui, i.e., a natureza. Contudo, com

o belo podemos nos reconciliar com a completude a partir do *ideal* expresso na arte, provocando uma sublime contemplação. Conforme afirma o autor:

Mas essa perfeição não é mérito seu (aos ingênuos), porque não é obra de sua escolha. [...] O que constitui o seu caráter é exatamente aquilo de que precisamos para a completude do nosso; o que deles nos diverge é exatamente aquilo que lhes falta para divindade. Somos livres e eles, necessários; mudamos, eles permanecem iguais. (IDEM).

Assim, para Schiller, o que reconduzirá o homem moderno novamente à natureza é a cultura, por meio da razão e da liberdade. O *ideal*, por sua vez, é obtido quando a “vontade segue livremente a lei da necessidade da razão e a razão afirma sua regra em toda alternância da fantasia” (IDEM). Por ideal pode-se entender a tentativa de se formar enquanto imagem de uma ideia, ou seja, o ideal é uma representação da ideia. Contudo, a ideia perfeita não pode ser totalmente concretizada pelo ideal, mas é uma simbolização da moral.

Desse modo, a modernidade tem como desafio a luta pelo ideal de perfeição e isso significa dizer que sua luta se dirige à moralidade, capaz de transformá-lo em um ser perfeito novamente, ainda que essa perfeição não possa ser alcançada⁹. Contudo, essa perfeição só pode ser encontrada na natureza pelo sujeito racional. Sendo assim, o ingênuo não é capaz de reconhecer a perfeição, dado que ele era a própria perfeição, mas não a reconhecia. Por isso, a contemplação da perfeição só é possível ao sujeito da modernidade, pois ela [perfeição] se funda a partir de uma ideia e, para isso, é necessária certa disposição a ideias, causadas pela reflexão, que só é capaz de se dar em sujeitos morais.

Nesse sentido, a sentimentalidade, característica da modernidade, surge de um olhar distanciado em relação à naturalidade. Para o sentimental, isso se torna humilhante, pois, conforme afirma o autor, ele se privou de uma “[...] forma pura e livre, de sua integralidade, de sua infinitude” (IBID. p. 45). Assim, o ingênuo é tido como “sagrado” aos olhos do sujeito moderno e isso paralisa sua potência racional. Nesse sentido, há uma contradição que surge a partir de um sentimento misto despertado pelo ingênuo: ora esse sentimento provoca uma paralisação, dado que a simplicidade infantil que desarma o entendimento e provoca, nas palavras de Schiller, “[...] aquele sorriso mediante o qual damos a conhecer nossa superioridade (teórica)”. (IDEM). Todavia, o riso pode se converter em admiração de simplicidade, quando a arte, que não pode se desdenhar por conta de uma incapacidade, é considerada elevada por surgir de uma grandeza, dado que, enquanto pode ser causa de melancolia por conta da

⁹ SCHILLER, F. 1991. p. 44.

inacessibilidade daquele estado puro de naturalidade e harmonia, é também motivo de força e grandeza pelo triunfo que a racionalidade pode ter graças a condição de ser cindido. Nas palavras de Schiller:

As ações e falas das crianças nos dão, por isso, a pura impressão do ingênuo apenas enquanto não nos lembramos de sua incapacidade para a arte e levamos em consideração apenas o contraste de sua naturalidade com a artificialidade que há em nós. (IDEM).

Nesse caso, Schiller se refere ao infantil como meio para determinar um estado originário de ingenuidade, em que o humano estaria ainda indeterminado e não distinto de seu estado natural. Contudo, o sujeito da maturidade é aquele que quer chegar a este estado novamente, sem perder sua condição presente, através da ideia de estado de natureza. No entanto, como ressalta o autor, “em ambos os casos, a natureza deve estar certa, e a arte, errada” (IBID. p.47). Sendo assim, o ingênuo pode ser caracterizado como uma projeção do ser humano racional do que é impróprio a ele mesmo, exceto quando o mesmo acontece por uma liberdade natural. Desse modo, o estado ético substitui o estado de natureza que foi deixado para trás com o desenvolvimento da reflexão. Por isso, pode-se dizer Schiller almeja esse estado de aprimoramento ético, pois ele é o equilíbrio que o ser humano pode ter em sua nova condição de civilizado. Assim, para Schiller, o que reconduzirá o homem moderno novamente à natureza é a cultura, por meio da razão e da liberdade, na contemplação do belo.

II. A TRAGÉDIA EM SCHILLER

II. I Sobre o deleite

O tema da tragédia foi discutido por Schiller em diversos ensaios, conforme foi afirmado na introdução. Pretendemos nos aprofundar nesse tema, tomando como base principal dois ensaios de Schiller: *Sobre a arte trágica* e *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, ambos publicados no periódico *Neue Thalia*, em 1792.

Para Schiller, as belas artes têm a elevada finalidade de deleitar e fazer os seres humanos felizes. Os afetos proporcionados pelas artes nos causam deleite; então, com frequência buscamos nos dispor a um estado de afeto [*Zustand des Affekt*], pois ele, por si só, já nos contenta. Tendo em vista este contentamento, somos impulsionados a buscar o deleite a qualquer custo; pouco nos interessa se os afetos que o causam possam ser oriundos de um objeto ou situação que nos agrada ou desagrada.

Mesmo que ambos os tipos de afetos, agradáveis ou desagradáveis, nos sejam atrativos, Schiller afirma que o que nos causa tristeza, temor, horror ou sofrimento, nos comove com maior vivacidade, e a razão para isso acontecer encontra seus fundamentos em nossos impulsos¹⁰. Embora o conteúdo do afeto desagradável nos faça querer repeli-lo, nos sentimos igualmente atraídos por ele, dado que a excitação que o objeto ou situação penosa causam nos dispõe mais facilmente ao prazer oriundo do estado de afetos. Neste sentido, somos impelidos a nos dispor sensivelmente; a comoção nos é arrebatadora. Assim, Schiller afirma em *Sobre a arte trágica*:

Todos se apinham, plenos de expectativa, em volta do narrador de uma história de assassinato. Devoramos com apetite o mais aventureiro conto de fantasmas, e com apetite cada vez maior tão mais ficamos de cabelos em pé. Vista da margem, uma tormenta no mar que afunda toda uma frota deleitaria a nossa fantasia com tanta força quanto indignaria o nosso coração que sente. (SCHILLER, F. 2018. p. 40).

Sentimos despertar ainda com mais vivacidade nossos afetos quando nos dispomos à representação de cenas temerosas. Sendo assim, Schiller explica a atração por contemplar aquilo que faz sofrer através da constatação empírica de que esse tipo de atração é um fenômeno comum na natureza humana. O sofrimento nos compadece em algum grau, justamente porque

¹⁰ SCHILLER, F. 2018. p.39.

encontramos no sentimento do sofredor certa compatibilidade com aquilo que pode ser sentido por cada um de nós, especialmente se nos imaginarmos em uma situação semelhante àquela representada. Pois o desprazer sentido pelo outro encontra suas correspondências em nós e nos toma pela vivacidade: o sofrimento é comum a todos nós e teria suas razões na condição humana.

Contudo, não basta somente o sofrimento para que haja deleite. São necessárias condições suficientemente capazes de nos oferecer ocasiões para haver o deleite através do sofrimento. É por isso que, para Schiller, há determinados “tipos de deleite” (IBID. p.42) que podem fazer com que o espectador sinta prazer ao sofrer sem, com isso, perder sua liberdade ou se sucumbir ao sentimento penoso. Em *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*, o autor se debruça sobre a tarefa de investigar os efeitos estéticos da arte trágica, dentro do âmbito do que denomina deleite livre [*Freies Vergnügen*]¹¹.

Schiller denomina livre o deleite que se origina de representações que “[...] estão ativas as faculdades espirituais, razão e faculdade da imaginação [...]” (IBID. p. 20) através de seus próprios princípios. Essas faculdades espirituais são nomeadas por Kant como faculdades de representação. Em um ajuizamento estético, as faculdades de representação ativam especificamente as faculdades da imaginação e do entendimento, que se mobilizam em sua máxima potência diante da representação de um objeto que infunde grandeza, colocando-se em um estado de *jogo livre*.

O *jogo livre* ocorre quando a faculdade da imaginação é estimulada a apreender uma grandeza e falha em seu propósito por se deparar a algo de ilimitada progressão. A faculdade do entendimento, por sua vez, busca encontrar uma medida fundamental para representar essa grandeza e se depara com uma infinitude incompreendida. No sublime, ambas as faculdades de representação, imaginação e entendimento, são impelidas para a atividade, pois sentem seus próprios princípios confrontados, mas falham no propósito de determinar a representação de uma grandeza incomensurável¹².

Quando da representação de uma grandeza incomensurável não se extrai qualquer finalidade objetiva, ela se caracteriza aos sentidos como *sem fim*. Com a falta de uma determinação precisa, as faculdades da imaginação e do entendimento se elevam a uma atividade lúdica de *jogo livre*; movimento que faz da falta de finalidade um fim em si mesma [*Zweckmaessigkeit*]. Assim, afirma Schiller, que a falta de finalidade da representação do

¹¹ (2018. p.19).

¹² (KANT, I. 2019. AA. 256. p. 152).

deleite livre gera prazer, unicamente por dispor as nossas emoções à atividade: “Sentimos essa conformidade afins através do *médium* da sensação agradável, mas não alcançamos dela qualquer representação, seja clara ou confusa” (2018. p. 22).

A representação do oceano – exemplo frequentemente utilizado por Kant e Schiller¹³ aos juízos estéticos – foge a nossa compreensão por se tratar de uma grandeza incomensurável e, por isso, se apresenta aos sentidos como uma limitação ou falha, trazendo à tona questões relativas à nossa existência. Assim, o deleite livre se torna deleite sensível, pois coloca nossos afetos diante da *lei da necessidade*.

O deleite suscitado pela representação que nos confronta a existência encontra na arte uma fonte inesgotável. De uma mesma forma artística podem confluir várias formas de deleite, mas são peculiares aquelas artes que, segundo Schiller, escolhem determinados sentimentos e os seguem como fim. As artes que adotam como fim o sentimento do sublime e do comovente são, para Schiller, especiais, pois têm na raiz de seus efeitos o deleite da imaginação e da razão.

O sublime e o comovente se caracterizam por elaborar o prazer através do desprazer, pois “[...] nos fazem sentir, desse modo, uma conformidade a fins que pressupõe uma contrariedade a fins [*Zweckwidrigkeit*] (pois o prazer emana de uma conformidade a fins, a dor entretanto do contrário)” (2018. p.24). Essa inadequação própria ao sublime e ao comovente surgem da tentativa falha de apreensão de determinado objeto, criando, assim, um sentimento de impotência e limitação pelos sentidos, resultando em desprazer. No entanto, essa inadequação se configura como prazer, na medida em que nos faz reconhecer que, apesar de nossas limitações sensíveis, há uma propriedade que permite que nosso pensamento vá além do que nos é dado, elevando a representação a uma ideia da razão, uma vez que não encontra conceitos capazes de abarcá-la. Isto é, esse prazer advém da possibilidade de pensarmos para além desses limites e da aceitação de uma submissão voluntária às nossas limitações sensíveis.

Neste sentido, para Schiller, ao opor-se à sensibilidade, o sublime e o comovente atribuem seu sentido à razão, por conta da sua superioridade em relação ao entendimento. Desse modo, os sentimentos sublime e comovente podem compreender em si a dor, que desagrada, porém, faz reconhecer também uma *finalidade superior* que nos permite compreender nós mesmos e a natureza, em sua totalidade. Como afirma o autor:

Assim, parece ser uma contrariedade a fins na natureza que o ser humano sofre, não sendo ele destinado [*bestimmt*] ao sofrimento, e essa contrariedade a fins nos causa

¹³ Os exemplos do oceano são recorrentes quando relacionados ao sublime. Schiller o utiliza também em *Do Sublime* (2001. p. 25) e Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*. (2019. AA. 261. p. 158).

dor [*weh tun*]. Mas esse causar dor da contrariedade a fins é conforme a fins para nossa natureza racional em geral e, na medida em que nos intima à atividade, conforme a fins para a sociedade humana. Temos, assim, de sentir necessariamente um prazer com o desprazer mesmo que incita em nós aquilo que é contrafinal, pois tal desprazer é conforme a fins.” (2018. p. 25)

Ou, como opta por traduzir Anatol Rosenfeld trecho decorrente deste mencionado acima, do mesmo ensaio¹⁴ de Schiller, se trata de “[...] uma inadequação que fundamenta a adequação” (SCHILLER, F. 1992. p. 20). Assim, o sofrimento do virtuoso, aquele cuja força e vigor são predominantes, comove mais que o sofrimento do perverso ou cruel, pois o virtuoso demonstra sua força de vontade livre em choque com as necessidades do mundo sensível, que contraria o fim comum de todos os humanos: o de ser feliz. Desse mesmo modo, ao vermos o homem virtuoso sofrer, nos comovemos, pois a adequação à natureza nos é de grande importância, dado que “unicamente se funda em nossa natureza racional e em necessidade interior” (IBID. p. 21); assim, a finalidade moral afigura-se mais importante por ser determinada por um princípio interno, o da razão, “garantia suprema de nossa liberdade” (IDEM). Nas palavras de Schiller:

Quanto mais terrível o adversário, tanto mais gloriosa a vitória. Só a resistência pode tornar visível a força. Do que se segue ‘que só num estado violento, em luta, pode ser mantida a suprema consciência de nossa natureza moral, e que o máximo prazer moral sempre virá acompanhado pela dor’ (IDEM).

É, pois, pela determinação de um princípio interno suprassensível que se garante o prazer advindo do sofrimento e, sobretudo, a liberdade. Somente aí é que podemos ser livres de fato, dado que somos seres repletos de necessidades. Contudo, a força da lei moral se manifesta quando entra em choque com as demais forças naturais e as fazem perder força diante da razão, característica que torna o homem livre e o distingue dos demais animais. A forma artística com maior capacidade de exercer esse sentimento contraditório por natureza e que liberta em sua mais profunda essência é a tragédia. A preferência pela representação da finalidade moral em relação à da finalidade natural revela o reconhecimento da atividade lúdica.

A contradição entre a vontade de ser livre e as impositivas necessidades configuram a causa de nosso deleite. Para que a liberdade seja atingida, é necessário, como afirma o autor, “o aparente contrassenso na natureza a recompensar a virtude com o sofrimento. [...] Mas que nos importa a natureza com todos os seus fins e leis, quando ela, no seu contrassenso, dá ocasião a que na mais plena luz, desponte em nós o fim da moral” (IBID. p.23).

¹⁴ *Über den Grund des Vergnügens an tragische Gegenständen.*

O ato de ir contra o destino ou qualquer outra força opressora revela no ser humano o exercício de vontade pela liberdade. Este seria, em resumo, o mote de todas as tragédias. A vontade é o exercício de nossa liberdade e é, pois, através dela que nos manifestamos no mundo. Embora o antagonismo entre vontade e necessidade nos faça sofrer, sucumbir à violência da imposição do destino seria o mesmo que negar a própria liberdade, causa de nosso deleite. Assim, a tragédia é, em essência, a expressão simbólica dessa luta constante. Para Schiller, o “sacrifício da vida é contrário às finalidades do bom senso, porque a vida é a condição de todos os bens” (IDEM. p. 23). Porém, quando este sacrifício se dá a serviço de um objetivo moral, atribui-se à vida um grande sentido, pois, como afirma Schiller, “a vida nunca é importante por si mesma, como fim, mas tão-só como meio para os fins morais” (IBID. p. 24).

Um criminoso causa a impressão de uma inadequação moral, uma vez que nos indignamos com a sua ação contraditória à lei moral. O arrependimento do criminoso se origina da desaprovação do próprio criminoso em relação ao seu ato, ao verificar que ele estaria em desacordo com a lei moral. Por outro lado, a adequação à lei moral faz da alma uma fonte de prazer que poderá ser mais sublime que a alma do herói virtuoso. A lei moral pode ser representada pela dor ante a violação à liberdade e pela tristeza da consciência em relação à constatação da imperfeição moral. Conforme Schiller:

Podemos opinar bem diversamente de Timoleonte acerca do dever republicano: isto não modifica nada a nossa satisfação. Ao contrário, exatamente nos casos em que o nosso entendimento não está a favor da personagem, é que se reconhece quando sobrepomos a obediência ao dever à adequação a fins; a consonância com a razão à consonância com o entendimento. (IBID. p.27).

O reconhecimento da lei moral se dá independentemente de divergências do entendimento, pois existe em todos os homens. Contudo, de acordo com o autor, para que se estabeleça “corretamente as relações dos deveres morais para com o supremo princípio da moral, será necessário um entendimento esclarecido e uma razão independente de toda força natural, independente, pois, também dos impulsos morais (na medida em que atuam como instintos)” (IBID. p.27). Por isso, uma mesma ação poderá ser reconhecida por uns como suprema adequação e, ao mesmo tempo, como uma grande contradição para outros, embora seja estabelecida um julgamento moral por ambas. Contudo, não se pode esperar um reconhecimento igualmente universal dessa lei moral, pois, segundo Schiller, a medida da razão capaz de reconhecer categorias como o sublime, por exemplo, não é igual em todos.

Assim, a experiência recorrente deste deleite confirma a existência de uma faculdade que voluntariamente desvia a atenção de determinadas coisas para outras, que são capazes de manter o nosso entendimento ativo em consonância com a moral. De acordo com o autor, “Causa-nos alegria o poder do sentimento moral do dever, capaz de levar a tão intensa atividade a faculdade [...], pois o agir sem deixar-se desviar por nenhum impulso moral testemunha certa força da alma e grande engenho do entendimento” (IBID. p.29-30).

Assim, em *Sobre a arte trágica*, Schiller afirma a necessidade da relação entre o objeto de sofrimento com a lei moral, pois, é por meio dela que poderemos sentir prazer, uma vez que nos sentimos livres diante do sofrimento. A relação entre o sofrimento e a lei moral deve se dar, porque, se tal objeto se submetesse somente à faculdade sensível, este sofrimento se limitaria a nós, fazendo com que jamais se pudesse alcançar um estado de deleite. Assim, para Schiller, a relação entre o objeto e a faculdade sensível seria *egoística*, já que ficaria restrita somente ao indivíduo e se manteria subjetivo. Isto é, o sofrimento não atingiria a universalidade e objetividade necessárias para se transformar em prazer.

Para Schiller, ao não submeter tais objetos que causam sofrimento somente à faculdade sensível, mas sim, à razão prática, o homem enfraquece sua individualidade [egoística], pois limita o sofrimento tortuoso das paixões a uma esfera passível de contemplação. É necessário, portanto, um sofrimento comum, não restrito a um único indivíduo e, para isso, se torna necessário também a descaracterização do eu. Neste sentido, é preciso que o sofrimento atinja a todos para que cause prazer. Como afirma o autor:

Essa sublime disposição espiritual é o fado dos corações mais fortes e filosóficos que, através de continuado trabalho no próprio desenvolvimento, aprenderam a subjugar o instinto egoístico. [...] 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. (IBID. p.87).

É, pois, neste sentido, que Schiller julga necessária a educação estética para que o sofrimento oriundo da arte, que abarca a todos nós, possa refletir, em última instância, questões da condição humana, para que possa nos causar prazer e não nos fazer sucumbir. Com isso, o teatro não é uma arte sofredora, afinal, se assim fosse, as pessoas não precisariam dela, uma vez que a vida cotidiana já carrega seu peso e pesares. A arte trágica deve ser, portanto, o espaço onde essas emoções podem se revelar e a reflexão pode atuar como purificadora, tornando-as límpidas e um momento de compreensão e alívio para o sofredor, fortalecendo-o. Assim, na

arte trágica, o deleite através da compaixão pode ser explicado por Schiller como “[...] o prazer da alma numa satisfação do impulso de ação” (IBID. p. 88).

Neste sentido, o teatro tem como característica a excelência moral, capaz de extrair prazer do sofrimento, pelo qual o espectador vislumbra a própria existência a ponto de passar a desejar tal feito. A excelência é o elemento que faz com que o sofrimento se torne superior a qualquer vulgaridade das paixões, pois, assim, a ação trágica será subjugada por algo superior à pequenez do homem, a saber, a moral. A respeito da excelência, Schiller afirma:

A vivacidade e a intensidade da representação despertadas na nossa fantasia, a excelência moral das personagens sofredoras, a auto-retrospecção de quem se compadece, podem, sem dúvida, aumentar o prazer nas emoções, mas não são a causa que o produz. O sofrer de uma alma fraca, a dor de um malfeitor, evidentemente, não nos proporcionam este prazer; isso, porém, porque, deixam de suscitar a nossa compaixão no grau em que o faz o herói sofredor ou o virtuoso batalhador”. (IBID. p.88)

Por isso, os protagonistas da tragédia são sempre heróis ou heroínas dotados de uma alma elevada, pois, somente assim, eles podem despertar o compadecimento coletivo dos espectadores, a ponto de fazê-los vislumbrar a excelência moral característica de almas fortes e potentes. Assim, Édipo assume sua culpa mesmo sendo vítima do impiedoso destino trágico e renuncia o trono, não por covardia, mas como redenção ao povo de Tebas pelos males, mesmo sem saber de antemão que era ele o causador de tanto sofrimento. Antígona, mesmo sob pena de morte, luta para enterrar seu irmão e, com isso, honrar sua morte de forma digna. Ambos, herói e heroína da Trilogia Tebana, de Sófocles, são valentes até em seus atos de sofrimento e redenção. Essa valentia faz com que o espectador deseje para si tal efeito, pois se quer serenamente elevado como os heróis representados pela tragédia.

Diferente é a dor de um homem vulgar, que age covardemente diante de seus percalços. Pois ele não suscita o prazer moral por conta de sua pequenez diante da existência; pelo contrário, ele se deixa guiar pelo fluxo errôneo e prematuro das paixões. Personagens desse tipo são constantemente representados pela comédia, gênero dramático que surgiu na Grécia Antiga juntamente com a tragédia, com propósitos semelhantes, porém, que agem de forma contrária.

Na comédia podemos tomar como exemplo a peça *As Nuvens*, de Aristófanes, lançada como crítica à postura ética dos sofistas, cuja obra denuncia os problemas da postura pedagógica desses filósofos que cobram remunerações pelo exercício voltado ao pensamento. Para o autor dessa comédia, esses educadores não passavam de estelionatários corruptos que compunham a nova elite ateniense.

No entanto, na tragédia, ao tornar-se consciente de si por meio da liberdade racional, ascendida pela moral, o espectador pode se satisfazer e, assim, exteriorizar sua mais alta atividade, a saber, o impulso de ação, ao vivificar suas paixões participando e se deleitando com as desventuras dos heróis. Só quando estiver completamente livre, a alma poderá exteriorizar sua mais alta atividade, pois empregará para isso a mais alta faculdade “que se situa acima de qualquer oposição”. (IBID. p.90). Assim como afirma Schiller:

O estado d'alma mais adequado a um ser racional e o mais propício para o impulso de ação será aquele que, de preferência, leve essa faculdade [racional] à manifestação e que desperte essa elevada atividade”. (IDEM)

Portanto, a arte que tem a finalidade do prazer na compaixão é, a saber, a tragédia, que tem a finalidade de fazer com que a imitação da natureza torne possível o entendimento, com condições para tal. É na natureza que ela buscará conteúdo para o sentimento compassivo¹⁵. Conforme o autor, “O prazer pode representar para a natureza apenas um fim mediato, para a arte é o fim supremo. Por essa razão [...]” (IDEM) a finalidade da arte é, justamente, “[...] não descurar o elevado prazer contido na emoção entristecedora” (IDEM).

Para isso, é necessário à arte trágica o conhecimento do prazer da comoção e sua intensidade. Contudo, para o autor, há duas possibilidades que impedem o prazer das emoções: quando a compaixão é fraca ou forte demais, a ponto de não se fazer vivificar genuinamente naquele que a sentiu. Ambas as ocasiões se dão por conta de debilidades opostas: ou a ação não é capaz de suscitar as emoções ou ela as suscita demasiadamente, a ponto de não ser possível o prazer da compaixão por conta de um enfraquecimento ou de um sufocamento da mesma.

A representação trágica se dá por conta de uma inadequação que, para suscitar a emoção, deve ser conduzida a uma finalidade mais elevada, isto é, a tragédia deve elevar conscientemente a racionalidade do espectador a ponto de fazê-lo sentir prazer por meio do trágico. Todavia, o autor faz uma diferenciação entre a tragédia grega antiga e a moderna: para ele, a tragédia moderna é capaz de solucionar o nó que causa o desprazer, deixando, ao fim, somente o prazer. Assim, ele faz elogio à tragédia moderna, perceptível em alguns momentos no ensaio *Acerca da arte trágica*, como quando fala sobre o drama de Goethe, onde afirma: “Há, pois uma beleza excepcional na nossa Ifigênia alemã” (IBID. p. 93). Para ele, isso acontece, pois, a tragédia grega apela à fatalidade, “permanecendo sempre um nó indissolúvel para a nossa razão que reclama razoabilidade”. (IBID. p.94). Para Schiller, a arte trágica

¹⁵ (IBID. p. 90).

moderna tem a supremacia da harmonia moral que, por sua vez, faz com que o sofrimento ou qualquer ação trágica sejam superados, dissolvendo-se “na grande harmonia o isolado acorde falso” (IBID. p.95). Como afirma:

A arte grega nunca se alçou a essa cristalina altura de trágica emoção, porque nem a religião do povo nem mesmo a filosofia grega alumiu com tamanha antecipação. [...] Quanto à arte contemporânea que goza da vantagem de ter recebido matéria mais pura de uma filosofia mais esclarecida, está destinada a cumprir também essa máxima exigência e a desdobrar assim toda a dignidade moral da arte. (IDEM).

O desprazer se origina da relação entre o objeto e a sensibilidade; já o prazer, da relação do afeto com a moral. Neste sentido, o efeito trágico seria uma espécie de mistura entre desprazer e prazer, pois ele pressupõe a relação entre a sensibilidade e a moral, de acordo com o autor, “Quanto mais vivamente desperta a sensibilidade em nossa alma, tanto mais enfraquecida há de atuar a moral; e vice-versa: quanto mais aquela perde seu poder, tanto mais esta ganhará em vigor” (IBID. p.96).

É, pois, o sentimento moral que mantém as emoções no seu limite, sem que elas se tornem demasiadamente fortes, pois somente assim o espectador poderá restituir sua liberdade. Assim, é a moral que deve mantê-lo firme, “[...]afim de se elevar ao horizonte mais sereno, acima do turvo e nevoento âmbito dos sentimentos” (IBID. p. 97), como Schiller afirma. Neste sentido, o autor faz uma ressalva às representações demasiadamente realistas, pois, para ele, o alcance dessas máximas morais depende do distanciamento do espectador, para que o mesmo não perca sua liberdade, tornando-se incapaz de se distinguir da realidade da representação. É preciso identificação, mas não a ponto de perder-se nela. Diante da tragédia, o espectador está em um estado lúdico, onde sua imaginação pode satisfazer sua vontade de ação mediante a representação, de tal forma que possa se sentir livre, sem se perder na torrente de emoções, garantindo, assim, a reflexão e, com isso, o prazer na liberdade.

Quanto maior for a intensidade das representações, maior será a atividade da alma, assim como será maior a excitação de sua sensibilidade e, com isso, maior terá de ser também a resistência da faculdade moral. As representações do sofrimento podem ser alcançadas de modos diferentes. Assim, conforme Schiller, “[...] os sofrimentos de que somos testemunhas nos afetam com muito mais intensidade do que aqueles de que chegamos a saber apenas por narração ou descrição” (IBID p. 91). Deste modo, os sofrimentos que presenciamos nos atingem com mais vivacidade, pois atingem diretamente nossa sensibilidade, já que esta (a sensibilidade) nos dispõe aos sofrimentos.

Por outro lado, Schiller ressalva que a narração ou descrição do medo permite que tenhamos primeiramente uma noção mais ampla dele, para que depois ele possa nos adentrar sensivelmente. Com isso, Schiller afirma que “[...] uma débil impressão, porém, não se apoderará indivisa do coração e dará lugar à ideia de alheia origem, perturbando o seu efeito e dispersando a atenção” (IDEM). Essa dispersão se dá por conta de uma transposição afetiva das personagens ao narrador, interrompendo, assim, “[...]a ilusão tão necessária à compaixão. Sempre que se adianta o narrador em pessoa, surge uma trégua na ação e daí também, inevitavelmente, em nosso afeto co-participante” (IBID. p.98). Dessa forma, Schiller assinala a grande importância da presença e da *viva materialização* da representação do sofrimento para que possamos atingir a intensidade propícia às emoções, causando, portanto, a compaixão fundamental à tragédia.

Contudo, é possível sentir intensamente um sofrimento sem ter por ele o sentimento de compaixão, como adverte Schiller; isso se dá “[...] quando falta verdades a essas impressões [...]” (IBID. p. 98). Para que haja a compaixão, é preciso existir uma consonância entre o sentimento do sujeito padecente e os nossos sentimentos. Somente quando houver consonância entre os nossos sentimentos e os sentimentos representados, haverá a compaixão. Nas palavras de Schiller:

Pois o que faz possível a compaixão repousa na percepção ou pressuposição de uma semelhança entre nós e o sujeito padecente. Sempre que essa identidade se deixa reconhecer, a compaixão é necessária; quando ela falta, impossível. Quanto mais notória e maior a semelhança, tanto mais intensa a nossa compaixão; quanto menor aquela, tanto mais fraca também. (IBID. p.98-99).

Essa semelhança que se fará entre o próprio eu e o sujeito padecente é fundamentalmente necessária à moral. Isso porque só a moral garante a universalidade necessária para que se compadeça com o sofrimento do outro. Para que haja a compaixão, é fundamental que as representações trágicas sejam verossímeis¹⁶, o que Schiller chama de *completude*. Tudo o que pode levar a alma ao estado de emoção deve provir somente da representação.

Assim, a peça trágica deve manter em si toda relação de causa e efeito sem que, para isso, o espectador tenha que se voltar à realidade para entendê-la; portanto, nela deve haver

¹⁶ A Verossimilhança é um dos aspectos ressaltados por Aristóteles na *Poética*, onde o autor afirma: “Tanto na representação dos caracteres como no trecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação. (1966. 1454a- 1454b. p. 20). Neste sentido, podemos notar certa consonância entre os aspectos fundamentais desencadeados por ambos os autores.

completude, “não devendo faltar nenhum único elo da cadeia de determinações” (IBID. p.101). Desse modo, para Schiller, “todas essas representações, para que nos comovam vivamente, têm de produzir uma impressão imediata sobre a nossa sensibilidade e, dado que a forma narrativa sempre enfraquece essa impressão, deve ser suscitada por uma ação atual” (IBID. p.102).

Schiller estabelece alguns elementos imprescindíveis para que a arte trágica obtenha seu efeito. Um deles é o coro trágico que, segundo o autor, dispõe a sensibilidade para a impressão trágica. A totalidade da peça trágica, a *descrição*, depende, portanto, de uma série de componentes característicos da ação trágica que, por sua vez, devem se integrar formando uma totalidade da ação¹⁷. Para que se possa atingir o alto grau de emoção, as representações do sofrimento devem ser duradouras, como afirma Schiller, “o afeto a que nos transporta a dor alheia é, para nós, um estado de coerção, do qual nos apressamos para livrar-nos, desaparecendo mui facilmente a ilusão tão imprescindível à compaixão” (IDEM). Por isso, é necessária uma força violenta capaz de fazer o espectador permanecer disposto às representações, é preciso que ele se renda sensivelmente, pois, “[...] quanto mais violentamente for excitada a capacidade receptiva, tanto mais vivazmente se exteriorizará a força retroativa da alma, a fim de sobrepujar essas impressões” (IDEM).

Para Schiller, é dessa disputa entre força retroativa e o sofrimento da sensibilidade que se pode extrair um elevado prazer proporcionado pelas paixões e é justamente essa força (retroativa) que se revela em uma atividade da *alma*, que o dramaturgo deve cultivar intensamente para comover seus espectadores. No entanto, é preciso que a *alma* mantenha sua autoatividade, é preciso que as emoções sejam alternadas por sentimentos contrários para que o espectador não sucumba aos sentimentos de dor e sofrimento. Assim, diante dessa alternância, ele se manteria envolvido pela cena, porém, sem ser tomado totalmente por um único sentimento de dor, conforme afirma o autor:

Para isso, para que a alma, não obstante sua antagônica auto-atividade, possa permanecer presa aos sentimentos de dor, dever-se-á habilmente interrompê-lo de forma periódica e até substituí-los por sentimento contrários – para então retornar com crescente intensidade e tanto mais seguidamente renovar a vivacidade da primeira impressão. (IBID. p.103).

¹⁷ Já Aristóteles ressaltava a importância do “todo” na obra de arte trágica: “Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; [...]. É necessário portanto que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios”. (1966. 1450b. p. 76).

Por isso, adverte Schiller, é necessária uma força violenta que o faça permanecer iludido por essas representações “e a intensidade das impressões que assaltam a nossa sensibilidade não são por si só suficientes para isso”. (IBID. p.102). Para isso, é necessário que diversos elementos da Tragédia contribuam. Este seria o modo de evitar o cansaço do espectador e, também, que a representação se mostre algo rotineiro. A alternância de sentimentos contraditórios poderia reavivar os sentimentos do espectador, dando a ele uma disposição maior e também despertar a “autoatividade”, ou seja, a faculdade [relativa] de resistência aos fortes sentimentos¹⁸. Esta faculdade de autoatividade terá de se manter ativa continuamente, pois somente assim poderá afirmar uma liberdade contra “a coação da sensibilidade” (IDEM); caso contrário, a dor e a ação poderiam ser anuladas fazendo com que, assim, não fosse possível a emoção, dado que ela [emoção] depende desse movimento de intercalação, que, conforme afirma Schiller, “é justamente no hábil comando desse embate que repousa o grande segredo da arte trágica. Aí mostra-se ela na sua mais deslumbrante luz” (IDEM).

Em suma, para Schiller, os efeitos da arte trágica devem acontecer sob alguns princípios: o objeto de compaixão tem de ser semelhante a nós, ou seja, deve se tratar de uma dor humana. A ação da qual estes *objetos* devem participar deve ser moral, para que se possa atingir igualmente a todos, “[...] isto é, compreendida dentro do âmbito da liberdade” (IBID. p. 104). Além disso, o sofrimento deve ser coerentemente transmitido em uma sequência de acontecimentos interligada entre si, variando entre seus graus. Todos os acontecimentos devem ser transmitidos diretamente por meio da representação da ação sensível, pois, segundo Schiller, “Dessa maneira, a tragédia será uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (de uma ação completa) mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão” (IDEM).

A tragédia imita uma ação, esta característica é própria a ela e a distingue dos demais gêneros literários. Distingue-se primeiramente porque outros gêneros literários são narrados e descritos, enquanto que na tragédia se vivifica com a representação; em segundo, porque, seja na epopeia ou no romance, sua forma narrada desloca a ação tornando-a distante, uma vez que entre a relação leitor e personagens, encontra-se o narrador, e também, porque, justamente por serem narradas, têm-se a ideia de que se trata de algo do passado. Essa forma dos gêneros literários distancia os ouvintes e enfraquece seu afeto coparticipante. As formas dramáticas, por sua vez, são capazes de reforçar o afeto, pois se apresentam no presente. Embora trate do

¹⁸ (IBID. p.103)

passado ou de uma ação que já foi consumada, as artes teatrais apresentam-se vividamente naquele momento, sem intermediações entre o espectador e a peça, tornando a relação imediata.

Dessa forma, a tragédia é a imitação de acontecimentos, ou seja, ela é uma ação. Ela apresenta a trama toda que culminará em seu ápice, fazendo com que o espectador se envolva com o enredo. Esta ação, representada pelas personagens, contará também com seus sentimentos e afetos, o que a torna ainda mais vívida. Essa característica distingue também os gêneros literários da arte teatral, pois, ainda que sejam formas poéticas de se imitar “[...] certos estados da alma [...]” (IBID. p.105), os gêneros literários não nos põem os acontecimentos diante dos olhos, fazendo com que, assim, limitem-se a representação de sentimentos.

Desse modo, para Schiller, o gênero trágico deve ser completo, pois “[...] um acontecimento isolado, por mais trágico que seja, não produz ainda tragédia alguma” (IDEM). Neste sentido, o acontecimento trágico depende de uma série de efeitos que mantenham sua verossimilhança para que possa despertar emoções próprias dessa arte. É necessário, então, uma sequência de vários incidentes interligados para que se desperte a modificação da emoção afetiva; para isso a tragédia deve manter nossa atenção – atraindo nosso espírito – e estimular nosso *impulso de ação* “[...] através da satisfação adiada” (IBID. p.106).

A tragédia se diferencia da imitação histórica, visto que esta deve manter severamente sua veracidade de acontecimentos, dado que pretende apresentar fatos. Já a tragédia deve alcançar a comoção – e, para isto, é fundamental as diversas características, ressaltadas pelo autor, como semelhança entre o objeto e o espectador, verossimilhança das ações, etc. Para isto é necessário que a tragédia siga as leis da natureza, mantendo a “liberdade histórica, sob a severa lei da verdade natural” (IBID. p.107). Isto significa que a imitação de um acontecimento ou ação na tragédia não precisa ser seguida rigorosamente, mas deve coerente com as leis da natureza, assim como afirma o autor, o compromisso da tragédia é com a “verdade poética”¹⁹ (IDEM). Assim, ela pode cumprir o que lhe é essencial: comoção e deleite, não verdade ou ensinamentos históricos. Nas palavras de Schiller:

[...] a tragédia é poética imitação de uma ação digna de compaixão, e, por isso, oposta à imitação histórica. [...] ela reproduz uma ação com o fito de comover e, por meio da comoção, deleitar. Ao tratar, pois, de uma dada matéria segundo esse seu fim, torna-se, por isso mesmo, livre na imitação”. (IBID. p.106-107).

¹⁹ “No entanto, uma vez que só é capaz de alcançar o seu escopo, a comoção, sob a condição de máxima concordância com as leis da natureza, encontra-se ela, sem detrimento de sua liberdade histórica, sob a severa lei da verdade natural, que, em oposição à história, leva o nome de verdade poética.” (IBID. p. 107).

Assim, a tragédia é a imitação de uma ação que nos mostra “[...] o sofrimento de seres sensíveis-mortais, semelhantes a nós [...]” (IBID. p. 108); seu fim é uma representação que possa “[...] despertar nossa compaixão” (IDEM). O meio pelo qual atinge esse fim diz respeito à forma, que está diretamente ligada ao “[...] concerto fundamental de todas as condições sob as quais se desperte mais vivamente o afeto compassivo” (IBID. p. 110). Conforme ressalta o autor, ainda que outros gêneros literários possam ter o mesmo objeto e fim, a tragédia se distingue justamente pela relação entre sua forma e fim, isto é, pelo modo como atinge seu fim através do objeto e como trabalha seu objeto em vista de seu fim. Neste sentido, a tragédia pode ser considerada perfeita quando sua forma tiver melhor capacidade de despertar o afeto da compaixão, e este é, para Schiller, o ideal da tragédia:

Perfeito será o produto de um gênero literário no qual a forma peculiar e 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 é menos efeito do assunto do que da forma trágica melhor utilizada. Este poderá ser tido como o ideal da tragédia. (IDEM).

Assim, a moral deve ser instigada pelo dramaturgo pelas longas “torturas da parte físico-sensível” (IDEM), pois é este caráter da tragédia que fará com que o espectador busque firmar-se moralmente. Para Schiller, o teatro é uma escola de sapiência prática e nos serve como guia da vida comunitária. A tragédia deve, pois, convidar o espectador a experimentar livremente os conflitos no íntimo de sua existência moral, apresentando, de forma lúdica, a vida cotidiana, mas com verdade poética. Pode-se dizer que o centro do palco da tragédia é a vida, e seu propósito maior, a felicidade.

II. II O Sublime

Se a ideia de dor e perigo é capaz de suscitar afetos mais fortes e contundentes, dado que sua intensidade não nos permite duvidar do que se sente, então pode-se dizer que o sublime encontra sua fonte no que nos é essencial. Este sentimento deve atuar sob uma ameaça maior, capaz de nos submeter à dor e ao sofrimento pelo perigo, caso isso que se coloque como essencial seja perdido ou ao menos parcialmente prejudicado. Um perigo capaz de ameaçar o que nos é essencial é aquele que coloca nossa existência em risco. Como afirma Burke: “As ideias de *dor*, de *doença* e de *morte* encham o espírito de intensos sentimentos de pavor;

Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas” (BURKE, E. 2013. p. 59).

O sublime atua sobre uma ameaça à nossa sensibilidade. Ele mostra nossa fragilidade perante um perigo que se impõe, revelando nossas limitações. Para Schiller, essas limitações esbarram em nossa vontade que é, por sua vez, a característica que nos torna livre. Desse modo, ao sentir que nossa vontade se limita, sentimos também certo esvaziamento daquilo que nos caracteriza enquanto tal. Assim afirma o autor no início do ensaio de *Sobre o sublime*: “A vontade é o que caracteriza o ser humano, [...]. Todas as coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer. Por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula” (SCHILLER, F. 2011.p. 55).

Para Schiller, a arte capaz de melhor representar o sublime é a tragédia, dado que essa forma artística se caracteriza por vivificar representações que infundem temor e sofrimento para, então, suscitar prazer a partir da dor. Por ser o sublime de grande importância para Schiller e sua compreensão da tragédia, nos debruçaremos sobre esse sentimento a fim de compreender melhor suas características e implicações.

O ensaio *Do sublime* inicia-se de modo bastante objetivo ao tentar estabelecer seu objeto de análise. Influenciado pelo caráter categórico kantiano, Schiller apresenta de antemão sua definição: “*Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações [...]” (IBID. p. 21). Assim, segue a definição a característica básica do sublime e seus dois momentos: no qual, primeiramente, nos sentimos frágeis enquanto seres naturais sensíveis e tudo o que há de externo a nós pode nos oferecer perigo. Posteriormente, percebemos que, no âmbito da razão, não somos tão vulneráveis e podemos ir além do que nos é dado. De acordo com Vladimir Vieira, esta definição segue, “Como na terceira crítica, a descrição fenomenológica tradicionalmente reconhecida como sinal de manifestação dessa categoria – um par de sentimentos, o prazer que se segue ao desprazer – é explicada em termos de um conflito entre nossas capacidades sensíveis e suprassensíveis” (IBID p. 13).

Assim, Schiller continua neste mesmo parágrafo a sua descrição, afirmando que o sublime é “[...], portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual, nos elevamos *moralmente*, i.e. por meio de ideias” (IBID. p. 21). De acordo com a citação, Schiller parece concordar com Kant ao afirmar que *sublime* não é ele mesmo o *objeto* em questão, dado que, de acordo com Kant, “[...] o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível [...]” (KANT, I. 1995. p. 91), pois, ele “[...] concerne somente a ideias

da razão [...]” (IBID). Assim, em ambos os casos, o sublime é uma sensação cujo objeto de representação apraz à razão despertando então a sensação de sua superioridade frente às representações da natureza.

Além disso, é importante ressaltar que, tanto para Kant quanto para Schiller, a elevação sublime se remete às “ideias da razão” (IBID), visto que as representações sensíveis não são elas mesmas sublimes, mas são meios pelos quais elas se apresentam. Desse modo, são concernentes somente às *ideias* e, por isso, capazes de serem “[...] evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente” (IBID). Baseado nesta descrição, podemos notar certa consonância entre as noções de Schiller e Kant a respeito do sublime, dado que, em ambas, o sublime apraz à razão, uma vez que não está ligada a nenhuma forma delimitada, mas sim às *ideias*. Neste sentido, a definição de sublime schilleriano busca, assim como em Kant, ultrapassar o âmbito do puro sensível, visto que nele o homem sente clamar suas necessidades, e sob a intenção de desgarrá-lo de suas limitações, a experiência sublime se coloca como o deleite da liberdade de suas próprias potencialidades.

Desse modo, Schiller dá continuidade a seu ensaio expondo outra noção que nos faz relembrar Kant, quando apresenta o reino sensível como aquele que nos coloca em *dependência*, e o reino da razão como aquele que nos traz a emancipação, isto é, a *independência* enquanto seres humanos. Esta noção está na base da compreensão do que é o sublime em sua dupla manifestação, ora temerosa, ora prazerosa. O sublime sob sua representação do temor faz com que nos conheçamos na qualidade de seres sensíveis e, por isso mesmo, dependente diante de tudo aquilo que compartilha conosco esta mesma propriedade, a qual, quando nos coloca diante da representação do perigo, nos faz sentir a ameaça à nossa existência ou a algo pertencente a sua natureza.

Embora tal sensação possa nos causar desprazer em um primeiro momento, posteriormente podemos nos sentir livres, dado que percebemos que, além de seres sensíveis, somos racionais, e esta última propriedade não se limita às imposições que a natureza pode nos impor, ela nos faz sentir independentes. Por conta disso, somos tomados por uma sensação de pleno regozijo e deleite – e estas características estão na base do que se pode entender por sublime. Assim, o sublime é explicado por Schiller como aquele que:

[...] nos faz, *em primeiro lugar*, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, *em segundo lugar*, a independência que mantemos, enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto *em* nós quanto *fora* de nós. (SCHILLER, F. 2011. p. 22).

Embora Schiller adote certos fundamentos emprestados de Kant, podemos notar certa flexibilidade ao usar os termos *dependência* e *independência*. Sem se deter propriamente à definição de tais noções, Schiller parte destas para explicar a relação do homem com a natureza e o modo como o sublime é desencadeado. Pode-se notar que a natureza desenvolve também um papel duplo em sua concepção: ela está “[...] tanto *em* nós quanto *fora* de nós”. (IDEM). Contudo, por haver um mesmo fundamento entre o que há *fora* e *em* nós, não a percebemos como algo distinta *em* nós. Essa relação só pode ser percebida, segundo Schiller, no momento em que a natureza externa a nós se manifesta “[...] em luta com aquilo que é para nós *carência* [...]” (IDEM), isto é, essa relação só se torna consciente na medida em que a natureza que conhecemos externamente entra em conflito com o que nos há interno, pois, “enquanto a natureza fora de nós permanece conforme às condições sob as quais algo se torna possível em nós, não podemos sentir nossa dependência” (IDEM).

Assim, *fora* de nós, a natureza pode atuar como aquela que nos fornece condições de sobrevivência e, quando em conflito, pode nos ameaçar. Neste momento, segundo Schiller, somos impelidos a agir através de dois principais impulsos que, em favor da nossa existência, tentam não nos deixar sucumbir. Esses impulsos são: o de representação ou de conhecimento, responsável por “[...] alterar nosso estado, de exprimir nossa existência, de ser atuantes, e tudo isso equivale a adquirir representações [...]” (IDEM), isto é, o impulso responsável por manifestar tudo o que representamos enquanto seres existentes. O segundo é o impulso de autoconservação, o qual é responsável por “[...] conservar nosso estado, de levar adiante nossa existência [...]” (IDEM).

Assim, esses impulsos nos colocam em *dependência* com a natureza, pois são responsáveis por nos acautelar em situações em que ela pode vir a nos comprometer. Neste caso, quando ela se torna em alguma hipótese uma objeção, a percebemos tanto como algo *fora* de nós, quanto *em* nós e, somente assim, em desarmonia com este mesmo princípio ativo que atua em ambos os domínios, é que podemos constatar-la conscientemente. Essa consciência vem à tona na medida em que, diante de uma contradição, nossos impulsos são impelidos a atuar, nos mostrando que somos *dependentes* da natureza de duas formas: “[...] quando a natureza deixa faltar as condições nas quais atingimos conhecimentos” (IBID. p. 23), com o impulso de representação ou conhecimento no âmbito teórico; ou “[...] quando a natureza contradiz as condições nas quais é possível para nós levar adiante nossa existência” (IDEM) com o impulso de autoconservação no domínio prático.

A razão, por sua vez, se opõe à *dependência* da natureza se apresentando como domínio da *independência*, manifesta por duas formas: “*em primeiro lugar*, na medida em que podemos ultrapassar as condições naturais (no que é teórico) e *pensar* mais do que conhecemos” (IDEM), isto é, superamos o domínio da *dependência* no que diz respeito ao impulso de representação, quando podemos pensar além do que nos é permitido, ou “*em segundo lugar*, na medida em que podemos passar por cima das condições naturais (no que é prático) e contradizer nosso apetite através da *vontade*” (IDEM), isto é, por meio da vontade podemos garantir nossa liberdade diante das inclinações e condições impostas naturalmente. Segundo Pedro Süsskind, “essa explicação remete à questão antropológica formulada por Kant, especialmente no domínio de sua filosofia prática, ou seja, à noção de que o homem é um cidadão de dois mundos” (IBID. p. 89), determinado naturalmente por dois impulsos, “[...] o de tentar entender o mundo e o de se esforçar para preservar sua existência” (IDEM).

Embora Schiller se lance a partir de um problema proposto por Kant, podemos notar que seu intuito não foi apenas descrever as noções do filósofo que o influenciou. Segundo Ricardo Barbosa, Schiller, além de escritor e dramaturgo, foi também “dotado para a reflexão filosófica [...]” (BARBOSA, R. v.18 n. 29, jul/dez. 2011), por isso, do mesmo modo que um “[...] problema prático da criação artística, e sobretudo o da criação literária, jamais foi tratado por ele como um problema estritamente técnico [...]” (IDEM), problemas filosóficos também não são tratados apenas enquanto tais; em suas multifacetadas habilidades, ele foi capaz de transformar ambos os domínios em “[...] um autêntico problema estético” (IDEM). Por conta disso, pode-se notar o ímpeto em querer ir além do problema kantiano: Schiller pretende entender os conflitos humanos à base da filosofia e propõe uma sobre elevação por meio da arte trágica, de modo a compreender toda a fatalidade da existência nela mesma, abordando, então, noções que estão enraizadas na natureza mais genuína do homem: seus impulsos. De acordo com Vladimir Vieira:

Como nos demais artigos que escreveu nesse período, Schiller procura introduzir nuances e qualificar melhor certos aspectos da doutrina kantiana. Ao descrever o conflito que está na base do sentimento do sublime, por exemplo, ele recorre às noções de impulso de representação e autoconservação para caracterizar a parte sensível, respectivamente, nos casos matemático e dinâmico [...]. (VIEIRA, V. 2011. p. 13).

Baseado em toda essa noção dos impulsos e da dupla relação de *dependência* com a natureza, Schiller preferiu adotar aos sublimes *matemático* e *dinâmico* de Kant uma nova nomenclatura; ele os chamou, respectivamente, de sublime *teórico* e sublime *prático*. O motivo

dessa mudança se dá, pois, “[...] dos conceitos *dinâmico* e *matemático* não se pode concluir se a esfera do sublime está ou não esgotada por essa divisão [...]” (IBID. p. 24). Schiller toma tal posicionamento, pois, como nos atesta Ricardo Barbosa:

Quanto à dúvida sobre se a divisão estabelecida por Kant esgota a esfera do sublime, é de se supor que Schiller estivesse convencido de que a distinção entre o teórico e o prático fosse mais coerente sob o aspecto arquetônico da crítica da razão e mais adequada aos seus próprios fins como autor dramático, pois, sob este aspecto, seu principal interesse era investigar a fundo a natureza do trágico, [...]. (BARBOSA, R. 2014. p. 85-108. p. 91-92).

No caso do sublime *teórico*, o desprazer se funda na ameaça causada pela natureza ao percebermos que ela detém as condições responsáveis por permitir que façamos nossas representações sensíveis, isto é, ela detém nosso conhecimento. Dessa maneira, quando em perigo, nosso impulso de representação se torna responsável por salvaguardar tal faculdade. Assim como em Kant²⁰, no sublime *teórico*²¹ de Schiller nos sentimos pormenorizados quando diante de um objeto absolutamente grande.

Este sublime representa a infinitude e se caracteriza por nos sentirmos subjugados intelectualmente a algo maior que nós, característica que faz sentir toda a *dependência* que a natureza nos impõe, uma vez que é ela que oferece as condições para tal. No entanto, quando nos sentimos ameaçados e somos impelidos a entrar em ação para que não nos sucumbamos, nosso impulso de representação ou conhecimento nos mostra que, apesar da natureza ser capaz de nos limitar, nosso *pensamento* pode ir além do que lhe é dado. Assim, Schiller o descreve: “Um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura” (SCHILLER, F. 2011. p. 25).

Em Kant o sublime *matemático* é caracterizado como algo “*absolutamente grande*” (KANT, I. 1993. p. 93). Embora seja caracterizado desse modo, o autor da terceira *Crítica* adverte que não se pode pensar nesta grandeza enquanto uma propriedade física, dado que, se assim fosse, seria necessário pensá-la sempre em relação a algo. Isto tornaria o objeto

²⁰ De acordo com Ricardo Barbosa, “Em ‘Do sublime (Para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas)’, Schiller concentrou-se especialmente no sublime prático. Suas contribuições aqui sobre o sublime teórico não acrescentam nada de novo ao que Kant dissera sobre o sublime matemático” ((BARBOSA, R. *Sobre o sublime teórico em Schiller e o espírito trágico do idealismo transcendental*. In: *Analytica*. RJ. Vol. 18 N. 2. 2014. p. 85-108. p. 92).

²¹ De acordo com os tradutores de *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, Vladimir Vieira e Pedro Süsskind, o sublime teórico é apresentado propriamente por Schiller em *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*, que fora publicado no quarto volume do periódico *Neue Thalia* (1793, 4.B., p. 115-180).

responsável por desencadear este sublime algo empírico e relativo. Segundo Kant, isto se dá por “[...] um padrão de medida que se pressupõe poder admitir como o mesmo para qualquer um [...]” (IBID. p. 94), sendo “[...] somente estético da grandeza, porque ele é um padrão de medida que se encontra subjetivamente à base do juízo reflexivo sobre grandeza” (IDEM). Assim, seu tamanho se distingue de qualquer objeto sensível e absolutamente grande pela incapacidade de compará-lo a outros. Por conta disso, ele pode ser reconhecido independente de quaisquer comparações como algo grandioso. Essa característica do objeto sublime de modo *matemático* torna improvável sua existência na natureza, visto que sua propriedade não é física, mas sim estética. Nas palavras do autor:

Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente em todos os sentidos grande, isto é, sublime, então se tem a imediata perspicácia de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas ideias. (IBID. p. 96).

Quanto à relação que se dá entre as faculdades, se pode notar dois aspectos fundamentais no sublime *matemático*: o insucesso da imaginação e, por conseguinte, a percepção da força e da potência da razão – característica que se encontra na base da descrição do sentimento do sublime. Esta relação entre a faculdade da imaginação e da razão torna possível o ajuizamento do sublime *matemático*. Nele, a imaginação que se encarrega de apresentar a sensação grandiosa falha, dado que sua grandeza não pode se adequar a qualquer representação que se faça num plano empírico. Por outro lado, a razão pretende abarcar “a totalidade absoluta como a ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade suprassensível em nós” (IBID. p. 96). Isto é, pelo fracasso da imaginação, a razão passa a pensar a grandeza absoluta do sublime em sua totalidade. Neste momento, o sujeito passa a vislumbrar sua infinitude, isto graças a “faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (IBID. p. 96).

Assim, a limitação da faculdade da imaginação em compreender o absolutamente grandioso consiste no desprazer do sublime, entretanto, o mesmo sentimento de limitação, quando percebido pela razão ao vislumbrar o infinito, faz com que o sublime torne-se prazeroso. Pois, por não conseguir mesurar sensivelmente a grandiosidade absoluta do sublime, tomamos consciência racionalmente dessa imensidão e, ao perceber os limites do nosso sensível,

percebemos sensivelmente também a potencialidade da razão, tornando sensível o suprasensível.

O sublime *prático*, por sua vez, revela-se quando a natureza torna conflituosa as condições de nossa existência. Nas palavras de Schiller, “Um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer” (SCHILLER, F. 2011. p. 25). Desse modo, no sublime *prático* sucumbimos quando tentamos opor nossa força física a algo que é indubitavelmente mais forte e poderoso que nós e que, além disso, pode nos arrasar por completo. Assim, segundo Schiller:

O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento. [...] Sucumbimos na tentativa de realizar uma representação do primeiro; e sucumbimos na tentativa de nos contrapor ao poder do segundo. (IBID. p. 25)

Em Kant, O sublime *dinâmico* se caracteriza pelo seu poder e força. Com isto, esta sensação nos é desencadeada sob a pretensa de algo que nos causa temor ou que nos seja terrível. Kant se refere principalmente à natureza quando fala deste sublime, dado que ela é nosso maior símbolo de fragilidade, pois, enquanto seres naturais somos frágeis perante suas forças causais. No entanto, esta violência exercida só é sublime quando a natureza sobrepõe a nós sua força mostrando-nos nossa própria fragilidade e inferioridade perante ela – característica fundamental deste sublime. Força que, no entanto, não nos fará sucumbir, dado que detemos uma faculdade pela qual nos distinguimos da mesma, a saber, a razão.

Assim, “a natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*” (KANT, I. 1993. p. 106). Neste sentido, o nosso desprazer advém dessa força opressiva que, quando superada pela razão, passa a nos atrair, criando, então, uma disponibilidade em nosso ânimo pela percepção de que podemos superar tal poder capaz de nos ameaçar. Este interesse pelo ajuizamento do sublime da natureza tem, segundo Kant, “seu fundamento na natureza humana” (IBID. p. 112), se dispondo impreterivelmente a qualquer sujeito.

Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o *poder* da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente) sublime; e somente sob a pressuposição desta ideia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à ideia da sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno [...] através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele. (IBID. p.110).

Em concordância com Kant, Schiller utiliza-se do mesmo exemplo que ele emprega para explicar a distinção entre ambos os sublimes: “Um exemplo do primeiro [sublime *teórico* ou *matemático*] é o oceano em calmaria [...]” (SCHILLER, F. 2011. p. 25), que representa a capacidade que a natureza *fora* de nós, mas que, como no caso do oceano em calmaria, não exerce veementemente um poder capaz de exterminar nossa existência, mas se mostra, assim como o conhecimento, como algo vasto e grandioso. Como exemplo do sublime *prático* ou *dinâmico*, ambos os autores se utilizam o “[...] oceano em tempestade [...]” como “[...] exemplo do segundo” (IDEM), o qual tem como propriedade a vastidão e pode representar um perigo efetivo.

Embora distintos entre si, tanto o sublime *teórico* quanto o *prático* têm em comum o fato de despertarem em sua *independência* condições que o façam ultrapassarem as condições impostas pela natureza. Esta característica presente em ambos sublimes nos faz lembrar aquela propriedade contida em nós enquanto seres racionais que não nos deixa sucumbir, ou que ao menos nos lembra que, embora sejamos *dependentes* da natureza, somos também *independentes* dela por um princípio que não se deixa determinar por suas leis. Neste sentido, diante do sublime *teórico* percebemos que nosso pensamento pode ir além do que nos é dado empiricamente e que, no sublime *prático*, nossa vontade nos impulsiona e nos leva adiante mesmo quando estamos frente a um perigo ameaçador. Característica sem a qual o temor ou sofrimento não pode ser propriamente sublime. Segundo Schiller:

[...] é sublime apenas o objeto contra o qual sucumbimos enquanto *seres naturais*, mas do qual nos sentimos absolutamente independentes enquanto seres racionais, enquanto seres que não pertencem à natureza. [...] tal conceito demanda absolutamente que não estejamos à altura do objeto enquanto seres naturais, mas que nos sintamos como que independentes dele por meio daquilo em nós que não é natureza (e isso não é outra coisa senão razão pura). (IBID. p. 30).

Após definidos os objetos de cada sublime, Schiller define a *intensidade* como cada qual opera em nossa sensibilidade, característica que define também o *interesse* despertado por eles. Segundo o autor, o sublime *teórico* diz respeito aos objetos versados como infinitos e grandiosos, diante dos quais qualquer ser humano sentiria sua pequenez e a limitação de sua faculdade da imaginação na tentativa de apreendê-los. O sublime *prático*, por sua vez, diz respeito a objetos que suscitam o temor e o sofrimento, os quais excedem a resistência sensível humana por sua força implacável. Essas particularidades fundam a distinção necessária entre o sensível e o suprassensível capaz de ser conscientemente percebido.

A consciência da distinção entre estas duas esferas do âmago humano é fundamental para que a sensação tida diante de tais objetos seja propriamente sublime. Sem essa consciência de que, enquanto seres sensíveis sucumbiríamos, mas que enquanto seres racionais podemos ir além do que nos é consumado empiricamente, não haveria sublime, dado que “[...] toda a essência do sublime está baseada na consciência dessa nossa liberdade racional, e que todo prazer no sublime está fundado, justamente, apenas em tal consciência [...]” (IBID. p. 27).

Visto que esse prazer surge da consciência da distinção que há entre os domínios sensível e racional, Schiller atribuiu à capacidade de ser mais *intenso* e de despertar maior *interesse* ao sublime *prático*. De acordo com o que afirma Pedro Süsserkind, isso se dá por conta da forma como o desprazer de cada sublime se relaciona com nossas faculdades: O sublime *teórico* é suscitado, nas palavras de Süsserkind, “[...] apenas a capacidade cognitiva de intuir a forma de um objeto [...]” (IBID. p. 90), enquanto experiência do sublime *prático* suscita nosso “[...] impulso de autoconservação, inclinação determinante da existência do homem enquanto ser natural” (IBID). Embora o desprazer se faça presente também no sublime *teórico*, por contrariar o papel ativo da faculdade da imaginação na tentativa de apreender o objeto sublime em sua vastidão, no sublime *prático* há o sofrimento objetivo. Por conta disso, sua *intensidade* é mais vivaz, uma vez que ameaça não apenas um fundamento de nossa existência, mas ela como um todo.

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

Por conta disso, Schiller atribui maior importância ao sublime *prático* em suas considerações acerca do sublime: é nele que se dá a relação mais intrínseca com a nossa existência. Diante de tal sublime, o impulso de autoconservação é impelido de modo a conservar não apenas um aspecto de nossa existência, mas ela toda. Assim, o autor constata que o sofrimento e o temor podem ser sentidos de modo mais *intenso* e vivaz que a representação do *infinito*.

A partir dessa distinção a respeito do grau de *intensidade* de cada sublime, Schiller ansiava contribuir com a teoria do sublime e seu debate na modernidade, pois, sob as considerações de Pedro Süsserkind, o filósofo estaria “[...] a fim de solucionar um problema que

ele identifica nas teorias de seus precursores, incluindo na kantiana. Como contribuição para o percurso histórico da teoria do sublime na modernidade” (IBID. p. 91), a qual pode ser pensada em dois âmbitos distintos da teoria do sublime, “(1) como exploração de uma experiência estética mais intensa do sublime, para além de sua restrição à segurança do observador” (IDEM), ligada a concepções do sublime não só de Kant, mas também de Burke, em que é fundamental certo distanciamento, capaz de tornar o desprazer próprio ao sublime em algo prazeroso, uma vez que, segundo os autores, diante de um sofrimento efetivo, o sujeito padeceria. Tornando necessária certa *segurança* àquele que se dispõe ao sublime. E a segunda: “[...] como transposição do sublime a natureza para o sublime na arte” (IDEM).

Desse modo, Schiller pretende sustentar que é possível o prazer sublime mesmo diante das experiências de sofrimento e temor, isto é, de modo objetivo e direto. Schiller não deixa de concordar com Kant, para ambos, no momento em que o desprazer se torna efetivo a imaginação perde a liberdade que a permite entrar em um jogo livre entre as faculdades – característico ao ajuizamento estético – para nos direcionar ao impulso de autoconservação. Schiller sabe das consequências que o sofrimento propriamente efetivo e verdadeiro pode causar ao sujeito que o sofre. No entanto, o filósofo pensa a possibilidade de objetivá-lo, porém, de modo *solidário*, isto é, através do reconhecimento em outro homem, aquele que se dispõe a acompanhá-lo sentiria seu sofrimento por um sentimento de *compaixão*.

Ora, existem infortúnios e perigos contra os quais o homem nunca pode saber-se seguro, mas que podem ser sublimes na representação - e efetivamente o são. O conceito de segurança não pode ser tão limitado a ponto de exigir que nos saibamos fisicamente subtraídos ao perigo [...]. Aqui, a ausência de temor se funda, naturalmente, na convicção da impossibilidade de que possamos ser atingidos. (IBID. p. 33).

Contudo, Schiller procura como solução para a *segurança* necessária para se poder deleitar com o sublime um fundamento que “[...] não está à mão nenhum fundamento físico para a tranquilização” (IDEM), isto é, ele pretende uma elevação sublime que assegure efetivamente que, mesmo “[...] quando pensamos no destino em toda a sua temibilidade, temos de nos dizer prontamente que não estamos de modo algum ‘subtraídos’ a ele” (IDEM). Seu interesse não está, pois, somente em uma teoria da Tragédia ou na explicação do ajuizamento estético do sublime, Schiller quer levar às últimas consequências a teoria do sublime, de modo a fazer uma teoria do próprio trágico, na qual seu fundamento possa ser aplicado à própria existência. Neste sentido, ele não pretende fazer com que o homem deixe de sofrer diante de

uma mera representação do *temível*; ele quer, sobretudo, que todo homem ascenda ao sublime em sua própria existência trágica.

Há, segundo Schiller, um duplo fundamento pelo qual essa *segurança* se estabelece: *segurança física*; para aquele caso em que conseguimos nos salvar através de nossa faculdade física. Em casos de “males aos quais não estamos em condição de resistir ou dos quais não podemos nos esquivar por um caminho natural, podemos ter apenas segurança interna moral” (IBID p. 34). Segundo o autor, a *segurança física* tranquiliza a nossa sensibilidade: é ela quem impede que o impulso de autoconservação seja intimidado. No entanto, apenas tranquiliza nossa sensibilidade e impede que a razão suspenda nossa liberdade de ânimo.

Todavia, a *segurança* interna ou *moral* tranquiliza a nossa sensibilidade. No entanto, essa tranquilidade se funda no fato de sabermos que racionalmente somos ameaçados, isto é: “Olhamos o temível sem temor porque nos sentimos, enquanto seres naturais, subtraídos a seu poder sobre nós, seja pela consciência de nossa *inocência*, seja pelo pensamento da *indestrutibilidade de nosso ser*” (IDEM). Essa distinção é fundamental para se compreender em que se funda o sublime; em suas palavras:

O objeto do sublime prático tem de ser temível para a sensibilidade; um mal *tem de* ameaçar o nosso estado físico, e a representação do perigo tem de colocar em movimento o impulso de autoconservação. Nosso *eu inteligível*, aquilo em nós que não é natureza tem de se diferenciar da parte sensível de nosso ser em cada afecção do impulso de conservação e se tornar consciente de sua autonomia, de sua independência de tudo aquilo a natureza física pode atingir – em suma, de sua liberdade. Essa liberdade é, entretanto, absolutamente moral, e não física. (IBID. p. 38).

Assim, Schiller mostra que para a experiência ser propriamente sublime e nos livrarmos conceitualmente do sofrimento, não podemos nos sentir superiores fisicamente ao objeto temível, pois, assim, estaríamos, pelo contrário, em dependência com a natureza. É necessário, pois, que sejamos capazes de remover racionalmente as “[...] condições últimas sob as quais o perigo pode se dar para nós – na medida em que o sublime nos ensina a considerar a parte sensível de nosso ser, a única submetida ao perigo, como uma coisa da natureza que é externa e não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral” (IBID. p. 39).

Essas características do *sublime prático* levam Schiller a pensar e estabelecer três aspectos sobre os quais este sublime deve se compor em sua representação, que são: “I. a representação de um poder físico objetivo; II. a representação de nossa impotência física subjetiva; III. a representação de nossa supremacia moral subjetiva” (IBID. p. 40). Assim, o autor fez em *Do sublime* uma classificação do sublime *prático* em *sublime contemplativo do*

poder e sublime patético. Embora ambos os sublimes devam ter tais características citadas acima em comum, é distinto o modo como podem ser representados, e nisso se funda a razão da classificação schilleriana desses sublimes – outra contribuição que o autor faz à teoria do sublime.

II. III O Sublime patético

Como manifesto, no *sublime contemplativo do poder* nos é dado o objeto de poder, causa objetiva do sofrimento, contudo, sem que haja propriamente o sofrimento real. Ele depende sempre de uma disposição voluntária. Os objetos desse sublime se manifestam apenas como um poder superior ao nosso, sem nos oferecer um perigo efetivo. Essa característica permite, então, que possamos “[...] decidir se queremos fazer aplicação disso para o nosso estado físico ou para a nossa pessoa moral, são sublimes meramente contemplativos” (SCHILLER, F. 2011. p. 41). Este sublime é chamado assim pois não nos coloca em um estado eufórico de ânimo, pelo contrário, ele permite que o contemplemos. Por conta dessa característica, Schiller justifica sua baixa intensidade e seu “*Efeito não tão difundido* porque nem todos os homens possuem suficiente faculdade de imaginação para produzir em si mesmos uma representação tão vivaz do perigo [...]” (IDEM). Ao contrário do *sublime patético* que, como o próprio nome diz, desperta nossos afetos, nosso *pathos*.

No sublime *patético*, o objeto em questão não é tido somente como poder, ele é propriamente o poder e, por isso, é temível de modo objetivo. Como afirma Schiller, *patético* é “quando, portanto, ele não apenas *mostra* a sua violência, mas também a *exprime* efetivamente de modo hostil [...]” (IBID p. 48). Isto significa que, no que diz respeito ao seu juízo, o objeto do sublime *patético* não permite que a imaginação se mantenha “[...] livre para relacioná-lo ou não ao impulso de conservação, ela *tem de* fazê-lo, é obrigada a isso” (IDEM). Isto é, o sujeito diante de um objeto capaz de representar esse sublime deve, necessariamente, aplicá-lo em seu estado moral.

Para ser capaz de ser aplicado ao nosso estado moral, seu sofrimento não pode ser efetivo, dado que “o sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão [*Illusion*] ou criação poética” (IDEM), isto é, quando é representado à nossa imaginação. Por conta disso, ele deve ser despertado somente de *modo solidário*. Segundo Schiller, o sofrimento deste sublime não é voluntário como no caso do *sublime contemplativo do poder*, por isso, ele necessariamente toma aquele que o compartilha de modo a não o deixar

livre a escolher se deve ou não ajuizá-lo. Todavia, o sofrimento *compassivo* é determinado por nossa *lei natural*, fazendo com que assim somente a nossa sensibilidade sofra, enquanto a nossa liberdade se manterá intacta, capaz assim de ajuizar o *patético* como sublime.

Por conta disso, é ele o sublime que representa de modo mais elevado o sofrimento, uma vez que possibilitando, então, o experimento de uma sensação temerosa sem, contudo, arrebatá-lo seu sujeito sofredor. Permitindo que este tenha a *segurança* interna ou *moral* necessária e a disposição ao sofrimento favorável ao sublime. Neste sentido, Schiller pensa que o melhor modo de apresentar este sentimento seria pelo meio estético capaz de unir o sentimento de *segurança* interna ou *moral* à representação sensível do sofrimento e do *temível*. Por conta disso, Schiller atribui à arte a capacidade de melhor representar o sublime *patético*, especialmente àquele gênero artístico que se ocupa com a representação estética do *temível* e, ao mesmo tempo, do prazer, isto é, a Tragédia.

Ao pensar a arte trágica como melhor meio de se alcançar o *sublime patético*, Schiller realiza, como nos atesta Pedro Süssekind, “[...] uma transposição do sublime da natureza, como foi pensado pelos teóricos do século XVIII, para a arte” (IBID. p. 94), uma vez que deixa de adotar a natureza como único meio para a sensação sublime. Assim, a arte trágica em Schiller tem em seu fundamento a representação objetiva do sofrimento por meio do *sentimento solidário*, que torna seu sublime tão *vivaz* e *intenso* quanto a representação da natureza, porém, de modo estético. Desse modo, o *sublime de modo patético* seria capaz de contemplar, segundo Schiller, “[...] as duas leis fundamentais de toda arte trágica. Estas são: *em primeiro lugar*, a apresentação da natureza que sofre; *em segundo lugar*, a apresentação da autonomia moral” (IBID. p. 51).

A sentença proferida por *Nathan o sábio*, personagem da peça de Lessing, é capaz de circunscrever a problemática central sobre a qual o presente ensaio pretende discorrer: Se em *Do sublime*, Schiller queria definir a sensação sublime, em *Sobre o sublime*, o filósofo se preocupou especialmente em solucionar a “[...] infeliz contradição entre impulso e capacidade” (IBID. 2011. p. 56) que assola a existência humana. Por meio da célebre frase “*Kein Mensch muss müssen*”, o autor faz uma objeção à ideia de *dever* [*müssen*], que expressa a noção de resignação a qualquer imposição externa. Em oposição, Schiller apresenta o verbo *querer* [*wollen*] como aquele que “[...] expressa a condição da liberdade, como instância de escolha consciente de seguir ou não uma inclinação ou uma necessidade externa” (SÜSSEKIND, P. 2011. p. 95), caracterizando o sujeito humano como *o ser que quer*, o qual não se submete a imposições, quaisquer que sejam elas.

O verbo *querer* [wollen] é compreendido como a capacidade humana de determinar a própria vontade e de agir de acordo com as próprias escolhas, as quais, por sua vez, podem contrariar as imposições provenientes de nossas necessidades e impulsos. Assim, afirma Schiller, quem acomete nossa vontade violenta também nossa humanidade, pois tudo aquilo que oferece risco à nossa capacidade de escolha, afeta diretamente aquilo que nos caracteriza enquanto seres humanos:

[...] nada é tão indigno ao homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula. Quem a comete não faz nada menos do que contestar a nossa humanidade; quem a sofre covardemente abre mão de sua humanidade. (SCHILLER, F. 2011. p. 55).

Como adverte o autor, embora sejamos por vezes capazes de nos colocarmos em posição superior à natureza por meio de nosso entendimento, a morte ainda nos é irremediável, pois, como afirma: “[...] contra tudo há remédio, menos contra a morte” (IBID. p. 56). Contudo, se a humanidade se submeter a pelo menos uma exceção, seu princípio será totalmente contrariado, pois, uma vez que o homem se submete a algo que ele não quer, mesmo que seja algo inevitável, como a morte, ele deixar de ser o *ser que quer*, se descaracterizando enquanto tal. Neste sentido, se o homem não puder impor sua razão em todas as circunstâncias, ele perderá conceitualmente sua *humanidade*. Nas palavras de Schiller:

Esse terrível fato de *ser obrigado e não querer* o acompanhará como um fantasma e fará dele, como é realmente o caso para a maioria dos homens, uma presa dos terrores obscuros da fantasia; sua celebrada liberdade não é absolutamente nada, caso ele esteja preso mesmo em que em um único ponto. (IDEM).

Diante desse impasse, Schiller se pergunta como pode o ser humano ser efetivamente livre, de modo que nenhuma imposição possa anulá-lo, e é na cultura que o filósofo encontra o caminho para responder a esta questão. Na cultura, nós temos a possibilidade de nos distinguirmos da natureza e nos *formarmos* [*Bildung*] integralmente em todas as nossas potencialidades, pois, de acordo com Schiller “a cultura deve pôr o homem em liberdade e auxiliá-lo a preencher por completo o seu conceito” (IDEM). Assim, o antagonismo de forças é pensado como um grande instrumento da cultura, pois somente através dele o homem pode desenvolver suas potencialidades sem se curvar a nenhuma força externa. Desse modo, todo ser humano poderia anular conceitualmente as ameaças das determinações naturais, dado que nela ele seria capaz de contemplar-se essencialmente.

Em *Sobre o sublime*, Schiller distingue duas maneiras pelas quais a cultura pode pôr o homem em liberdade. Primeiramente, de modo *realista*, quando os homens, agindo como seres naturais, tentam dominar a natureza, opondo “violência à violência” (IDEM). O que o auxilia neste caso é a *cultura física* que forma seu entendimento e sua sensibilidade de modo que ele consegue dominá-la por meio de sua própria força, utilizando-a como sua ferramenta. Contudo, a natureza ainda é forte demais e só se deixar dominar até certo ponto. Por conta disso, o homem continua submisso, privando-se da liberdade em determinadas situações. Neste sentido, se tivéssemos ao nosso alcance somente a *cultura física*, a liberdade estaria substancialmente limitada, uma vez que seríamos livres somente até certo ponto.

Todavia, como identifica Schiller, “[...] ele deve ser humano sem exceção, portanto, em nenhuma hipótese sofrer algo *contra* a sua vontade” (IBID. p. 57). A partir disso, ele aponta o outro modo, o *idealista*. Este diz respeito ao rompimento completo com a natureza sob o qual o homem deve aniquilar conceitualmente a violência que sofre por parte dela. E isso significa “[...] se submeter a ela voluntariamente” (IDEM), habilidade denominada pelo filósofo como *cultura moral*. É na cultura, pois, que todo ser humano pode ser completamente livre, dado que sua própria ação se estende a ação da natureza, antes de chegar a ele como violência, estabelecendo, assim, uma consonância entre sua vontade e as causalidades mundanas.

Assim, elucida o filósofo, “[...] caso deva ser uma obra da livre escolha e reflexão, essa forma dos sentidos, [...], exige uma clareza de pensamento e uma energia da vontade maiores do que as que costumam ser próprias do homem em sua vida atuante” (IBID. p. 57). Com isso, Schiller demonstra que a formação moral necessária para a emancipação humana depende não somente de uma educação de sua razão ou, então, de sua sensibilidade, mas sim de uma tendência muito própria aos seres humanos, fundada em nossa natureza sensível-racional, a saber, a *tendência estética*, a qual “[...] pode ser despertada por certos objetos sensíveis e cultivada por meio de uma depuração dos seus sentimentos até alcançar essa impulsão idealista do animo” (IBID. p. 57-58). Essa aptidão pensada por Schiller, concedida aos *gênios da vida*, pode nos pôr em relação à *cultura moral*, concepção que assinala forte traço do pensamento schilleriano, que parte em busca da resposta à pergunta antropológica, “*o que é o homem?*”

Neste momento, o pensamento schilleriano concentra-se em duas concepções: a *liberdade* e a *cultura*. Sob o olhar da filosofia prática kantiana, a liberdade é constituída pelos seus próprios princípios, sendo independente do que lhe é externo. Desse modo, a razão prática deve considerar a si mesma como livre, o que atribui um sentido prático à vontade de todos os seres racionais. Sendo assim, é preciso legitimar essas vontades para que tenham um sentido

prático comum a todos os seres humanos, ainda que permaneçam particulares enquanto vontades.

O simples fato de que a lei moral se refira, em última instância, à ideia de liberdade, não significa que com isso esteja demonstrada a possibilidade real da liberdade, mas apenas que “temos que pressupô-la se quisermos pensar um ser como racional e com consciência de sua causalidade a respeito das ações, isto é, dotado de uma vontade” (KANT, I. 2004 p.96-97). Schiller, todavia, situa essa discussão no horizonte da *estética* quando se refere a essa *aptidão moral*, não somente no âmbito da razão, mas também na “própria natureza sensível-racional” (p. 57), pois, sendo o homem um cidadão de dois mundos, essa aptidão não poderia residir somente no sensível nem somente no racional. Assim, a *cultura moral* elimina a violência em seu sentido mais *realista* já que supera essa dicotomia entre natural e racional com uma proposta estética filosófica, bem característica do pensamento schilleriano.

Essa característica revela que, embora o pensamento de Schiller remonte a certos debates modernos e iluministas, ele supera, em certo sentido, questões de ordem metafísica, já que propõe às suas problemáticas resoluções estéticas e antropológicas. *Sobre o sublime* é capaz de apresentar este traço schilleriano, uma vez que aborda a necessidade dos *gênios* concedidos pela natureza ao homem como acompanhantes de vida, capazes de conduzir-nos em uma *cultura moral*. O que revela grande autonomia do projeto antropológico de Schiller de decifrar o conceito de *humano*, articulado em uma educação estética.

Um desses *gênios* é oriundo de um pleno sentimento prazeroso, a saber, o belo, como descreve Schiller: um ânimo que se enobreceu a ponto de ser tocado mais pelas formas do que pela matéria [...], um agrado livre a partir da mera reflexão sobre o modo de aparecer traz em si mesmo uma plenitude interna de vida que não pode ser perdida” (SCHILLER, F. 2011. p. 58). Este *gênio*, acompanhado do que é bom e perfeito, nos apresenta a liberdade dentro da natureza, isto é, a liberdade em acordo com a natureza e com a razão, pois concede a harmonia entre ambas as faculdades no momento em que reconhece, aparentemente²², a liberdade daquela forma em sua aparição.

O belo, contudo, pode nos afirmar como independentes até certo ponto, dado que ele precisa de uma matéria para se apresentar, característica que denota uma carência em relação a matérias da natureza. Como descrito pelo autor:

²² Em *Kallias ou sobre a beleza*: carta de Schiller a Körner, Iena, 18 de fevereiro de 1793, referente a liberdade aparente dos fenômenos: “[...] todo produto belo tem que antes submeter-se a regras: e sim porque a influência *notada* de um fim e de uma regra se anuncia como coerção e traz consigo heteronomia para o objeto. É lícito e é preciso que o produto belo seja até conforme as regras, mas ele tem de *aparecer como livre de regras*” (SCHILLER, F. 2002. p. 69).

São dois os gênios que a natureza nos concedeu como acompanhantes pela vida. Um deles, sociável e encantador, encurta nossa viagem extenuante e nos conduz, entre alegrias e brincadeiras, até os lugares perigosos em que temos de agir como puros espíritos, deixando para trás tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e até o exercício do dever” Aqui ele nos abandona, pois apenas o mundo sensível é sua região; para além deste, suas asas terrenas não podem carregá-lo. Mas agora entra em cena o outro, sério e calado, e com braço forte nos transporta por sobre a profundidade vertiginosa. (IBID. p. 59).

O outro gênio ao qual Schiller se refere é o sublime. Este, por sua vez, nos permite sentir a grandiosidade da razão e a afirmação da existência mesmo diante do sofrimento. No sublime, a razão se coloca acima da influência dos impulsos e a liberdade sentida por esse gênio permite que nos sintamos completamente independentes dos limites da natureza, rompendo os vínculos que temos com ela. Assim, podemos contemplar um “princípio autônomo” que nos permite anular conceitualmente a violência que a natureza pode nos causar – até mesmo a morte – pois, sabemos que, embora limitados sensivelmente, somos dotados por uma faculdade que não nos permite simplesmente sucumbir às imposições mundanas, pois podemos pensar além do que nos é dado e, sobretudo, desejar muito aquém do que nos é permitido, assim, “[...] o espírito age aqui como se não estivesse sob quaisquer leis que não as suas próprias” (IBID. 60).

A sensação sublime expressa a liberdade em seu sentido mais pleno, uma vez que abandona por completo a dependência dos impulsos e reside somente na razão. Assim, por meio dele se torna possível vislumbrar o infinito, o suprassensível e entusiasmar-se com o que é estranho e nocivo para nossa existência física, caracterizando-se como “[...] uma fonte de um deleite muito singular” (IBID. p. 67). O sublime é, em sua essência, o indizível, uma vez que através dele, se pode renunciar aos deveres do mundo físico e colocar-se diante do abismo insondável da existência. Schiller pensa, então, o sublime como meio de solucionar, ao menos em parte, a problemática de sua premissa antropológica na medida em que o pensa como propício a por o homem em liberdade, aniquilando “[...] *no conceito* uma violência que é obrigado a sofrer na realidade” (IBID. p. 57).

Por conta disso, em *Sobre o sublime*, Schiller o caracteriza como um sentimento misto, uma vez que se manifesta por meio de uma junção entre um *estado de dor*, expresso por meio do horror causado pela vivência do perigo, e um *estado de alegria* composto pelo deleite em sentir que, ao menos de um modo, não somos obrigados a sucumbir. Schiller explica que essa relação totalmente oposta entre desprazer e deleite, mostra que nos interessamos de modos diferentes pela mesma representação, assim, “[...] *nós mesmos* estamos em duas relações diferentes com o objeto” (IBID. p. 60).

Dessa mesma forma, é por meio da sensibilidade que percebemos que a natureza nos ensina, como afirma Schiller, “que somos mais do que seres meramente sensíveis; ela própria [natureza] soube utilizar sensações para nos conduzir ao rumo da descoberta de que não estamos submetidos como escravos à violência das sensações” (IBID. p. 61). Assim, diante do que nos causa temor, podemos desejar aquilo que nossos impulsos repudiam e pensar para além do que nossos sentidos são capazes de apreender. Neste sentido, o sublime não se submete a nenhuma das leis que nos limitam, pois vai além do que o próprio entendimento pode conceber e faz a imaginação triunfar sobre o ilimitado, o infinito e incomensurável.

Assim, experimentamos por meio do sentimento do sublime o fato de que o estado de nosso espírito não se orienta necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente também as nossas, e que possuímos em nós um princípio autônomo, independente de quaisquer comoções sensíveis”. (IBID. p. 60).

Embora possa haver uma natureza no sujeito que o determina de certa forma, há também um “princípio autônomo” que independe da natureza. Este fato revela que o ser humano independe da natureza e, por isso, pode ser livre e não se sujeitar ao *dever*. O que nos dispõe ao sublime pode nos ser penoso sensivelmente, e por isso o repelimos. Contudo, ele nos atrai pela sua capacidade de mostrar o inexorável, onde mesmo com o desprazer, conseguimos nos deleitar. O sublime permite, então, a fuga do mundo sensível, “[...] no qual o belo gostaria de nos manter sempre presos” (IBID. p. 63), já que sua delicada harmonia pode ser mais prazerosa e agradável que o sublime:

A beleza, sob a forma de deusa Calipso, enfeitiçou o intrépido filho de Ulisses, mantendo-o prisioneiro em sua ilha durante muito tempo por meio do poder de seus atrativos. Ele acredita homenagear uma divindade imortal, quando está apenas nos braços da volúpia – mas uma impressão sublime o toma subitamente, sob a forma de Mentor, ele recorda de sua melhor destinação, lança-se nas ondas e está livre. (IBID. 64).

Neste sentido, cabe à cultura moral colocar o homem em liberdade, pois diferentemente dos demais seres que agem de acordo com as necessidades a eles imposta, os seres humanos se diferenciam por poder intervir com sua vontade, por conta de sua razão. A sensação do sublime está ligada a essa possibilidade: podemos escolher nos deleitar ou não com a representação de uma grandiosidade capaz de nos fazer sucumbir e é através dela que nos fortalecemos. Todavia, Schiller adverte que a capacidade de desenvolver o belo nos é dada antes que o sublime, uma vez que a beleza é a formadora de nosso gosto, o qual deve desenvolver-se para que tenhamos

tempo de formar nosso entendimento e sensibilidade. Assim, a lentos passos ela “[...] deve nos conduzir do estado natural bruto ao refinamento” (IDEM). Embora este *gênio* nos influencie primeiramente, ele é o último a alcançar a plena formação do ânimo. Enquanto isso, “[...] ganha-se prazo suficiente para o cultivo de uma riqueza de conceitos na cabeça e de um tesouro de princípios no peito, e em especial para que se desenvolva a partir da razão a capacidade de sentir voltada para o grande sublime” (IDEM).

Isso se dá, porque, antes de conhecer-se enquanto *espírito*, o homem se reconhece enquanto animal na natureza, e esta que revela a ele a capacidade restrita de sua faculdade de representação e suas limitações físicas. A superioridade do sublime advém de que neste, a razão pode legislar independente de quaisquer influências da natureza, enquanto que o belo mantém um vínculo com o mundo sensível. Por isso a necessidade de se conhecer um antes que o outro: o homem deve se dispor ao infortúnio de sentir sua fraqueza perante a natureza para, posteriormente, descobrir em si uma autonomia plena, como descreve Schiller:

[...] logo que a contemplação livre abriu espaço nele contra a cega afluência das forças da natureza, logo que ele descobriu nessa enchente de fenômenos algo de permanente em seu próprio ser, as matérias naturais selvagens que o cercavam começaram a falar uma outra língua para seu coração. A grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista absolutamente grande dentro de si. Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito. (IBID. p. 65).

Contudo, pode-se pensar, diante de tantos elogios ao sublime e sua capacidade de elevar todo ser humano ao patamar onde a natureza não nos constrange, que Schiller anteponha a razão ao corpo. Este seria um pensamento, talvez, uma interpretação errônea da filosofia estética schilleriana, uma vez que o autor assinala diversas vezes a importância da relação entre ambos os *gênios*, pela qual, somente assim, se pode atingir o ideal de *formação* proposto por ele. Diferentemente de Kant e dos racionalistas que o precederam, Schiller não faz um elogio à razão como sendo a única faculdade pela qual o homem deve se fiar.

Para Schiller, a sensibilidade desenvolve papel tão importante quanto à razão e é, pois, dessa divisão que se resulta a problemática da cisão do homem moderno, que divide e fragmenta o homem em sua essência. Este problema somente pode ser resolvido pela arte, pois é esta a única instância que ainda cultiva o *brincar* (*das Spielen*), isto é, a atividade sem finalidade prática ou utilitária. Somente na arte Schiller encontra meios para o cultivo do homem em sua integralidade, pois é ela quem preserva o *brincar* em seu caráter unitário e emancipado, o qual podia ser encontrado na Grécia Antiga. Assim, a concepção schilleriana estabelece que a cultura

moral só pode atingir seu objetivo de destruir conceitualmente a violência da natureza, inclusive a morte, por meio da arte, e, especificamente, daquela arte que mais é apta a produzir o sublime, a saber, a arte trágica.

A Tragédia tem em seu cerne a ideia do sublime provocado pelo atemorizador, pelo pavoroso. Com isso, ao sentirmos nossa impotência diante da representação do poder da natureza, somos impelidos a agir para nos conservar, como afirma Anatol Rosenfeld: “O trágico apresenta o homem naquela situação-limite em que, ser natural que é, comprova, contudo, a sua destinação espiritual. Mesmo sucumbindo, testemunha a unidade suprema do universo” (ROSENFELD, A. 1991. p. 12). A Tragédia ocupa espaço importante na filosofia schilleriana porque é nela que o filósofo encontra o elemento necessário para tratar com profundidade a respeito da existência humana.

É, pois, na arte trágica que o homem encontra os meios para sobrepor-se à terrível condição que a existência nos impõe, pois esta permite, através de seus elementos poéticos, o fortalecimento do homem enquanto espírito para que ele possa estar preparado para as casualidades cotidianas sem sucumbir, encarando-as de tal forma a fazer delas uma eterna *brincadeira*, formando-se enquanto ser humano. Nas palavras de Süsskind: “[...] a tragédia pode ser defendida como a possibilidade de um símbolo da liberdade, ou uma encenação da ideia de liberdade, uma apresentação do que não é apresentável pelo entendimento” (SÜSSEKIND, P. p. 100). Assim, além de pensar a Tragédia enquanto gênero, Schiller pretende, a partir dela, *formar* o ser humano enquanto espírito e libertá-lo das condições que a existência lhe impõe, fazendo-o submisso às casualidades com que se depara em sua longa caminhada.

A visão de distâncias ilimitadas e alturas fora do alcance da vista, o vasto oceano a seus pés e o oceano maior ainda sobre ele arrancam seu espírito da esfera estreita do real e da prisão opressora da vida física. Uma medida mais alta de avaliação lhe é concedida pela simples majestade da natureza. Cercado por suas formas grandiosas, ele não suporta mais aquilo que é pequeno em seu modo de pensar. Quem sabe quantos pensamentos luminosos e quantas decisões heroicas, que nenhum quarto de estudos e nenhum salão de sociedade poderiam trazer ao mundo, nasceram da corajosa luta de ânimo com o grande espírito da natureza durante uma caminhada. (SCHILLER, F. 2011. p. 66).

Assim, o sublime na Tragédia, isto é, o sublime patético se funda na ideia de que a natureza sensível humana sofre perigo e está sujeita às vicissitudes da vida. Porém, há nele um ânimo que se fortalece diante desta representação, pois lhe mostra que não é preciso sucumbir. O homem é mais que natureza sensível, ele tem a razão a seu dispor e ela lhe mostra um campo

vasto de possibilidades e o coloca em liberdade, acima de todos os percalços da existência. Uma vez que não está submetido aos contratemplos, ele pode afirmar sua vontade no mundo.

O patético é uma infelicidade artificial que nos põe, assim como o infortúnio verdadeiro, em uma *relação imediata* com a lei espiritual que reina em nosso peito. [...] por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso ânimo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência. Quanto maior a frequência com que o espírito renova esse ato de autonomia, maior a sua preparação para fazê-lo e mais ganha vantagem sobre o impulso sensível, de modo que ele, afinal, caso o infortúnio artificial e imaginado dê lugar a um infortúnio sério, estará em condições de lidar com ele como se fosse artificial e – supremo arroubo da natureza humana! – dissolver o sofrimento real em uma emoção sublime. O patético, pode-se dizer então, é uma inoculação do destino inevitável, pela qual sua malignidade é retirada, e seu ataque é dirigido ao lado forte do ser humano. (IBID. p. 71).

As cenas patéticas nos colocam, então, diante dos infortúnios da existência, contudo, eles tendem a nos fortalecer e mostrar que nós, seres humanos, temos, em nosso fecundo seio, um princípio autônomo que nos permite afirmar nossa liberdade no mundo, pois o *homem é o ser que quer*, e não há nada que possa se opor a essa premissa. Assim, Schiller mostra a importância do sublime enquanto sensação patética extraída da Tragédia enquanto gênero. A arte consolida, então, a força moral do ser humano e o educa à liberdade colocando diante dele a dor do sofrimento para incitar sua mais esplêndida faculdade, a saber, a de experimentar o sublime. Com isso, Schiller atinge seu objetivo: destrói conceitualmente a morte e os demais perigos a que as casualidades mundanas podem expor o homem, exaltando sua autonomia.

Dessa forma, Schiller nos mostra que seu objetivo vai muito além de explicar categoricamente em que reside a sensação sublime e contribui com a teoria moderna superando a metafísica, ampliando essa experiência estética para o patético. E mais: cumpre com seu objetivo de levar a cabo a tarefa antropológica de educar o homem para a liberdade, mostrando se “[...] papel decisivo no desenvolvimento da cultura e da própria humanidade” (SÜSSEKIND, P. 2011. P. 101), como nos expõe o pesquisador Pedro Sússekind. Assim, a Tragédia pensada por Schiller apresenta em seu âmago a noção de sublime que transpassa a ideia de uma teoria de gênero e se estende a uma educação estética do homem. No entanto, seus elementos dramaturgicos são de suma importância para que esta sensação possa se dar e é por essa razão que fomos buscar no coro trágico, elemento inserido na fase madura da filosofia estética schilleriana, os possíveis rumos que o filósofo percorreu.

III. FORMA E FORMAÇÃO

Ao longo do segundo capítulo, a tragédia foi abordada sob o ponto de vista estético-filosófico, através de dois principais conceitos: o deleite e o sublime, que são sensação análogas entre si, suscitadas pela arte trágica. No terceiro capítulo, abordaremos o conceito de belo para falar da importância da forma na arte trágica e como ela contribui com o projeto de formação [*Bildung*] de Schiller.

O belo é de grande importância para a arte, especialmente para a arte trágica, pois sem ele, o sublime – principal sensação provada pela tragédia – não teria possibilidade de ser sentido como tal. Isso se dá, pois, por ser o sublime caracterizado como uma sensação incomensuravelmente grande e intensa (sublime da força e potência), ele depende do belo para se determinar, i.e., para ganhar forma.

Assim, sem o belo, o sublime é percebido como uma tormenta ou uma enxurrada de emoções que, sem forma, poderia nos causar apenas sofrimento e terror. Por isso, para que a dor que o sublime temer em si possa se tornar prazerosa e, por isso mesmo, se torne o deleite causado pela tragédia, é preciso ganhar forma. Ao ganhar forma, o conteúdo ideal da imaginação do sujeito ganha um correspondente, i.e., ele passa a ser representação sob a forma de um fenômeno, pois a representação do ideal é representação da imaginação. Ao ganhar forma, ele se determina e passa a existir. Desse modo, depois de compreendermos o sublime na tragédia, nos debruçaremos sobre o conceito de belo em sua articulação com o sublime e como ambos os sentimentos podem levar o ser humano à liberdade, que nada mais é que o projeto de formação do Schiller.

III. I Belo e Moral

Neste tópico, nós buscaremos compreender o belo em Schiller e sua importância no sistema estético schilleriano. O belo é abordado em diversos textos do autor, no entanto, um deles foi dedicado exclusivamente ao tema, a saber *Kallias ou sobre a beleza*, formado por um compilado de cartas trocadas por Schiller e Körner entre janeiro e fevereiro de 1793. Neste livro, ambos discutem os princípios que fundamentam o belo. Schiller, por sua vez, revela a intenção de fundamentar objetivamente o conceito de belo. Para o autor, sem uma fundamentação objetiva, o belo teria somente uma validação empírica e meramente subjetiva.

Neste sentido, Schiller e Körner compartilhavam o mesmo intuito que se constitui na busca por um belo objetivo.

Objetivar o belo significa dar a ele um fundamento que não o permita ser relativizado. Neste sentido, embora a experiência seja importante para confirmá-la, ela não basta para torná-lo válido. Isso se dá pois as experiências são particulares, impossibilitando, então, a validação de um conceito universal. Contudo, Schiller se depara com essa dificuldade: o belo é algo que se apresenta como fenômeno, no entanto, para poder ser caracterizado como tal, ele precisa de um fundamento que ultrapasse a efemeridade e se fixe como conceito capaz de ser encontrado em tudo que é denominado como belo.

Para Schiller, o belo não precisa ser legitimado por meio de outros atributos ou fundamentos para, somente então, se tornar elevado. Todavia, para o autor, a arte como um todo já tem um fim elevado por si só. Ser causa de deleite já a torna elevada, pois é causa do mais alto fim humano: a felicidade. Neste sentido, o objeto belo, com seus paradigmas estéticos, pode ser reconhecido por seus próprios fundamentos. Conforme afirma Schiller em *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos*:

Por mais que também alguns estetas modernos tomem para si o ofício [Geschäft] de defender as artes da fantasia e da sensação contra a crença universal de que ela têm por fim o deleite, como se as defendessem de uma censura degradante, essa crença, todavia, persistirá, como sempre, em seu sólido fundamento, e as belas artes não trocarão de bom grado sua incontestável, estabelecida [althergebracht] e benfazeja profissão por uma nova à qual se quer destinação [Bestimmung], visando aos nosso deleite, as rebaixa; estarão muito antes orgulhosos do privilégio de realizar imediatamente aquilo que todas as demais direções e atividade do espírito humano cumprem apenas mediatamente. [...] As belas artes têm, [...] o fim de repartir o deleite e de fazer feliz. (SCHILLER, F. 2018. p. 17-18).

No entanto, o belo é tão somente uma ideia da razão, pois depende da imaginação. A forma do objeto belo corresponde a uma representação ideal, por isso, é uma representação da imaginação. Neste sentido, é ideal, dado que não está no mundo, mas na representação da imaginação. Portanto, ele é ideia da razão, somente por isso pode ser perfeito. Em Kant, a beleza depende do ajuizamento do sujeito que dispõe a imaginação ao jogo das faculdades. Contudo, para Schiller, isso seria o mesmo que relativizar o belo, dado que ele estaria, então, no sujeito, não na própria forma do objeto.

O belo traz em sua forma uma ideia da razão. É, pois, como se ele provocasse a imaginação para que ela passasse a agir. Todavia, é apenas como se o objeto belo encontrasse nas ideias da razão um correspondente, mas ele deve existir por si só. Esse elemento correspondente diz respeito à vontade do sujeito que encontra no objeto belo a representação

da razão. Nesse sentido, a vontade do sujeito encontra no objeto belo a ideia da razão – O objeto belo oferece a forma que a razão quer contemplar. Surge dessa relação uma sensação de satisfação. É a ideia da razão – ideal – do sujeito encontrando um referencial de si mesma na prática. O que permite que o objeto belo estabeleça essa correspondência com a razão é sua forma.

Para que se possa julgar algo como belo, é preciso pressupor uma qualidade objetiva, ou seja, próprio ao objeto para que possa distingui-lo e, então, tomá-lo como belo. Segundo Körner, nas cartas trocadas com Schiller, “o que comparamos nos objetos é grandeza, constituição [*Beschaffenheit*] ou relação” (SCHILLER, F. 2002. p. 49). Assim, os objetos belos são necessariamente constituídos por matéria e forma. Enquanto a matéria oferece características individuais, a forma, por sua vez, corresponde à união das partes como um todo. Para que haja essa união, Körner afirma ser necessário uma força dominante. Essa, por sua vez, é o mesmo que uma força criadora, pois garante autenticidade ao objeto. Assim, pode ser atribuída a ele a beleza e, conseqüentemente, pode ser entendido como perfeito. Conforme afirma Körner, o prazer pelo belo surge com o despertar da “[...] intuição da vida em objetos belos – e também com empenho em ampliar os próprios limites” (IBID. p. 52).

Desse modo, belo está totalmente relacionado à autonomia, pois manifesta na sensibilidade toda a liberdade que é emprestada da razão. Com isso, aquele que o contempla, contempla sua liberdade. Neste sentido, o belo diz respeito à efetivação da liberdade em uma forma. Forma esta que efetiva o efeito causado pela tragédia, a saber, o sublime – conforme apresentado no segundo capítulo. A liberdade está, justamente, na forma do objeto belo. Assim, ele representa a própria perfeição. Isso se dá pois a forma da matéria é uma representação ideal, perfeita do belo. O belo não se dá no mundo, mas corresponde à ideia da razão, por conta disso, o único modo de representá-lo é por meio da imaginação, i.e., de modo ideal.

Diante do fenômeno, nos comportamos de três formas, segundo Schiller: ativamente, quando determinamos seus efeitos; passivamente, quando nos deixamos determinar por seus efeitos ou, ainda, uma terceira forma, quando unindo as duas últimas, que resulta na sensação que nada mais é formada por uma representação. Desse modo, a representação do fenômeno envolve a observação e a contemplação. A contemplação pode ser ativa quando submete as impressões do fenômeno às nossas formas da razão, ou passiva, quando apenas sentimos as impressões. Todavia, tudo o que se pode extrair do mundo fenomênico é múltiplo; a ligação dos elementos diversos que compõem a matéria se faz através da forma. Neste sentido, pode-

se afirmar que a sensibilidade oferece a multiplicidade que a razão unifica, transformando-a em unidade, isto é, forma.

O trabalho exercido pela razão pode se apresentar de dois modos: ou ela vai unir representação à representação e, conseqüentemente, extrair algo totalmente teórico, ou, então, fará a união de representação com vontade, extraindo algo voltado ao sentido prático. Da razão teórica se visa o conhecimento; quando um objeto se submete a essa forma, ele busca extrair um conhecimento daquilo que se apresenta. É teórica, pois tenta ligar a representação com uma representação já existente. Em Kant, esse tipo de juízo é chamado de lógico. Já da razão prática se abstrai um conhecimento. A razão prática se relaciona apenas com as determinações da vontade. Neste sentido, a vontade se une à representação da razão (imaginação). Isso significa que na razão prática o objeto determina-se por si mesmo, i.e., autonomamente. Quando a razão aplica suas formas à vontade pura, ela determina o que deve ser segundo suas próprias intenções. Neste sentido, toda ação oriunda da vontade pura é uma ação moral, pois se determina pela própria forma. Portanto, é autônoma e determinada em si mesma. Assim, a razão reconhece na vontade pura a si mesma, por isso é autônoma.

Para Schiller, o objeto belo se apresenta como se estivesse se constituído a partir de si mesmo. Quando o ser racional se depara com o objeto belo, ele reconhece uma analogia da razão. Isso permite que o objeto aparente ser autônomo, livre. Todavia, ele não é livre de fato, pois a vontade é um produto da razão e não pode ser atribuída ao objeto. Se trata do que Schiller denomina como a aparente liberdade do fenômeno. Apesar disso, é preciso que o objeto aparente ser livre, pois é assim que o sujeito pode contemplar a liberdade. Quando os fenômenos agem de modo a aparentar que há neles uma vontade própria, a razão do sujeito encontra as suas próprias formas, ou seja, reconhece no objeto uma autonomia semelhante à autonomia de sua própria vontade pura.

Para Schiller, a beleza não deve ser deduzida pela eticidade, mas por um princípio comum e superior a ambas: a forma. Enquanto a determinação pela razão pura diz respeito à eticidade, a beleza se estabelece pela determinação da natureza pura e essa é uma qualidade dos fenômenos. Procuramos nos fenômenos a sua liberdade. Nesse sentido, o objeto compartilha sua aparente liberdade, a qual o sujeito reconhece na razão prática. Para parecer livre, a determinação do fenômeno não pode ser visível. Ele deve parecer livre de qualquer determinação. Se a determinação for visível, o ajuizamento será conduzido ao conhecimento e será, portanto, lógico. O objeto tomado da sensibilidade só pode ser conduzido ao estético porque sua regra não é aparente.

Neste sentido, para Schiller, bela é a forma que se explica a si mesma e isso significa explicar-se sem auxílio de um conceito. Uma ação livre é uma ação bela quando a autonomia do ânimo e a autonomia do fenômeno coincidem. Sendo assim, a ação moralmente bela diz respeito à perfeição da conduta de um ser humano, ou seja, quando a ação deixa de ser um dever e se torna natural. Na tragédia, a ação do herói ou da heroína pode ser caracterizada como moralmente bela quando este age de acordo com seus próprios princípios. Assim, na arte, a forma desenvolve a importante função de expressar a liberdade.

Desse modo, a forma da arte diz respeito à autonomia. É preciso que a forma expresse uma totalidade harmônica em si mesma, em que cada parte corresponda ao propósito determinado em sua própria forma, sem que uma se sobressaia à outra. A forma da arte é o que estabelece a unidade à multiplicidade fenomênica. Na forma artística, o conteúdo emaranhado e confuso das emoções se torna límpido e passível de ser contemplado.

Com isso, arte só é capaz de revelar todo seu conteúdo intrínseco por meio da forma, momento em que essas emoções todas se tornam visíveis. Pois, é na forma que se atribui harmonia em si mesma, pois confere unidade a ela. A forma é responsável por harmonizar e fazer de tudo isso uma unidade. Sendo assim, a arte consegue ter a sua autonomia e isso significa dizer que ela é reconhecida por ela mesma, justifica-se a si mesma e, portanto, não depende de uma outra coisa.

Desse modo, a pergunta que nos cabe é: qual a importância do belo no debate acerca do trágico? Schiller traz dois sentimentos provocados pela arte: o sublime, descrito no primeiro capítulo, e o belo. Por sua vez, o sublime é o sentimento grandioso, definido como incomensurável e absoluto. Nesse sentido, ele é incomparável por não se tratar de uma grandeza física. O sublime é o fascínio. Já o belo, quando conciliado ao sublime, tem a característica de dar forma a essa grandeza absoluta. O belo é o que faz o sentimento de grandeza absoluta e totalidade do sublime ganhar forma e possa se transformar em um efeito da obra de arte. O belo confere forma à imensidão do sublime e o torna passível de ser contemplado. Assim, o sublime ganha forma e, por ser bela, tem autonomia, expressando, então, liberdade.

III. II Sobre Forma e Formação [*Bildung*]

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção desde a infância.

*Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*²³

Qual a relevância da tragédia para o projeto de formação [*Bildung*], em Schiller? Neste último tópico o tema se circunscreve na tentativa de apresentar a perspectiva schilleriana da tragédia em seu projeto estético-filosófico de formação. Como manifesto, Schiller pensou, ao longo de suas obras teóricas, dramáticas e poéticas, o ser humano e o que o define enquanto tal. No entanto, essa questão acerca da natureza humana surge para o autor como diagnóstico de um período posterior a grandes revoluções na Europa: revoluções no pensamento, com Antropocentrismo, o Humanismo, mas também revoluções de caráter político e econômico, com a Revolução Francesa e a ascensão da classe burguesa, cujo surgimento marca o fim de um período de monarquia absolutista e de soberania. Junto à queda do poder absoluto concentrado nas mãos de um único homem, justificado pela igreja, Schiller se demarcou em um momento que havia a contestação de que o mundo e as relações entre os seres não era mais explicado pela religião. Tais explicações, para ele, já não eram capazes de abarcar a totalidade do ser humano. Na *Aufklärung* tardia, Schiller retoma, no amago de suas indagações, a relevância e a necessidade de se perguntar o que é o ser humano. Pode-se dizer que essa é a questão norteadora de suas obras filosóficas, dramatúrgicas e poéticas.

Nesse contexto de grandes mudanças paradigmáticas, Schiller deu, então, continuidade à questão sobre o que é o ser humano imbuído de valores românticos e classicistas: para o autor, a exaltação da razão pelo Iluminismo culminou na cisão histórica do ser humano na modernidade. Nesse sentido, Schiller toma como tarefa antropológica a reconciliação do que havia sido deixado de lado, a saber, as emoções e a sensibilidade, lado este suprimido em prol da soberania da razão.

Pode-se dizer que o tema da cisão humana foi abordado por Schiller não somente em seus ensaios teóricos, mas também poéticos e dramatúrgicos. Assim, sua primeira obra de grande notoriedade, pertencente ao período denominado como *Sturm und Drang*, a primeira

²³ A passagem em epígrafe encontra-se na abertura do Capítulo 3, do Livro V, p. 284, de Johann Wolfgang von Goethe. Tradução de Nicolino Simone Neto (São Paulo: Editora 34.2009. 2ª Edição).

onda do Romantismo, o drama *Die Räuber* [*Os salteadores*], de 1781, o tema da cisão é abordado de modo figurado nas personagens dos irmãos Franz e Carl Moor. É possível notar esse aspecto dual, o qual Schiller denuncia na modernidade, também na peça *A noiva de Messina*, de 1803, também através de disputa entre irmãos e através de duas outras personagens que compõe a peça: os coros trágicos.

Em oposição a primeira peça schilleriana escrita no Romantismo, *A noiva de Messina*, última peça escrita pelo autor, abarca elementos clássicos do Neohumanismo alemão, no chamado Classicismo de Weimar, cuja valorização do ser humano presava pela conciliação da sensibilidade com a razão, dos impulsos com a vontade. Nesse sentido, pode-se notar essa preocupação já em seus escritos dramáticos, pois tanto em sua obra de juventude quanto em sua obra de maturidade a questão que se circunscreve acerca do que é o ser humano é apresentado de forma semelhante: através da luta entre irmãos, que, de forma simbólica, representa o aspecto dual do ser humano na modernidade.

A admiração pela antiguidade permanece como insuperável, mas foi na modernidade que o ser humano pôde dar um passo adiante no que diz respeito ao conhecimento, tomando, então, como guia a ciência e a história. Neste momento, o ser humano se tornou capaz não somente de alcançar todo o conhecimento da cultura grega, como também de ir além. A superação reside no avanço de suas capacidades ao passo que evolui em sua própria formação (*Bildung*) e da história. Nesse sentido, o ser humano pôde alcançar tal conhecimento sobre a antiguidade que os próprios gregos jamais teriam/alcançariam.

Na modernidade, a ausência do mito cria outra maneira de se relacionar com o futuro e também com o passado, pois o mito fora sempre a narrativa da criação: ele conta a história do homem, uma vez que se coloca como uma espécie de filtro da realidade. O mito é chave de interpretação da realidade empírica. Contudo, na modernidade, a arte deixa de ter o mito como norteador e ganha outro elemento: a reflexão. Nesse sentido, a arte já não é mais *ingênua*, como na antiguidade e sua beleza, como afirma Riedel, depende da transposição de “[...] atributos da nossa subjetividade (aqui: liberdade) para os entes naturais e fruímos depois o resultado dessa projecção: ‘Só através do que lhe emprestamos é que a natureza nos encanta e deleite’” (RIEDEL, W. 2005. p. 50).

Em Schiller, podemos entender a liberdade como sinônimo de beleza. Na modernidade, a contemplação do belo depende de algo que emprestamos da nossa subjetividade à natureza. Por isso, ela pode significar liberdade. A partir disso, fruímos com o este deleite provocado pela

imitação. Contudo, o belo, por si só, deve estar articulado à moral. A partir disso, devemos pensar o sentimento do sublime, pois sem ele, o ser humano não chega à liberdade.

Nesse sentido, a arte na modernidade não é apenas mímese da natureza, conforme afirma Aristóteles. Na modernidade, ela ganha um novo elemento; elemento este que o ser humano empresta a ela [natureza] em sua contemplação, a saber, a reflexão. Assim, a arte ganha outro sentido na modernidade, não é mais, como definia Aristóteles, uma mímese da natureza, ou seja, uma cópia da capacidade de criação, pois não há mais nada de divino na arte moderna. Desse modo, a arte carrega o elemento da reflexão como constituinte, portanto, a arte se torna uma imitação à capacidade de criação do próprio ser humano.

Por conta disso, Schiller afirma que na modernidade a arte pode ser sinônimo de liberdade: ela é uma compensação do que foi perdido na antiguidade, isto é, a relação íntegra com a natureza. Como perdemos essa relação íntegra com a natureza, agora, na modernidade, a arte imita o próprio homem em seu novo estado de natureza refletindo a própria existência. Por isso ela pode ser considerada autônoma e livre. Nesse sentido, a natureza se torna análoga à liberdade.

Conforme a hipótese tomada anteriormente, na introdução, Schiller pensa a tragédia como algo análogo à vida, isso se dá pois a arte moderna elucida a condição do ser humano. O Sublime, sentimento despertado pela tragédia, por sua vez, pode ser tido como a maior demonstração de liberdade, pois, relava a finitude e mortalidade do ser humano, característica que faz parte de sua condição. Portanto, ele se submete a esta condição por vontade própria, pois consegue deixar de temer a morte e a aceita como condição de estar vivo. Conforme afirma Schiller, em *Sobre o sublime*:

O que torna a bizzaria selvagem na criação física tão atraente para o viajante sensível é exatamente o que, mesmo na arriscada anarquia do mundo moral, abre para um ânimo capaz de se entusiasmar uma fonte de um deleite muito singular. Certamente, quem ilumina a grande habitação da natureza com a precária tocha do *entendimento*, sempre pretendendo dissolver em harmonia a sua audaciosa desordem, não pode sentir-se bem em um mundo no qual o colérico acaso parece governar, [...]. Em contrapartida, caso renuncie, de boa vontade, à pretensão de organizar esse caos sem lei de fenômenos segundo uma unidade de conhecimento, ele ganha abundantemente, de outro lado, aquilo que perdeu neste. Justamente a total falta de ligação final em meio a esse amontoado de fenômenos, característica que os torna excessivos e inutilizáveis para o entendimento, que precisa atear-se à forma da ligação, faz deles um símbolo mais adequado para a razão pura, que encontra apresentada exatamente nessa selvagem dissociação da natureza sua própria independência das condições naturais. Pois, quando se retira de uma série de coisas toda ligação, obtém-se assim o conceito de independência, que se harmoniza surpreendentemente com o puro conceito racional de liberdade. (SCHILLER, F. 2018. P.67-68).

Na tragédia, a *bizarria selvagem* é abordada como meio de fazer o ser humano perceber sua condição para, então, conduzi-lo ao deleite através da dor. É através do sentimento sublime que o ser humano pode se reconhecer como tal, dado que ele apresenta o infinito que há no conceito de humano, embora, paradoxalmente, enquanto sujeitos sejamos finitos. Assim, o sublime patético, próprio à tragédia, diante da infelicidade artificial, nos tornamos “[...] equipados, e por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso animo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência” (IBID. p. 71), nos preparando para o real, conforme afirma Schiller.

Assim, por meio da arte, o ser humano pode se tornar livre das submissões da natureza, conservando, contudo, o que há de natureza em si mesmo. Além disso, a arte nos permite confrontar os ditames da civilização por meio da cultura. Todavia, a força impositiva e violenta da natureza está presente no próprio homem, então, enquanto ser sensível, ele tem de se subordinar à natureza. Por conta disso, a cultura deve se desenvolver de modo *idealista* para tornar possível que o ser humano desenvolva suas potencialidades. Desse modo, a cultura seria o meio pelo qual o sujeito equivale suas forças à natureza sem temê-la, se submetendo a ela por vontade própria.

Com isso, na filosofia estética de Schiller, a cultura ganha a função de libertar o ser humano. Se, por um lado, a cultura física pode levá-lo à liberdade até certo ponto, dado que como ser natural, ao opor a violência da natureza com sua força o levaria a perder essa disputa, de modo ideal, pela cultura moral, ele pode excluir essa força opressora, já que ele a assume como parte integrante de seu ser e se submete intencionalmente a ela. Assim, na cultura moral, ele pode destruir conceitualmente o perigo da morte por meio da arte, pois somente ela é capaz de fazer sentir intensamente o sublime patético, próprio a arte trágica. Desse modo, a tragédia coloca o ser humano diante do perigo, fazendo-o encontrar esse princípio que o faz ir além, tornando-o capaz de se libertar sem torná-lo indefeso como acontece diante de uma tragédia real.

Nesse sentido, é através do belo e do sublime que Schiller pensa o propósito de uma educação estética: o belo apresenta o ser humano em liberdade, pois o faz gozar em harmonia com a natureza. Enquanto isso, o sublime nos coloca em liberdade de fato, dado que nenhuma lei atua sobre ele senão sua própria. Assim, ele aceita a fatalidade de sua existência e a afirma enquanto tal. Desse modo, ambos os sentimentos precisam estar presentes: se não houvesse o belo, uma faculdade poderia prevalecer sobre a outra, se não houvesse o sublime, o ser humano estaria sempre em harmonia e jamais desenvolveria suas potencialidades. Mas, ao

experienciarmos estes dois sentimentos, belo e sublime, somos, como afirma Schiller, “[...] cidadãos perfeitos da natureza, sem com isso nos tornarmos seus escravos e sem abrir mão de nossa cidadania no mundo inteligível” (IBID. p. 73).

A analogia que Schiller faz entre a vida e a tragédia se resolve no sublime, pois é ele quem apresenta que ser livre significa se reconhecer, também como ser mortal e, portanto, finito. Nesse sentido, as necessidades e impulsos não nos limitam, mas fazem parte de quem somos, fazem parte do ser humano. Reconhecê-las e, mais que isso, aceitá-las como inevitáveis, permite que o ser humano se forme sendo a partir de si mesmo. A ideia de formação [*Bildung*] implica algo de contínuo: jamais ele será acabado, mas está em constante processo de formação. Isso se dá pois a vida não cessa até a morte. Portanto, é ao longe da vida que o ser humano se forma.

A tragédia nos apresenta a luta constante que é a vida, pois coloca diante do ser humano as contingências. É possível, no entanto, ser feliz e sentir o deleite que tanto a tragédia quanto a vida podem nos causar. Se o deleite da tragédia nos mostra que é possível ir além das fatalidades e terrores, pois não nos restringimos a isso, é na vida, pois, que o ser humano sente a felicidade de estar vivo e em constante formação. No entanto, como nada pode ser constante e de duração eterna, nem só de alegrias e de tristeza a vida é constituída. Nesse sentido, a arte trágica é, para Schiller, o momento em que podemos sentir essas emoções e entender, em seu efeito catártico, que elas fazem parte do que somos: seres humanos. Por último, formar-se significa ser livre para criar. Se a vida é estética, é porque ela nunca deixou de ser criação. Formar-se como ser humano é ser livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação buscamos compreender o papel da arte trágica no projeto de *formação* [*Bildung*] na filosofia estética de Schiller, por meio dos afetos deleitosos provocados por ela. Levantamos como hipótese inicial que o filósofo talvez tenha olhado para a tragédia como analogia da vida, dado que é através dela que expressamos e podemos fruir de forma simbólica a luta constante de viver. É, pois, na fruição provocada pela arte trágica que Schiller encontra grande potencial para que o ser humano atinja a liberdade.

Desse modo, em um primeiro momento, fizemos um recorte histórico da arte trágica: no primeiro capítulo, abordamos a *Poética*, de Aristóteles, que foi a primeira obra teórica a respeito do gênero trágico, destacando dois principais conceitos: mímese e catarse. A partir deles, discorremos a respeito do tema na antiguidade grega, a fim de apresentar os alicerces que constituem o efeito trágico. A partir disso, nos debruçamos na obra de Schiller *Poesia ingênua e sentimental*, para acompanharmos os desdobramentos sofridos pelo gênero trágico até sua chegada na modernidade.

Já no segundo capítulo, buscamos compreender os efeitos da tragédia, tomando dois conceitos principais: o deleite e o sublime, para, então, chegarmos ao sentimento própria à arte trágica: o sublime patético. Assim, a partir de tais conceitos, compreendemos a relação que a tragédia estabelece com o aprimoramento moral do sujeito: é, pois, através da representação do temor que a tragédia nos serve como guia da vida comunitária, se constituindo como uma escola de sapiência prática. Nesse sentido, a tragédia deve, então, convidar seu espectador a experimentar livremente os conflitos íntimos de sua existência moral de forma lúdica, mas com verdade poética. O sublime, por sua vez, nos coloca diante do inevitável da vida, a saber, a morte, mostrando que, embora sejamos finitos, o ser humano é capaz de pensar para além do que lhe é dado, conduzindo-o, então, à liberdade. Com isso, a tragédia apresenta como tema central a vida, e seu propósito maior é a felicidade humana. No terceiro capítulo, abordamos a importância do belo e sua articulação com o sublime com o propósito de atingir nosso objetivo: o projeto de formação [*Bildung*] em Schiller sob o ponto de vista da arte trágica e dos efeitos provocados por ela. Visamos atingir o tema utilizando, principalmente, os ensaios sobre a tragédia, pois são neles que o autor aborda, principalmente, o efeito do trágico.

Assim, diante das colocações precedentes, enfatizamos que Schiller aponta para um dos problemas causados pela modernidade que cindiu o ser humano. Assim, pode-se dizer que o autor tem como intuito conciliar essas partes cindidas e é na estética que ele encontra essa

possibilidade. Formar-se tal como existe é ter alma e corpo caminhando em harmonia e equilíbrio; é não sobrepor nenhuma esfera a outra, é aceitar que todo ser humano tem razão mas tem emoções e sensibilidade. Schiller pensa a moral como conciliadora das esferas que foram cindidas historicamente pela modernidade e que, por isso mesmo, trouxe grandes problemas e tornou o ser humano escravo de si mesmo ao negar tudo que é da ordem do natural. Para o filósofo, tudo que fora cindido deve se reconciliar, transformando o que foi visto como antagônico, num amalgamado de potencialidades que são íntegras em si, no ser humano. Somente assim ele poderá ser livre novamente. As emoções, necessidades e impulsos não os torna escravos de si mesmo, mas livres, pois, também é a partir delas que ele pode ser quem é.

Nesse sentido, ao perceber-se como ser mortal e finito, embora haja sofrimento, o ser humano se torna livre, pois aceita sua condição fatal, mas também as contingências e todas as possibilidades que a existência pode proporcionar, sem temê-las. Assim, ele pode brincar com as possibilidades de ser quem é, humano. Como afirma Riedel: A estética schilleriana “[...] torna-se subliminarmente numa teoria da felicidade humana e nessa medida da estética de Schiller possui o pathos latente de uma utopia secular: na mais feliz das hipóteses, as pessoas são ocasionalmente, i.e., ao experimentarem o belo, felizes” (RIEDEL, W. p. 52).

Dizer que nós, humanos, somos ocasionalmente felizes, significa dizer que nenhuma condição é permanente e que podemos experimentar a vida. Significa dizer que, diante todas as possibilidades, nos formar como somos pode, apesar dos pesares, nos trazer satisfação, mas que isso faz parte do processo de formação [*Bildung*] que é contínuo. Este é, para Schiller, o aprimoramento moral que o ser humano deve buscar, trazendo lado a lado, razão e sensibilidade, necessidade e vontade, natureza e liberdade, em comunhão, sem sobrepor nenhuma de suas potencialidades a outra. Este é o estado estético que Schiller propõe.

Assim, seremos livres e poderemos brincar com a existência, de modo a não transformá-la em um fardo, mas sim em uma viagem deleitosa, para criar, então, o ser humano de caráter íntegro, harmônico em si. A arte, especialmente a arte trágica, tem muito a contribuir. E tais sentimentos como o sublime e o belo, são lampejos desse estado estético de liberdade que nos ensinam na prática o que é ser livre. Portanto, para a estética schilleriana, estar em constante aprimoramento ético, nada mais é que ser livre. Este estado é chamado de estético, pois a vida nunca deixou de ser criação. Liberdade é forma-se tal como é, é criar-se. Portanto, o projeto de formação [*Bildung*] de Schiller significa educar a sensibilidade através da arte, para que se possa sentir tanto quando se pode raciocinar. Isso é edificar o ser humano moralmente porque significa, com efeito, usufruir de todas as suas partes constituintes e isso, nada mais é que ser

feliz. O projeto estético de Schiller é tornar o ser humano feliz pelo que ele é. É deixar de negar a si, para afirmar e gozar com o que se é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1979.
- BARBOSA, R. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2004
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barreto. 2ª Ed. 1. reimp. Belo Horizonte, MG. Ed. Autentica. 2016
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, et. al. 5ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A. 2011.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu. Campinas/SP: Ed. Unicamp. 2013.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. Unesp. 1997.
- DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução: Franklin de Mattos. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GOETHE, J. W. e SCHILLER, F. *Goethe e Schiller. Companheiro de viagem*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo, SP: Nova Alexandria. 1993
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª Ed. São Paulo, SP: Editora 32. 2009.
- HAMM, C. *Experiência estética em Kant e Schiller*. WERLE, M. A. e GALÉ, P. F. *In: Arte e filosofia no Idealismo alemão*. São Paulo: Ed. Barcarolla Ltda. 2009.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- _____. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. 2ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes. Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária. 2019.
- _____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução Paulo Quintela. Lisboa/Portugal: Edições 70 Ltda. 2007.
- _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- LESSING, G. E. *De Teatro e Literatura*. Tradução Anatol Rosenfeld. São Paulo, SP: Editora Pedagógica e Universitária LTDA. 1992.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico. De Schiller à Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- MARTINI, F. *História da literatura alemã. Das origens ao Classicismo*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Portugal, Lisboa: Ed. Estúdios Cor. 1971.
- NEITZSCHE, F. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 2010.
- RIEDEL, W. A viragem antropológica: Schiller como pensador da ‘época de cherneira’. *In: Schiller, Cidadão do Mundo*. Lisboa; Portugal. Dezembro. 2005.
- ROBERTSON, R. *On the Sublime and Schiller’s Theory of Tragedy*. In: *Philosophical Readings*. Vol. 5. 2013 p. 194-212
- ROSENFELD, A. *Teatro alemão. História e estudos*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1968
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A. 1985

- SCHILLER, F. *A Noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify. 2004.
- _____. *Cartas sobre a Educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras. 1990.
- _____. *Cultura estética e liberdade*. Tradução: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra. 2009.
- _____. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind (org.) e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.
- _____. *Intriga e amor: uma tragédia burguesa em cinco atos*. Tradução Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.
- _____. *Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002
- _____. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki e Roberto Schwarz. São Paulo: Ed. Iluminuras. 1991.
- _____. *Os Bandoleiros*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: Ed. L&PM. 2001
- _____. *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E.P.U.,
- _____. *Über die tragische Kunst*. In :Deutsche Buchgemeinschaft Berlin, 1958, p. 482 – 501.
- _____. *Über den Gebrauch des Chor in der Tragödie*. In: Deutsche Buchgemeinschaft Berlin, 1958, p. 1039 – 1047.
- SÜSSEKIND, P. *Schiller e os gregos*. In: Kriterion, Belo Horizonte. v. 46, n. 112, dez. 2005.
- _____. *A Grécia de Winckelmann*. Kriterion. Belo Horizonte. n. 117. Jun./2008. p. 67-77.
- _____. *A recriação da Grécia. O debate de Goethe e Schiller sobre a imitação dos antigos*. In: Kléos. N.11/12: 77-89. 2007/8.
- _____. *O impulso lúdico: Sobre a questão antropológica em Schiller*. In: Artefilosofia. Ouro Preto. N.10. p. 11-24. Abr. 2011.
- SUZUKI, M. *A 'guerra ao Naturalismo'*. In: *A Noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify. 2004
- _____. *O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, SP: Editora Iluminuras LTDA. 1998
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2004.
- _____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2004.
- _____. *Teoria do drama Moderno*. Tradução: Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Ed. Cosac Naify. 2001.
- VIEIRA, V. *Entra a razão e a sensibilidade. A estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível*. In: UFRJ. Rio de Janeiro. 2009.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*. In: Reflexões sobre a arte grega. Tradução: Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, RS: Ed. Movimento. 1993.