

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

A TAREFA INFINITA: SCHILLER E O PROBLEMA DA ESCRITA

Samon Noyama

OURO PRETO
2009

Samon Noyama

A TAREFA INFINITA: SCHILLER E O PROBLEMA DA ESCRITA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind

OURO PRETO
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA:
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

Dissertação intitulada “A tarefa infinita: Schiller e o problema da escrita”, de autoria do mestrando Samon Noyama, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.Dr. Pedro Sússekind - Orientador- UFOP

Prof.Dr. Olímpio Pimenta - UFOP

Prof. Dr. Pedro Costa Rego - UFRJ

Ouro Preto, XXXXXXXX de 2009.

Dedico este trabalho aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Pedro Süssekind, pelo cuidado e preocupação constantes com a preparação do trabalho, pelas recomendações, críticas e incentivo, desde as primeiras leituras até o término da pesquisa, em relação ao rigor da escrita, exigência sem a qual certamente este trabalho ofereceria menos qualidade e consistência;

Aos professores Olímpio Pimenta, da UFOP, e Pedro Costa Rego, da UFRJ, por terem aceitado gentilmente fazer parte da banca de avaliação desta pesquisa;

Aos professores Romero Freitas, Douglas Garcia, Imaculada Kangussu, pela convivência intelectual;

Ao programa de pós-graduação em Filosofia da UFOP, pelo apoio durante o período das disciplinas, na realização dos dois primeiros seminários de pesquisa do programa e por viabilizar a realização do estágio docente;

Aos colegas de mestrado e parceiros da criação da revista eletrônica Exagium, Luciano Nascimento, Raul Euclides, Julio Agnelo e Fernando Pacheco pelas conversas, debates e momentos de descontração, que muito contribuíram nesses dois anos de realização do mestrado e na criação da revista sobre filosofia;

Aos demais colegas de mestrado pela amizade e troca de experiência;

À Renata, pelas leituras, discussões e construções, e ainda, pelo companheirismo, parceria, compreensão e por ter sido fundamental nas conquistas e realizações dos meus últimos anos,

À minha família, pela compreensão, pelas histórias, e por respeitar as minhas escolhas e decisões;

Aos meus amigos da “Casavéia”, pela amizade, pela música, pelos sambas, e demais amigos da UFOP, pela acolhida na cidade e por terem deste período uma experiência de vida e universitária únicas;

Aos meus alunos do estágio docente, pela exigência e pela compreensão com um trabalho inicial;

À Universidade Federal de Ouro Preto, por ter viabilizado financeiramente a realização deste projeto, através da bolsa de mestrado e dos custeios em eventos importantes onde a pesquisa foi divulgada e, certamente, enriquecida;

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade, não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que como escritor devo prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela se tornar novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas.

João Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho pretende investigar em que medida e de que maneira Friedrich Schiller desenvolveu uma teoria da escrita filosófica. Para tanto, recorreremos às suas influências filosóficas diretas, sobretudo suas leituras de Kant, assim como nos dispusemos a procurar em outros escritos, como os textos sobre o teatro e suas obras dramáticas, as referências que pudessem contribuir para a execução desta empreitada. As reflexões de Schiller sobre o tema nos surpreenderam positivamente, o que nos levou, inclusive, a buscar na filosofia contemporânea os desdobramentos das suas ideias sobre a disputa entre a filosofia, a ciência e a arte pelo papel preponderante na formação cultural da humanidade (*Bildung*). Afinal, este fora o contexto político e histórico de suas investigações, que ele jamais deixou de lado em seu pensamento.

ABSTRACT

This work intends to investigate how far and in what manner Friedrich Schiller has developed a theory of philosophical writing. For that, reason, we have invoked his direct philosophical influences, especially his readings of Kant. We have also looked upon some of his writings, to say, his texts about drama and some plays, in order to find references that could lead us to such a conclusion. Schiller's thoughts about writing have positively surprised us, what lead up to a deeper search of the consequences, in contemporary philosophy, of his ideas on a possible dispute among philosophy, science and art for a principal and historical context of his investigations, which has never been diminished in this thought.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	SCHILLER E KANT	13
2.1	O problema dos juízos estéticos	16
2.2	A fase kantiana	18
2.3	Schiller contra Kant	31
2.4	A similitude entre beleza e liberdade: a correspondência entre Schiller e Körner	41
3	SCHILLER E O PROBLEMA DA ESCRITA	49
3.1	As formas de exposição científica e popular e o problema da apresentação de ideias filosóficas	54
3.2	A forma de exposição bela e o belo da arte	58
3.3	Por que nem a forma científica nem a popular podem ser belas?	63
3.4	As cartas de <i>A educação estética do homem e Poesia ingênua e sentimental</i>	68
3.5	Sobre <i>A noiva de Messina</i> e o problema da escrita	78
4	OS DESDOBRAMENTOS DO PROBLEMA DA ESCRITA NA FILOSOFIA CONTEMPORANEA: NIETZSCHE E ADORNO	85
4.1	Nietzsche e a escrita	90
4.2	Adorno e “O ensaio como forma”	103
5	CONCLUSÃO	115
	REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

Cada vez mais ressaltamos a importância de pensar criticamente a tradição que considera Platão e Aristóteles como os verdadeiros fundadores da filosofia. De fato, tais filósofos tiveram as contribuições mais consistentes para a fundação e estabelecimento da filosofia, mas o que se faz necessário pensar são as consequências disto ao longo da sua história. Desde então, acostumamo-nos com uma visão de mundo singular, que se distingue da visão de mundo dos tempos homéricos, caracterizada, sobretudo, por uma interpretação da realidade que privilegia a racionalidade, através de um método rigoroso e de um discurso que visa alcançar a verdade.

Se admitirmos que este seja um dos elementos mais importantes da formação da cultura ocidental, e que a história da filosofia também tenha uma responsabilidade capital no desenvolvimento da nossa cultura, podemos pensar que a visão de mundo construída desde o surgimento da filosofia é, de certa forma, determinada por esse padrão discursivo e metodológico.

O contexto que pretendemos transformar em problema para o desenvolvimento desta pesquisa sobre como Schiller investiga o tema da escrita é, sem dúvida, a formação cultural da humanidade [*Bildung*]. Como não se trata de um pensador que dedicou toda sua produção apenas ao campo da filosofia, mas dedicou-se também ao teatro, literatura, poesia e história, deparamo-nos com muitas perspectivas para abordar o assunto. Por isso, em alguns momentos as peças de Schiller podem fornecer elementos complementares para pensar juntamente com

seus textos propriamente filosóficos, e essas referências variadas enriquecem a análise do problema da formação cultural que, por si só, traz à tona as influências mútuas entre política, filosofia, ciência e arte.

A decisão de Schiller de dedicar-se à filosofia tem basicamente dois motivos: primeiro, um interesse pessoal, porque ele sempre esteve envolvido com o debate em torno do teatro na Alemanha, e as teorias sobre a tragédia de alguma forma fizeram parte de suas pesquisas tão logo ele começou a escrever suas peças; segundo, o contato com a filosofia de Kant, que provocou intensamente a investigação filosófica de Schiller, até mesmo para além das teorias da arte.

A relação com a filosofia kantiana é o ponto de partida da nossa empreitada. Os textos filosóficos de Schiller foram quase todos produzidos entre os anos de 1790 e 1796, e a influência de Kant marca toda sua reflexão, desde o seu início, em que podemos identificar um Schiller ainda comentador de Kant, até o momento em que ele rompe com a posição do filósofo e transforma-se, por assim dizer, num crítico do seu pensamento. A partir desse movimento Schiller vai intensificar a relação entre a sua reflexão filosófica e a sua produção artística, e fica nítido como essa reflexão interfere na sua concepção de arte, em geral, e na maneira como ela pode efetivar sua participação na formação cultural da humanidade, a *Bildung*.

Neste percurso, notaremos que o problema da escrita assume um papel muito importante no pensamento estético de Schiller, aparecendo tanto nas obras como *A educação estética do homem*, *Kallias*, *ou sobre a beleza* e *Poesia ingênua e sentimental*, bem como nos seus *Escritos prosaicos menores*.

De uma forma geral, embora outros temas de Schiller sejam fundamentais para compreender suas questões e formulações, como a moral ou o teatro, nosso assunto principal é a maneira como ele problematiza a forma de apresentação de textos filosóficos, isto é, como

ele pensa a questão da escrita na filosofia. Se foi Baumgarten quem usou pela primeira vez o termo Estética para designar uma ciência das sensações, foi Schiller quem tratou pela primeira vez o problema da apresentação de idéias filosóficas a partir dos fundamentos da própria filosofia. A inauguração do tema se deu com a publicação do artigo “Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas” (1795), texto que marca também o início da preocupação dos filósofos com o problema da escrita. Mais tarde este tema interessou outros pensadores, como Adorno, que se propôs a pensá-lo como um problema legítimo da filosofia, que permite compreender criticamente sua própria história.

Sobre a repercussão da investigação filosófica de Schiller decidimos analisar como o tema foi retomado na filosofia contemporânea, sobretudo nas filosofias de Nietzsche e Adorno. Apesar das divergências, entendemos que as diferentes perspectivas muitas vezes se encontram, e revelam como essas questões podem ser vinculadas à história da filosofia, especialmente, se admitirmos que os três se posicionaram criticamente quanto à hegemonia do caráter científico no discurso da tradição filosófica. Afinal, esta resolução construiu valores e princípios que estabeleceram uma visão de mundo específica na história da filosofia, em função da posição privilegiada do rigor científico na elaboração do discurso filosófico.

O vínculo que procuramos estabelecer entre Schiller, Nietzsche e Adorno reside na maneira como encontramos nos três filósofos uma reação ao privilégio da perspectiva científica na escrita filosófica. A forma de apresentação bela é a solução proposta por Schiller, que tem semelhanças nítidas e decisivas com a forma ensaística que encontramos em Adorno. E, embora Nietzsche não apresente claramente uma teoria da escrita, ele se assemelha aos outros dois ao fazer uso de diversas formas de escrita, como o aforismo, o ensaio e o fragmento, o que revela sua insatisfação com o modelo tradicional do discurso filosófico, uma aproximação com a forma artística e uma crítica à pretensão de alcançar a verdade através de uma filosofia mais “científica”.

A peça *A noiva de Messina*, de Schiller, ocupa também um lugar especial na nossa pesquisa. Procuramos estabelecer os vínculos possíveis desta tragédia polêmica e singular, entendendo que esta análise pode ser bastante proveitosa para dar consistência ao trabalho, tanto do ponto de vista do pensamento de Schiller, como em relação ao problema da escrita e do lugar que ocupa a arte, especialmente o teatro, na formação cultural da humanidade.

A forma como Schiller usa o coro na peça *A noiva de Messina* marca seu esforço em buscar resgatar a concepção de coro e sua função na tragédia grega. Essa tentativa pode ser entendida como consequência das idéias que ele desenvolveu a partir do estudo comparativo entre a poesia antiga e a moderna no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, de 1795 e, portanto, como tentativa de usar o teatro para exemplificar a sua forma bela, a forma ideal de apresentação de idéias. Com isso, reforça-se a hipótese de que ele buscou no teatro uma ferramenta que pudesse realizar sensivelmente a relação entre a reflexão filosófica no campo da estética e a necessidade de uma formação cultural da humanidade [*Bildung*] pela arte, pois a formação dos valores morais do homem teria no teatro sua possibilidade de realização.

2 SCHILLER E KANT

Immanuel Kant foi, sem dúvida, um dos filósofos mais importantes de todos os tempos. Apesar de ser mais comum identificar suas três obras críticas como a grande contribuição deixada à humanidade, Kant é ainda maior que os sucessos das obras mais famosas, tanto por suas reflexões apresentadas nas demais obras, quanto pela sua postura e figura como legítimo pensador. Os pesos do exemplo e da autoridade de Kant foram sem dúvida aspectos relevantes para o interesse de Schiller. A porta aberta e o caminho pedregoso; mais que isso, o destino (longínquo) e o roteiro (penoso) de uma investigação filosófica. Mas é, fundamentalmente, com aquilo que Kant não fez que Schiller se identificou.

Schiller não foi um filósofo clássico. Não é tampouco um cânone da filosofia alemã, nem sequer um pensador que tenha o reconhecimento (unânime) do status de filósofo para a tradição. Mas a urgência e a inquietude diante de uma proposta de um mergulho filosófico foram capazes de transformá-lo em um pensador, e isto é notável pelos seus trabalhos consistentes no campo da estética.

Duas obras de Kant interferem diretamente no pensamento de Schiller: a *Crítica da razão prática* e a *Crítica da faculdade do juízo*, sendo esta a grande motivação para a investigação filosófica que Schiller vai desenvolver a partir de 1791. A divisão aqui proposta,

a saber, de examinar antes a principal influência na pesquisa de Schiller no campo da filosofia, para posteriormente investigar como ele vai desenvolver seu pensamento a partir das influências, busca mostrar o caminho trilhado por Schiller a partir das primeiras leituras de Kant até o seu distanciamento e sua independência em relação ao pensador de Königsberg. Além disso, mesmo que Schiller não tenha investido nos demais campos da filosofia, nem tampouco construído um sistema de pensamento (dois elementos que, tradicionalmente, caracterizariam um filósofo), a sua trajetória culmina com a defesa de uma autonomia da estética como disciplina genuinamente filosófica, idéia que o projetou na filosofia e marcou profundamente o pensamento estético de toda a modernidade.

Embora a influência de Kant seja fundamental e decisiva para as investigações de Schiller na estética, não quer dizer que este tenha se tornado um discípulo e que essa influência tenha um caráter dogmático. Por isso, trata-se de identificar que idéias e conceitos apresentados por Kant motivaram Schiller a buscar uma continuidade das reflexões no campo da estética, isto é, aprofundar as questões colocadas por ele para encontrar um caminho que permitisse à filosofia assumir um papel determinante no que tange às questões relativas à arte enquanto um objeto de estudo filosófico. Portanto, trabalhamos no intuito de esclarecer o quanto a leitura de Kant influenciou Schiller até o ponto em que ele pôde descolar-se do kantismo para seguir um caminho próprio. Esse desligamento ocorre basicamente em seus escritos sobre filosofia a partir de 1792 e que pode ser observado, também, em suas últimas peças para o teatro.

Seguindo a perspectiva de que Schiller de fato aplica suas idéias estéticas em seu estilo nas últimas peças teatrais (como em *A noiva de Messina*, de 1803), perseguindo a forma de exposição ideal, duas intenções se revelam como desdobramento de suas reflexões críticas sobre estética: primeiro, o projeto de elevar a dramaturgia alemã ao máximo patamar das criações artísticas européias, e segundo, a concretização de um plano que fora pensado como

a única alternativa que cabia aos alemães que pretendessem superar os gregos e suas tragédias. O segundo objetivo é o que nos interessa no momento.

Foi Winckelmann o fomentador da idéia de superação do espírito grego pelos alemães, e sua frase mais emblemática fez dessa ideologia o maior paradigma para a modernidade na Alemanha: “o único caminho para nos tornarmos grandes, sim, [...] inimitáveis, é a imitação dos antigos”.¹ Tudo leva a pensar que este lema fora tomado como princípio por Schiller, e a síntese de todo esse processo pode ser assim formulada: no momento em que os gregos apareciam aos olhares dos alemães como os maiores e melhores artistas e homens de todos os tempos, como ápice da humanidade, eles foram tomados como modelos de civilização e cultura. Trata-se de um momento de entusiasmo em relação aos ideais alemães, que promoveu uma busca incessante por um caminho através do qual os modernos pudessem transportar para o seu tempo o espírito helênico. Porém, de fato, isso só aconteceria com uma superação dos gregos pelos alemães e a contribuição da filosofia crítica de Kant foi o marco decisivo para esse movimento. Pois, somente refletindo criticamente – portanto, segundo bases racionais – sobre aquilo que o espírito grego produziu intuitivamente, os alemães conseguiriam elevar seu espírito diante da história da cultura ocidental e produzir arte de forma consciente, menos intuitiva e ingênua, cada vez mais aperfeiçoada. Surge então a necessidade de uma fusão entre reflexão crítica, isto é, filosofia, e criação artística, isto é, poesia. E coube a Schiller realizar o esforço de conduzir esse processo na passagem do século XVIII para o século XIX.

¹ No original em alemão: “Der einzige Weg für uns, groß, ja, [...] unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten”. Tradução de Márcio Seligmann-Silva, in: O local da diferença. São Paulo: Ed.34, 2005, p.254.

2.1 O problema dos juízos estéticos

A questão primeira de todo o pensamento que se desenvolve sobre a arte a partir do século XVIII, precisamente a partir de Hume, pode ser assim formulada: a excentricidade da arte está na impossibilidade de se ter, diante de objetos artísticos, juízos objetivos, isto é, de se utilizar para as obras de arte o mesmo tipo de rigor e de método que utilizamos nas ciências. Isto quer dizer que a grande dificuldade das teorias sobre a arte reside no caráter subjetivo desta, a partir da constatação de que a beleza não está propriamente nas coisas, e sim, em nós que as contemplamos. Quanto a essa idéia, tanto Hume quanto Kant e Burke concordam, e por isso esse enigma dos juízos estéticos toma forma de paradigma para a filosofia que se volta para pensar a arte de maneira crítica e rigorosa.

A partir deste problema, Hume e Kant tomarão posições radicalmente diferentes. O primeiro por um viés empírico e o segundo, já de acordo com os padrões de sua filosofia essencialmente racional, tomará um caminho transcendental, o que quer dizer que a racionalidade crítica e a separação entre sujeito e objeto constituem o cerne de seu método, em oposição a Hume.

A solução de Hume acerca do problema da universalidade do gosto está exposta no texto “Do padrão do gosto”. Ao tratar do tema ele imprime a perspectiva empirista de forma categórica:

Só o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática aperfeiçoado pela comparação, e liberto de todo preconceito, é capaz de conferir aos críticos esta valiosa personalidade, e o veredicto conjunto dos que a possuem, seja onde for que se encontrem, é o verdadeiro padrão do gosto e da beleza.²

² HUME, David. “Do padrão do gosto”. In: Duarte, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.68.

Através da observação empírica, de uma prática de experimentação e análise de obras de arte, podemos aperfeiçoar o espírito crítico e proporcionar uma formação sobre as obras de arte. A razão, desde que se realize por uma atividade contínua do espírito crítico, fazendo uso dos métodos possíveis de comparação e análise de determinado objeto, permite que aqueles que analisam tal objeto alcancem algo de verdadeiro sobre o gosto e a beleza. O filósofo é aquele capaz de apurar seu julgamento a partir de uma prática reflexiva contínua; há, pois, uma idéia de refinamento do gosto.

Ainda que pese os riscos desta hipótese, podemos dizer que a posição tomada por Schiller versará como uma tentativa infundável de conciliar as duas posições e justificar a necessidade da arte para a formação do homem

No §17 da *Crítica da faculdade do juízo*, “Do ideal da beleza”, Kant expressa assim a sua posição:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante³.

Em contraposição, Schiller, já como crítico de Kant, elabora da seguinte maneira a sua perspectiva sobre a questão:

O belo não é um conceito da experiência, mas antes um imperativo. Ele é certamente objetivo, mas apenas como uma tarefa necessária para a natureza sensível e racional; na experiência efetiva, porém, ela permanece habitualmente não satisfeita. (...) É algo inteiramente subjetivo se sentimos o belo como belo, mas isto deveria ser objetivo.⁴

³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro; Forense, 2005, p.77.

⁴ SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.28

Essas passagens representam a contraposição que se estabelece sobre a questão dos juízos estéticos, particularmente depois que Schiller abandona a posição kantiana em busca de uma teoria que possa modificar o panorama sobre estes juízos, buscando no cerne da questão uma fundamentação para a necessidade de uma educação estética do homem.

2.2 A fase kantiana

É com esta afirmação que Schiller abre sua série de cartas sobre a educação estética, antecipando as suas referências e identificando a origem filosófica de sua investigação:

Não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que repousam as afirmações que se seguirão; à minha incapacidade, entretanto, e não àqueles princípios, fique retribuída a reminiscência de qualquer escola filosófica que acaso se imponha.⁵

Fica evidente a importância da filosofia kantiana para o pensamento de Schiller, e não se pode negar o valor que este filósofo tem para a formação dele. Além disso, no §45 da *Crítica da faculdade do juízo*, “A arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece natureza”, Kant anuncia uma perspectiva que vai ser amplamente absorvida por Schiller e fomentar sua empreitada no campo da estética. Diz Kant:

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza. Sobre este sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento que, pois, tem que ser ao mesmo tempo conforme a fins, assenta aquele prazer que, unicamente, é

⁵ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990, p20.

universalmente comunicável, sem contudo se fundar em conceitos. A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza.⁶

Depois de superar uma grave crise, em meados de 1791, e já convencido de que sua saúde estava precária, Schiller decide potencializar o tempo que lhe resta e dedicar-se aos temas que nos anos seguintes registraram a sua investigação na filosofia. A fase das grandes obras históricas, período em que produziu, entre outras obras, *História da guerra dos trinta anos*, já marcava o início de uma relação intelectual com Kant; afinal, o estímulo do filósofo para que Schiller introduzisse decisivamente o espírito filosófico em seus escritos históricos fora de alguma forma atendido; inclusive, ele não chega a abandonar a literatura e a poesia durante o estudo das obras de Kant. Nesta mesma época, confessara a Karl von Dalberg, seu editor, a intenção de escrever um drama dedicado a *Wallenstein*⁷. A imersão na filosofia seria planejada, estruturada e bastante consciente a ponto de fazê-lo afirmar que, mesmo que fossem necessários três anos, ele estudaria Kant o suficiente para entendê-lo e, assim que fosse possível, distanciar-se para não se tornar um kantiano. No seio do entusiasmo com a filosofia crítica já podemos perceber um fecundo espírito de autodeterminação e uma vontade interna de seguir seu próprio caminho, de forma independente, mas muito bem amparada e fundamentada. A partir disso, fica evidente que Schiller já pretendia enfrentar a filosofia de Kant, naturalmente por entender a sua importância e a necessidade de compreendê-lo para poder produzir algo no campo da filosofia. Esse movimento de retomada da poesia e de dedicação à filosofia se dá fundamentalmente porque Schiller decidira investigar a beleza segundo bases críticas (filosóficas) e, ainda, para que pudesse aperfeiçoar a sua forma / estilo.

⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Antonio Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, p.152.

⁷ Príncipe e general da Boemia que liderou um exército na Guerra dos Trinta Anos ao lado do imperador Ferdinand II, do Sacro Império Romano-Germânico, ao lado da Liga Católica contra a União Protestante, que padeceu após algumas derrotas e foi assassinado pelos próprios soldados do imperador. Fica clara aqui a influência que após a elaboração da *História da guerra dos trinta anos* Schiller tenha se dedicado a escrever um drama cuja personagem principal é uma personagem histórica importante, que tem uma trajetória trágica.

Assim sendo, talvez não seja simples mensurar o tamanho nem tampouco os limites da influência kantiana na filosofia de Schiller, mas, mesmo assim, não é difícil determinar os pontos mais essenciais desta relação. Se considerarmos que as obras mais importantes são as últimas críticas, a da razão prática e a da faculdade do juízo, podemos deduzir que projeto estético-ético de Schiller exige um esforço de reunir o universo da prática humana com o universo dos juízos do gosto; a ação prática e a arte. Em outras palavras: se a proposta de Schiller é aplicar os princípios da razão prática da segunda crítica aos problemas dos juízos estéticos – sob certo ponto de vista negligenciados por seu autor – então temos que essa possível relação somente pode ser retirada da conciliação destas duas obras. O que provocou o interesse para essa busca foi o impacto sofrido por Schiller após as dedicadas leituras feitas das obras de Kant.

A questão fundamental de todo o pensamento que aqui se desenvolve pode ser colocada da seguinte forma: embora o próprio Kant não tenha desenvolvido desta maneira, é possível que se estabeleça um critério objetivo do gosto, isto é, uma maneira de impedir que os juízos estéticos sejam somente subjetivos? E é justamente porque existe essa possibilidade que os juízos estéticos se tornam um problema notadamente filosófico. Ao contrário da univocidade dos juízos determinantes apresentados na *Crítica da razão pura* e na *Crítica da razão prática*, do ponto de vista epistemológico e do ponto de vista moral, respectivamente, a questão dos juízos estéticos reflexivos está em aberto.

As reflexões de Kant sobre o sublime, na sua terceira crítica, e sobre a moral e a ética, na segunda crítica, foram de fato os pontos de partida para que Schiller elaborasse sua teoria do belo artístico, ou simplesmente o seu conceito de beleza que aparece nas cartas que compõem o livro *Kallias, ou sobre a beleza*. E o principal argumento para defender essa idéia é que é exatamente a liberdade que funda o conceito objetivo do belo. Por isso, podemos identificar alguns conceitos trabalhados por Kant que são fundamentais para entender

Schiller, pois o eixo central da crítica schilleriana poderia ser definido na expressão que encontramos no artigo “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica”⁸, de Ricardo Barbosa: pensar com Kant e contra Kant. Além disso, não são raras as referências que o próprio Schiller faz às idéias do filósofo crítico. Sobre esta influência, em uma das cartas sobre a educação estética, ele reconhece a importância da filosofia kantiana para seu pensamento e diz, claramente, a que se propõe a partir dela:

Com efeito, eu jamais teria tido a coragem de tentar solucionar o problema deixado pela estética kantiana, se a própria Filosofia de Kant não me proporcionasse os meios para isso. Essa Filosofia fecunda, que com tanta frequência tem de repetir que ela apenas demole e nada constrói, fornece as pedras fundamentais sólidas para erigir também um sistema da estética, e o fato de que não lhe tenha proporcionado também esse mérito eu só posso explicar como uma idéia premeditada de seu autor. Longe de considerar-me aquele a quem isso esteja reservado, quero apenas experimentar até onde me leva a trilha descoberta. Se não me levar diretamente à meta, ainda assim não está de todo perdida a viagem pela qual se busca a verdade.⁹

Para Kant, o contentamento é o tipo de manifestação provocada em nós após uma experiência estética, e pode ser um sentimento de prazer ou de desprazer. Ambos os tipos de sentimento constituem os juízos reflexivos, e são provocados pelo belo e pelo sublime, respectivamente. Sobre o sublime, Schiller não se presta a estabelecer uma crítica tenaz à proposta kantiana. Embora tenha elaborado um artigo justamente com este nome, “Acerca do sublime”¹⁰, as idéias nele contidas não distanciam radicalmente os dois pensadores. Ao contrário, há uma intenção do segundo em sustentar a posição do primeiro, afinal, a delimitação de Kant a respeito do sublime estaria de acordo com o espírito crítico filosófico e não deixaria lacunas que pudessem ser questionadas pela própria filosofia. Assim como Kant, Schiller admite que o sentimento do sublime revele claramente as limitações da condição

⁸ BARBOSA, Ricardo. “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica”, in: Revista SEAF. Rio de Janeiro: SEAF/Uapê, 2004, n°4.

⁹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990, p12.

¹⁰ In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

humana, pois nos damos conta de que algo na natureza é absolutamente incompreensível, mas nem por isso deixamos de nos atrair por tal envolvimento.¹¹

Entretanto, não há uma unanimidade em relação a esta idéia em Kant, e talvez por esse motivo a terceira crítica seja a obra de Kant que tenha gerado um volume de comentários e de oposições considerável e duradouro. Afinal, ainda hoje nos voltamos para essas questões como se elas fossem contemporâneas, como se quiséssemos sustentar uma atualidade da obra. Diante da questão dos juízos estéticos, chamados reflexivos, Schiller inicia sua investigação para compreender o pensamento de Kant já imbuído de um espírito que enxerga a possibilidade de pensar diferente dele.

Acerca da questão sobre a possibilidade de uma ciência do belo, no § 44 da *Crítica da faculdade do juízo*, intitulado “Da arte bela”, Kant adverte:

Não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem uma ciência bela, mas somente arte bela. Pois no que concerne à primeira, deveria então ser decidido *cientificamente*, isto é, por argumentos, se algo deve ser tido por belo ou não; portanto, se o juízo sobre a beleza pertencesse à ciência, ele não seria nenhum juízo de gosto¹².

Dessa maneira, se não é possível estabelecer cientificamente um critério que permita distinguir arte bela da arte não bela, mas ainda pretendemos buscar um critério para poder diferenciar determinadas obras de arte, devemos procurar alhures um critério suficiente. A julgar pelos parágrafos seguintes (§45-54), parece que Kant também se interessa em estabelecer esta distinção. Ainda no §44, ele sugere que a arte (na relação de possibilidade de conhecer um objeto) pode ser mecânica ou estética. O primeiro caso se dá quando ela

¹¹ Vale notar que Schiller sugere uma terminologia diferente da kantiana para as duas disposições do sublime: Kant chama por matemático a disposição do sublime diante de algo absolutamente grande em termos de medida; enquanto refere-se como dinâmico àquele que é sublime por sua capacidade de movimentação, por seu dinamismo natural. Em “Acerca do Sublime” (p.55), Schiller se refere ao sublime matemático como relativo à nossa *faculdade de compreensão*, e ao dinâmico como relacionado à *força vital*. Sobre este assunto ver também “Do Sublime”, in: SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, INCM, 1997.

¹² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p.150.

“simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo”¹³; e o segundo caso quando nela há a intenção direta de provocar o sentimento de prazer. Nesse último caso, a arte pode ser de duas naturezas. Ela é bela se o prazer por ela proporcionado tem a finalidade de produzir algum conhecimento. Do contrário, ela é agradável, porque visa meramente proporcionar sensações de prazer, tais como uma música ambiente ou comentários frívolos sobre motivos que não justifiquem qualquer tipo de reflexão; algo que sirva tão-somente como entretenimento instantâneo.

Nos dois parágrafos seguintes Kant formula a argumentação para solucionar o impasse anterior, propondo o critério da genialidade. No §45, “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza”, ele defende a liberdade como estatuto da arte bela, na medida em que ela estabelece as suas próprias regras – princípio autônomo – e, dessa forma, pareça ser natureza. Ser livre ou parecer ser livre é o que garante que a arte, ou mesmo a natureza, seja aprazível sem mediações, isto é, sem a sensação.

Toda esta argumentação é fundamental para perceber a relação de Kant com a arte, e evitar conclusões apressadas. Tudo bem que a *Crítica da faculdade do juízo* não seja uma obra dedicada à arte, sequer exclusivamente à estética. Mas a escassez de exemplos de autores e obras pode levar o leitor ansioso a duas possíveis conclusões: ou bem Kant ignora propositalmente a produção artística de sua época, ou bem seu conhecimento sobre a produção artística é deveras superficial.

No §46, “Arte bela é arte do gênio” aparece a idéia de que a bela arte é produzida se e somente se for criação de um gênio. A beleza da arte está condicionada não somente à existência de uma regra anterior, mas também à verossimilhança com a natureza. A arte bela, pois, é uma criação que parece não ter regra justamente por sua semelhança com a natureza. Mas como só é arte se tiver regra *a priori*, ela só pode ser, então, obra do gênio. A definição

¹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p.151.

kantiana de gênio como “a inata disposição do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”¹⁴ explica o argumento como um todo, e sustenta a idéia de arte e de bela arte apresentada pelo filósofo.

No §47 da *Crítica da faculdade do juízo*, sobre a possibilidade de um gênio-artista ensinar a criar tendo si mesmo como modelo, Kant compara Homero e Wieland com Newton, (isto é, poesia e ciência), apenas para afirmar que não podemos aprender a escrever a partir das obras desses poetas, enquanto podemos aprender todas as idéias de Newton apresentadas, por exemplo, nos *Princípios da Filosofia Natural*. Na verdade os exemplos de Kant são raros e os artistas ou obras citados, apesar de conhecidos, não representam uma amostra suficiente para uma análise criteriosa e satisfatória.

Dito isto, podemos pensar que, em primeiro lugar, ele se afasta da perspectiva de Hume de aperfeiçoamento do juízo acerca da beleza, pois se para Hume o exercício constante da apreciação de objetos artísticos é urgente e necessário para o aprimoramento dos juízos do gosto, Kant o ignora, desqualifica a importância do empirismo para a constituição dos juízos do gosto e toma como suficientes poucos exemplos. Esta contraposição fica mais clara se analisarmos, por exemplo, a seguinte passagem de Hume:

A prática é tão importante para o discernimento da beleza, que, para nos tornarmos capazes de julgar qualquer obra importante, será até necessário examinarmos mais que uma vez cada produção individual, estudando-a sob diversos aspectos com a maior atenção e deliberação.¹⁵

Em segundo lugar, Kant não dedicou seu tempo a constituir um vasto referencial artístico, ou, pelo menos, ele não fez uso de muitas referências de obras de arte. Dois argumentos sustentam essa hipótese: 1. Se a beleza não produz conhecimento porque está

¹⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p153.

¹⁵ HUME, David. “Do padrão do gosto”. In: Duarte, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.64.

relacionada a um julgamento essencialmente subjetivo, em nada pode contribuir para o arcabouço do conhecimento do homem; 2. Se o belo é um adjetivo cujo valor é dado de modo subjetivo, e, portanto, não pode ser pensado sob conceitos, então não pode haver uma ciência do belo.

Podemos sugerir, deste modo, que o valor da arte para a formação do homem é inferior se comparado à ciência, e que a arte não contribui na construção de um saber verdadeiro, pois é destituída de importância epistemológica para a humanidade. Contudo, poder-se-ia imaginar outra situação. Admitindo que o valor da arte para Kant possa referir-se não ao conhecimento, mas à liberdade, poderíamos evitar um julgamento unilateral da sua filosofia. É apenas uma sugestão, no sentido de acolher os critérios e o caminho do pensamento kantiano e levar sua filosofia às últimas consequências; mas esta não é a ocasião para desenvolver este assunto. Voltemos, então, a Schiller.

Ora, se o desejo e a ambição de Schiller coadunam com um projeto de formação do homem pela via estética, torna-se necessário que a arte exerça uma função de extrema importância neste processo e, mais que isso, que a arte se configure como a esperança de progresso da humanidade. Essa idéia de progresso da humanidade fica imobilizada se a arte não puder assumir essa função ativa e modificadora, como pensa Kant. Esse é o principal motivo que leva Schiller a discordar dele e procurar uma alternativa que permita a realização plena de seu projeto. E, com isso, surge a necessidade de ir contra o pensamento kantiano sobre as questões estéticas.

Mesmo diante desta surpresa, é na estrutura do pensamento kantiano que ele vai fundamentar sua própria filosofia. Podemos sugerir que as reflexões filosóficas de Schiller sobre a estética partem da teoria do gosto de Kant, que, por sua vez, tem como inspiração e fonte primária a solução proposta por Hume para investigar a possibilidade de buscar alguma

objetividade nos juízos do gosto, isto é, como responder a pergunta: é possível determinar um conceito de belo que tenha validade universal?

Seguindo a matriz de um projeto sistemático fundamentado no anti-dogmatismo e no espírito crítico essencialmente racionalista, Kant opta, então, por utilizar, adequadamente, a razão para guiar os juízos sobre a arte, os quais ele vai separar em juízos do belo e do sublime. Os dois configuram a maneira como separamos os nossos sentimentos diante de objetos apresentados a nós, sejam eles provenientes do objeto artístico ou da própria natureza. Mas o que são, afinal, o belo e o sublime?

Para Kant há muitas semelhanças entre ambos, mas em igual medida as diferenças são evidentes. Especialmente na terceira crítica, a concepção do belo se afasta da noção outrora valorizada por ele mesmo (nos escritos pré-críticos e na *Lógica*, concordando com uma série de pensadores, desde Leibniz a Wolff e Baumgarten), abandonando o caráter objetivo e a perfeição harmoniosa da ‘unidade de um múltiplo’ e qualquer outra definição subjetiva. Kant restringe o âmbito da beleza e retira de sua concepção qualquer conteúdo racional ou sensível; a “finalidade sem fim” do juízo estético é uma concordância entre a forma do objeto e uma harmonia subjetiva entre imaginação e entendimento, ou, nas palavras de Schiller, ele opta por uma explicação “subjetiva racional”¹⁶. Por isso, o que explica o fracasso da solução essencialmente subjetiva é que a perfeição formal do objeto nada tem a ver com a beleza; e o que explica o insucesso da solução essencialmente racional, é que não é possível uma idéia de beleza determinada por um conceito ou finalidade. Assim, se a beleza não pode ser determinada pela forma do objeto sensível nem por um conceito, podemos dizer que o belo é uma conformidade a fim sem fim, ele é efeito da liberdade interna (subjetiva).

¹⁶ SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.42.

“Denominamos sublime o que é absolutamente grande, (...) o que é grande acima de toda comparação”¹⁷; comparável apenas a si mesmo, “ele é um objeto (da natureza) cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias”¹⁸. Ele pode ser absolutamente grande em termos de medida (sublime matemático) ou em termos de poder (sublime dinâmico). No primeiro caso, trata-se daquilo que é incomensurável se afronta a faculdade da imaginação na sua capacidade de abstrair. Por exemplo, a partir de um quadrilátero, podemos deduzir uma progressão em escalas de medida até um quiliógono, embora seja impossível para minha faculdade de imaginar conceber tal figura de mil lados. No segundo caso, trata-se de um objeto da natureza que, através de sua força, ameaça e provoca medo por sua magnitude. Por exemplo, quaisquer fenômenos da natureza que sejam capazes de amedrontar, como tempestades, *tsunamis* e vulcões em plena erupção. Vale lembrar que aqueles que não conseguem temer a si mesmos não são capazes do contentamento subsequente da interrupção de tal temor. Este contentamento se dá na medida em que se liberta de tal perigo, na expectativa de nunca mais estar exposto à situação semelhante.

Substancialmente, e por razões claras de demonstração das diferenças entre essas duas noções, podemos sintetizar essa relação dizendo que, mesmo concordando quanto à reivindicação do aprazimento, belo e sublime seguem caminhos radicalmente diferentes. Três momentos apresentam estas distinções: (1.) Na medida em que o primeiro concerne à forma do objeto e, portanto, ao limitado; enquanto o segundo pode ser relacionado a um objeto sem forma e, por sua vez, ilimitado. (2.) Enquanto o belo se apresenta em relação à atração, de maneira positiva e com um sentimento de ‘promoção da vida’, o sublime exige um sentimento de respeito e admiração, pois surge como um movimento abrupto, imediato, e por isso toma a

¹⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p.93.

¹⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p114.

forma de negativo. (3.) Talvez a maior distinção entre belo e sublime resida na maneira como ambos se referem à faculdade de julgar ou ao ajuizamento, posto que o primeiro é limitado na natureza por uma conformidade a fins na forma, e nisto se apresenta como algo predeterminado em nossa razão; contrariamente, o sublime surge como não limitado em sua natureza e como impossível de ser previamente determinado, isto é, sem conformidade alguma com a faculdade de julgar, justamente porque apraz pela sua força e pela violência em relação à faculdade da imaginação. Ou seja: o sublime ignora a faculdade sensível e se relaciona diretamente com a faculdade da razão; enquanto o belo precisa de uma mediação, o sublime atua imediatamente na nossa faculdade de imaginar. Cabe aqui a expor a via utilizada pro Gilles Deleuze ao comentar a relação entre as faculdades no sublime kantiano:

O sublime coloca-nos portanto em presença de uma relação subjetiva direta entre a imaginação e a razão. No entanto, mais do que um acordo, (...) essa relação é um desacordo. Eis porque a imaginação parece perder sua liberdade, e o sentimento do sublime ser mais uma dor do que um prazer. Mas no fundo do desacordo o acordo aparece; a dor torna possível um prazer.¹⁹

Tanto o belo como sublime são sentimentos que por sua própria configuração apresentam o seguinte problema: a dificuldade substancial de torná-los objetivos tem origem na sua constituição, pois ambos resultam mais da disposição interna individual do que da própria natureza das coisas ou dos objetos e, ainda, ambos são singulares e universais em relação a cada sujeito e, sobretudo, reivindicam somente o sentimento de prazer e nada têm com o objeto de conhecimento. A consequência direta é que belo e sublime são noções parcialmente analisáveis; e a diferenciação possível que Kant faz diz respeito ao sentimento que eles provocam em nós, a saber: enquanto o belo encanta o sublime comove; e ainda, que o primeiro deva ser adornado – complexo – e o segundo deva ser simples. A simplicidade torna

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Tradução de Sonia Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p.70.

o sublime algo incompreensível, seja ele matemático ou dinâmico. O que se faz necessário concluir disto é que tanto o sublime quanto o belo, por sua natureza, impossibilitam um critério objetivo de julgamento. É esta a posição de Kant, e é este problema que Schiller se dispõe a tentar resolver a partir de sua leitura das obras críticas do filósofo.

Em “Acerca do sublime” Schiller é enfático e desenha com nitidez a diferença entre belo se sublime. Diz ele:

Dois são os gênios que a natureza nos deu por companheiros durante a vida. Um, sociável e fagueiro, encurta-nos a cansativa viagem com sua viva ludicidade, (...) o outro gênio, sério e saliente, e seu braço forte nos faz transpor a vertiginosa profundidade. (...) O belo, certo, já é uma expressão da liberdade, mas não da que nos sobrepõe ao poder da natureza e nos desprende de toda influência corpórea, senão daquela liberdade que nós, como homens, gozamos dentro da natureza. Sentimo-nos livres na presença da beleza, porque os impulsos sensitivos harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres na presença do sublime, porque os mesmos impulsos sensitivos perdem toda a influência sobre a legislação da razão, (...) e faz como se não obedecesse a nenhuma outra lei que não as suas próprias.²⁰

Mesmo com este problema apresentado, o próprio Kant fornece um argumento imprescindível que vai, posteriormente, guiar o caminho trilhado por Schiller. Mesmo sendo o belo um sentimento e não um conceito, o que implica na sua impossibilidade de participar de um juízo determinante e, em última instância, de produzir conhecimento, a reivindicação da universalidade do belo é um princípio universal racional. A beleza é símbolo da moralidade, e, sob este aspecto, podemos concluir que a procura do homem por uma universalidade do belo é um princípio; é, pois, *a priori* e pode ser pensado racionalmente. Se esse não for o argumento principal da crítica de Schiller a Kant, é pelo menos o ponto de partida para o desenvolvimento de suas idéias estéticas, denominado por Ricardo Barbosa (no artigo citado anteriormente) como a refutação a Kant com argumentos kantianos, que sustenta a idéia de que o belo é um sentimento e enquanto tal é inteiramente subjetivo, mas deveria ser objetivo.

²⁰ In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, p.53-54.

Na nota 58 da edição brasileira de *A educação estética do homem*, Márcio Suzuki cita uma passagem de Schiller e uma de suas cartas ao príncipe Augustenburg sobre a diferença e o sintoma de continuidade entre o belo e o sublime:

Tenho, portanto, que justificar a dupla afirmação: em primeiro lugar: que é o belo que refina o filho rude da natureza e ajuda a elevar o homem meramente sensual a um homem racional; em segundo lugar: que é o sublime que aprimora as desvantagens da bela educação, proporciona a elasticidade ao homem refinado pela arte e unifica as virtudes da selvageria com as virtudes do refinamento.²¹

O conceito de razão na filosofia kantiana é de suma importância, pois, sem ele, a compreensão de sua filosofia afigura-se impossível e seu projeto crítico como um todo se esvazia de sentido. Duas propostas distintas para este termo são encontradas na *Crítica da razão pura*: a razão aparece na divisão das faculdades superiores do conhecimento, onde é colocada depois do entendimento e da faculdade de julgar, e com a função específica de realizar raciocínios. Na outra taxonomia, que vai reaparecer com grande importância na terceira crítica, surge como a faculdade unificadora do pensamento. Nesse sentido, os conceitos kantianos de liberdade, entendimento e razão pura e prática são fundamentais para perceber a contraposição que Schiller faz ao sistema kantiano. É, pois, a partir destes conceitos que Schiller desenvolve a sua própria teoria da beleza. A idéia de liberdade é a principal diferença que se coloca sobre o pensamento acerca da estética ou da filosofia da arte, em especial sobre o problema da apresentação de idéias. A leitura de seus textos, sobretudo o *Kallias, ou sobre a beleza* e *Poesia ingênua e sentimental*, mostra que quando o autor segue Kant ele sequer menciona o nome do filósofo; tampouco se preocupa em mudar os nomes ou os conceitos utilizados. Deste modo, o método transcendental é a ferramenta de pensamento para o desenvolvimento da teoria estética, sem esquecer que é justamente

²¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p153.

segundo esta filosofia que Schiller dá uma nova aplicação para a lei moral kantiana, sobretudo no que tange os limites de seu uso prático, dentro do contexto de uma educação estética para a humanidade.

2.3 Schiller contra Kant

A questão primeira e fundamental desta curta investigação é objetiva: trata-se de acompanhar o caminho trilhado por Schiller para dar continuidade à estética de Kant. Logo, põe-se obrigatoriamente a pergunta: qual é o paradigma estabelecido pela estética kantiana que não satisfaz a inquietude do questionamento de Schiller a ponto de tornar-se um convite irrecusável a enfrentar uma tarefa árdua: seguir o pensamento crítico de Kant até seu limite; mas não se dar por satisfeito e empenhar-se em ir além. Sabemos ainda que esse ir além acaba por promover a investigação de Schiller acerca do problema da exposição e da escrita na filosofia.

Bem, a primeira parte deste problema pode ser sintetizada da seguinte maneira: ao reconhecer os princípios de sua própria filosofia crítica, Kant pôs-se a delimitar as especificidades dos juízos possíveis, cuja diferença é exatamente o que nos interessa agora. Os juízos objetivos e subjetivos não se igualam ao menos sob dois aspectos, pois seus princípios são radicalmente opostos, assim como seus fins. A questão fica mais clara se dissermos que os juízos objetivos são aqueles que nos permitem estabelecer princípios claros e evidentes, como quando se diz ‘todo corpo é extenso’; enquanto os juízos subjetivos não podem fornecer a mesma formulação, porque com eles afirmamos justamente algo que concerne a cada um de nós, como ‘todo homem é belo’. No primeiro juízo afirma-se algo que diz respeito somente ao objeto, e nele mesmo inicia e encerra sua verdade. No segundo, ao

contrário, afirma-se uma qualidade que inicia no objeto, mas se encerra no sujeito. Conclui-se, seguindo esta argumentação, que os juízos objetivos dependem exclusivamente do objeto a ser conhecido, enquanto os juízos subjetivos dependem da sensibilidade do sujeito que quer conhecer.

Contudo, há ainda uma terceira diferença substancial. Podemos dizer que ambos os juízos são universais – outra exigência do rigor científico que se aplica à filosofia nas últimas décadas do século XVIII – mas que suas universalidades têm motivos desiguais. O que sustenta a universalidade dos juízos objetivos é a sua nobre capacidade de ser aplicada com o mesmo sucesso e simplicidade a todos os objetos de conhecimento; por sua vez, a universalidade dos juízos subjetivos consiste na sua capacidade de ocorrer a todos os indivíduos. Em outras palavras: todos os homens podem e são aptos a exprimir suas sensações diante de um objeto cognoscível.

Tudo isto torna os juízos objetivos mais seguros e determináveis, mais fáceis de lidar e, portanto, mais interessantes para toda ciência que pretendesse ser rigorosa, e instituir um caminho seguro para anunciar a verdade. O fardo que recai sobre os juízos subjetivos é a eliminação na concorrência para o caminho da verdade. Sobretudo no contexto das últimas décadas do século XVIII, todo o poder que é dado aos juízos objetivos é subtraído dos subjetivos. Há outra maneira de contar esta história, que pretende apenas separar o saber em dois grupos: de um lado, ciência e filosofia (crítica, rigorosa) e do outro a arte. A morada dos juízos objetivos é a ciência e a filosofia; e a arte é a criação de coisas que, assim como os objetos da natureza, podem ser apreciados através dos juízos estéticos ou reflexionantes, que são notadamente subjetivos.

Nada disso exclui a importância da arte para a formação do homem, inclusive o próprio Kant sublinha a força e o papel da arte para a condição humana. Há apenas a ressalva fundamental de que, no processo de formação do homem, a arte não compete e nem pode

comparar-se à ciência e filosofia, porque apenas essas duas podem tornar possível o conhecimento da verdade. E que a arte encontre o seu papel – longe da formação ética e intelectual do homem.

Essa breve história é imprescindível para entender como Schiller dá continuidade à estética de Kant, buscando um caminho kantiano em seu rigor, mas aspirando outro fim. Como o próprio Schiller havia mencionado, seu mergulho na filosofia crítica de Kant se daria de forma bastante consciente e direcionada, respeitando o filósofo, mas sem se deixar levar por tanto entusiasmo, a fim de evitar que se tornasse um discípulo ou um seguidor das idéias dele. Diz Schiller, numa carta a Fischenich:

Minhas preleções sobre estética me introduziram com bastante profundidade nessa matéria complicada e me obrigaram a conhecer a teoria de Kant com tanta exatidão quanto é preciso para não ser um mero repetidor. Estou efetivamente no caminho de refutá-lo e de atacar sua afirmação de que não é possível um princípio objetivo do gosto, pois estabeleço um tal princípio (...).²²

É, sobretudo a partir da última crítica, a *Crítica da faculdade do juízo*, que Schiller vai desenvolver a questão da similitude entre beleza e liberdade. O problema fundamental que alimenta essa investigação pode ser resumido da seguinte maneira: desde Hume e seu texto “Do padrão do gosto”, até Kant, os juízos do gosto são de tal forma que não podem exercer a mesma função que os demais tipos de juízos. São, por sua própria natureza, subjetivos, e isto significa que não exercem o mesmo papel cognitivo que os demais juízos. Isto é: os juízos estéticos ou reflexivos não participam da produção de conhecimento. A consequência mais importante disto é que, contrariamente à ciência, a arte perde sua qualidade cognitiva, porque os juízos que ela suscita são imprecisos e demasiadamente influenciados por questões particulares, pois são essencialmente subjetivos. O papel da arte na formação do homem fica

²² SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.16.

restrito a produzir efeitos agradáveis, enquanto a ciência reina absoluta com seu método, leis e procedimentos na educação da humanidade.

Pois parece que ele realmente soube regular o seu aprofundamento no pensamento de Kant, visto que o distanciamento da filosofia crítica não tarda a aparecer para Schiller. A dedicação ao estudo de Kant estava em seu projeto e o desligamento também, de modo que tomasse proveito da profundidade e da dimensão das idéias estéticas para que pudesse pensar sua própria atividade enquanto escritor e dramaturgo, e superar a si mesmo.

Segundo Raymond Bayer, em sua *História da estética*, é possível identificar três fases da filosofia de Schiller. A importância de Kant é tamanha que, para Bayer, o pensamento dele pode ser dividido em uma fase kantiana, uma pós-kantiana, e uma romântica. Concordamos com a colocação das duas primeiras fases e é sob esta perspectiva que separamos os dois momentos da relação de Schiller com Kant. Porém a classificação de Schiller como romântico é desnecessária e implica fundamentalmente em uma maneira de enxergar a filosofia e a literatura alemã que aparece especificamente dessa forma para os franceses. Preferimos a visão da própria tradição alemã que se satisfaz com o termo “clássico”, “não apenas no sentido da grandeza modelar, mas também na acepção estilística do termo”²³, como define Anatol Rosenfeld.

Mais uma vez, a expressão “com e contra Kant” parece muito adequada e representa com exatidão a maneira como vamos sustentar esse desligamento, e o argumento fundamental para defender essa posição é a inversão que Schiller faz em relação a Kant. Afinal, ao invés de relacionar o belo com a razão teórica, como aparece na terceira crítica, ele reporta a beleza à razão prática, revelando assim o seu duplo interesse: moral e estético.

Acontece que se torna fundamental para o desenvolvimento da filosofia de Schiller seguir a concordar com algumas determinações de Kant, e ele assim o faz ao assumir as

²³ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.275.

noções kantianas de belo, sublime, imaginação e liberdade. A ruptura real que se dá no confronto com as idéias de Kant não está propriamente na definição dos conceitos, e sim, efetivamente, na função que quais e tais conceitos vão exercer dentro da teoria.

Para simplificar a proposta de Schiller e não limitar a discussão a questões meramente técnicas tomamos a posição de que ele faz uma inversão formal na teoria de Kant. Isto é: não se trata de substituir os conceitos kantianos para poder elaborar uma teoria objetiva da beleza, e sim de ajustar os argumentos críticos para que eles funcionem de maneira a atender as necessidades de uma estética que tem por princípio sustentar a seguinte idéia: os juízos objetivos do gosto, dada a natureza e complexidade de sua constituição, não são possíveis. Entretanto, se pretendemos que a estética seja uma disciplina filosófica independente, faz-se necessário defender a idéia de que eles deveriam ser objetivos.

Resulta disso a seguinte problemática: a concepção dialético-progressista de Schiller – o que para alguns o torna um precursor de Hegel – é a base que sustenta um idealismo estético do dever ser, em contraponto com a estética pragmática de Kant, ao menos sob o ponto de vista filosófico. E, ainda, é a partir desta perspectiva que também é possível definir Schiller como o primeiro pensador a defender a estética como uma disciplina autônoma, suficiente e necessária.

É por este caminho que se pode falar de uma autonomia do pensamento estético de Schiller, ou de como ele conseguiu com suas questões e à sua maneira abrir caminho para uma independência de seu pensamento diante da tradição e diante de Kant.

A questão norteadora de todo o Romantismo e Idealismo na Alemanha concerne ao conflito entre liberdade e necessidade e, portanto, tem em seu cerne uma preocupação moral. Um dos elementos motivadores deste debate é, sem dúvida, a truculência praticada durante a Revolução Francesa que, como principal inspiração dos românticos e idealistas alemães, jamais poderia ter atingido o estado de violência e de plena demonstração de ausência de

liberdade ao qual chegou. O próprio Schiller se desiluiu com a revolução após a execução de Luís XVI, em 21 de fevereiro de 1793, como menciona Márcio Suzuki na nota sétima de *A educação estética do homem*.²⁴

Ainda assim, tudo bem que Schiller queira, como Kant, que a arte tenha uma dimensão moral. Porém, para o autor de *A educação estética do homem*, essa dimensão moral jamais poderia ser regulada por uma razão transcendental cujo princípio fundamental seria o imperativo categórico, pois, se assim fosse, a dimensão moral da arte jamais poderia deixar de ser pragmática e relacionada com a liberdade humana. Pois, se para Schiller, é justamente a dimensão moral da arte e a sua capacidade de intervir efetivamente no comportamento social do homem que sustenta o projeto de uma educação estética, esse determinismo de Kant impossibilitaria seu projeto estético-pedagógico. O distanciamento crítico com o kantismo toma forma no projeto pedagógico de Schiller.

Uma hipótese para explicar esse distanciamento é que o efeito que uma obra de arte produz nos indivíduos é valorizado por ele de uma maneira muito mais vigorosa do que para Kant. Soma-se a isso ainda que, para o filósofo crítico, não há a possibilidade de se produzir conhecimento a partir dos juízos reflexivos sobre quaisquer objetos artísticos, ainda que estes juízos não sejam direcionados unicamente para a arte.

A distinção entre as formas de juízos estabelecida na introdução da terceira crítica exhibe aproximadamente a seguinte formulação: a diferença que há entre o juízo determinante e o reflexivo é que o primeiro consiste na faculdade de pensar o particular contido no universal, enquanto o outro consiste na tentativa de buscar o universal no particular. Diz Kant, na passagem “Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante *a priori*”, na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*:

²⁴ In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p145.

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante* (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade do juízo transcendental indica *a priori* as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva.²⁵

Esse caráter subjetivo do juízo estético faz com que seja impossível, para Kant, relacioná-lo com a produção de conhecimento. Além disso, ele não admite falar em autonomia do juízo estético, pois ele não pode legislar sobre um objeto. Cabe a ele, no máximo, estabelecer condições subjetivas para qualquer julgamento neste campo.

Porém, sobre a possibilidade da arte produzir conhecimento, afóra a extensa bibliografia acerca deste assunto, que se estende da filosofia grega até a contemporânea, a posição de Kant lembra a de Platão. Referimo-nos anteriormente à comparação que ele faz entre Homero e Newton, na passagem do §47 da terceira crítica. Agora, numa plausível disputa travada contra a formação homérica dos gregos, o filósofo ateniense recomenda a expulsão dos poetas da cidade²⁶. Para Platão, a chance da poesia, sobretudo a homérica, corromper os valores dos cidadãos através de sua forma ameaçava a verdadeira formação que os gregos deveriam ter para cumprir com o desígnio da cidade justa, reta e bela. Se antes de Platão Homero era o grande educador da Grécia Antiga, era porque o processo de formação se dava através da sua poesia, isto é, pela *mímesis*. Esta, enquanto imitação, estabelecia um processo de formação caracterizado pela exuberância das imagens e da força imaginativa da

²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p23.

²⁶ Essa questão aparece notadamente nos livros III e X da *República*, de Platão, e pode ser encontrada também, com uma abordagem diferente, e no debate entre Sócrates e o rapsodo Íon, no diálogo homônimo. Na ocasião da *República*, Sócrates argumenta pela necessidade de desvincular o processo de formação dos cidadãos gregos da poesia de Homero e Hesíodo, pois, através dela, a educação dos gregos ficaria determinada pela imitação das virtudes narradas pelos poetas. O problema desta educação poética reside no fato de que, segundo a posição de Platão, o aprendizado teria um viés irracional, porque a poesia atinge a imaginação e flerta com a criação de imagens, afastada, portanto, da idéia de verdade. Sobre este assunto, ver: BUARQUE, Luísa. “É possível falar de uma estética platônica?” In: Viso – cadernos de estética aplicada (www.revistavisos.com.br), nº1, jan-abr. de 2007.

poesia, que acabava por utilizar como modelo não a verdade, e sim, uma imitação da verdade. Desde então, a cultura ocidental acostumou-se com a separação entre arte e ciência e a privilegiar a ciência nos modelos de formação cultural.

As reflexões de Kant sobre os juízos estéticos acabam por reforçar a posição de Platão, pois adota-se uma concepção de conhecimento que exime a arte da participação efetiva do processo cognitivo. A justificativa é simples e direta: a relação entre a não produção de conhecimento pela arte e a impossibilidade de se determinar um conceito objetivo do belo é estritamente necessária e condicional. Se for impossível deduzir objetivamente o conceito do belo, tampouco será plausível que um juízo desta natureza possa resultar em algum conhecimento racional e, portanto, verdadeiro. A inquietação de Schiller se dá justamente no empenho em buscar tal dedução do belo e, por conseguinte, permitir que a arte – mais especificamente o teatro – assuma o seu lugar de destaque na sociedade e que, por se tratar de uma “ciência”, exerça sua função pedagógica na formação da humanidade.

No parágrafo 17 da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma não haver regras objetivas para constituir um conceito do belo e, conseqüentemente, que o belo não pode ser pensado como um conceito. Pois,

procurar um princípio do gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório.²⁷

Conclui-se, a partir disso, que há apenas um critério empírico do belo, afirmativo do caráter subjetivo da relação do sujeito com o objeto artístico. A referência a Hume aqui fica evidente, pois foi ele quem anunciou o caráter subjetivo dos juízos estéticos, isto é, o gosto e o belo são necessariamente subjetivos porque não podem ter um princípio objetivo que os

²⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p77.

constitua. Kant defende que pode sim haver um ideal moral, mas não um ideal de beleza, já que isto seria impossível diante da ausência da razão pura e mediante apenas relações empíricas. Schiller apresenta a questão aplicando este ideal de moral à beleza, na tentativa de estabelecer os mesmos padrões da razão prática ao juízo estético.

A idéia de que esta “união” entre a razão prática e os juízos reflexivos só seria possível no campo da estética, sustenta a defesa que Schiller faz da necessidade de uma educação via estética e da importância fundamental e estratégica do teatro para a formação ética do homem. Segundo Bayer, o jogo proposto é um enlace entre o instinto sensível e o instinto moral, isto é, entre o mundo, a natureza, a vida, e a lei ou forma. A harmonia entre o sensível e o formal é a condição para uma formação completa e ideal da humanidade. Eis a passagem de Bayer que sintetiza esta hipótese:

Se esta perfeição pudesse ser realizada, seria preciso que surgisse, perante os dois instintos, um terceiro, o instinto de jogo que reconciliaria os dois primeiros, isto é, a mudança com a permanência, a receptividade dos sentidos com a força criadora da razão. Abandonados aos sentidos, apenas receberíamos a lei da natureza; abandonados à razão, a natureza fugir-nos-ia. O instinto de jogo restabelece a união. O que os sentidos exigem, o que a razão ordena, o instinto de jogo quere-o espontaneamente. O instinto sensível é o mundo e a vida; o instinto formal é a lei e a forma; o instinto de jogo é a forma viva ou a beleza, a harmonia da imaginação e do entendimento. Longe de ser diminuída a beleza pelo instinto de jogo, o jogo é pelo contrário um dos símbolos mais importantes da civilização de um povo. O homem deve somente jogar com a beleza, e não com a sensibilidade nem a forma. O jogo não é um exercício inferior da humanidade, mas a sua realização suprema. Enquanto não joga, o homem não é completamente homem, porque é só nele que realiza a sua dupla natureza.²⁸

Esta longa citação se refere ao desenvolvimento presente na carta XV de *A educação estética da humanidade*, de onde podemos retirar aquilo que chamamos ou chamaremos de tarefa infinita de Schiller. Se a beleza corresponde à harmonia entre os dois instintos, isto é, se a beleza consiste no livre jogo entre os impulsos sensível e formal, e, na realidade, este

²⁸ BAYER, Raymond. *História da Estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979, p297.

equilíbrio é um ideal harmônico, pois nunca é atingido, então temos que a tarefa infinita do artista é algo inacabado, infinito, interminável. E, ainda, se a tarefa do artista não cessa, somos direcionados a concluir que a formação da humanidade, sob a batuta de seu modelo mais completo, é um processo de educação constante e interminável. Continuando a argumentação, segue-se que o idealismo característico de Schiller reside exatamente nesta perspectiva de pensar a educação estética como um processo que busca incessantemente a perfeição e que tem em sua gênese um conceito de beleza que deveria ter, por sua vez, uma característica objetividade de julgamento. Ora, não há a preocupação em defini-lo como idealista ou não, mas esta trama é suficiente para perceber que há um desejo paradigmático em relação à educação estética que tende a ser harmônica e perfeita, que deveria ser a única saída para a modernidade. Ou, além disso, é possível ainda colocar esse projeto como a realização do helenismo na Alemanha; donde seria possível concluir esta relação ambígua com os gregos. Afinal, na perspectiva em que se encontra, o saldo político deste projeto para a formação do homem poderia ser interpretado como uma alternativa para o processo de formação da humanidade, isto é, uma concepção de *Bildung* em Schiller.

A sexta carta de *A educação estética do homem* é rica de elementos que sustentam essa hipótese. Ao fazer um diagnóstico da situação em que se encontra a humanidade em sua época, Schiller é enfático ao ressaltar as glórias que a fragmentação dos saberes proporciona ao homem, mas é também incisivo em demonstrar que os prejuízos desse processo são irreparáveis. A “obra” do gênio universal é incontestável, e só através dela ascendemos à verdade; mas este caminho fatalmente nos distancia da própria natureza humana. Os gregos, a “glória da formação e do refinamento”, expressão do próprio Schiller, perderam-se em sua totalidade; os modernos, através de sua cega pretensão à verdade, faliram o estado harmonioso entre homem e natureza. Diz Schiller:

Não é apenas por uma simplicidade, estranha a nosso tempo, que os gregos nos humilham; são também nossos rivais, e freqüentemente nossos modelos, naqueles mesmos privilégios com que habitualmente nos consolamos da inaturalidade de nossos costumes.²⁹

O resgate da harmonia e da totalidade é caminho, posto à sombra pelo fim universal da filosofia moderna, da formação unilateral e da fragmentação do conhecimento, que vende a pose do triunfo e colhe as amarguras da insensatez. A crítica ácida de Schiller ganha forma de beleza nesta passagem da carta VI:

Será o espírito capaz de trocar as severas algemas da lógica pelo livre andamento da força poética, de apreender a individualidade das coisas com um sentido fiel e casto? A natureza coloca, assim, um limite para o gênio universal, que este não pode transgredir; e a verdade irá fazendo mártires enquanto a filosofia tiver na prevenção ao erro sua mais nobre ocupação.³⁰

2.4 A similitude entre beleza e liberdade: a correspondência de Schiller com Körner

No Museu Picasso, em Barcelona, está exposta uma série de estudos que o pintor espanhol fez a partir do quadro “As meninas”, de Diego Velásquez. O que podemos perceber nitidamente é que as dezenas de telas que compõem este estudo feito por Picasso têm um traço comum: por mais que em cada uma delas ele tenha procurado abordar diferentes aspectos, como cores, formas e disposição espacial, a série completa sugere que há nesse todo uma tentativa de Picasso de incorporar um “elemento Velásquez” ao seu estilo próprio. Aprendizado e reflexão crítica se misturam no trabalho de entender, interpretar e incorporar um autor no trabalho de outro.

²⁹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.35

³⁰ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.40.

A intenção de Schiller em aprofundar ou dar continuidade à investigação sobre a relação entre a obra de arte, o conhecimento e o homem, que aparece nitidamente em *A educação estética do homem*, também está presente nas correspondências com seu amigo Körner, entre janeiro e fevereiro de 1793.

A grandiosidade do pensamento de Kant figurou-se de duas maneiras distintas para Schiller: primeiro, como um desafio de leitura e compreensão, do esforço de um pensamento crítico rigoroso, sistemático e de repercussão incomensurável; segundo e, em consequência disto, um pensamento que deveria ser referência não apenas por seu conteúdo como por sua ousadia investigativa e qualidade intelectual. Em outras palavras: Kant surge como modelo de filósofo, assim como a influência da sua filosofia se faz presente na maneira como Schiller encaminha sua investigação acerca dos problemas da estética, propondo-se a levar às últimas consequências – teóricas e práticas – os desafios e os limites estabelecidos pelo singular autor das três obras críticas.

É possível fazer uma analogia do caso Picasso-Velásquez com o caso Schiller-Kant. Guardadas as devidas diferenças referentes à distância que há entre pintura e filosofia, o mecanismo de Schiller parece ser o mesmo: enfrentar Kant, compreender Kant, para depois, ir além dele. No seu caso, significa desfazer-se do paradigma kantiano em relação aos juízos estéticos e desenvolver uma possibilidade de elaboração nova do mesmo problema. Por fim, incorporar criticamente o resultado desse enfrentamento no seu próprio labor artístico, utilizando as suas reflexões filosóficas no campo da estética para aperfeiçoar sua produção literária.

São muitos os motivos e as questões que influenciam Schiller a buscar um outro destino para o lugar da arte no contexto da filosofia alemã, e, em particular, algumas questões sugerem que o entusiasmo com o Iluminismo tem peso e medida distintos para Kant e Schiller. Esta posição não é uma unanimidade, mas podemos pensar que, a julgar pela idéia de

um projeto sistemático definitivo em Kant, com as três obras críticas, é demasiadamente pragmático para o temperamento de Schiller. O que para o primeiro se apresenta como um fim, analisando todo o percurso do segundo, podemos dizer que se apresenta como um esplêndido ponto de partida. O fato de Schiller ter feito uso de suas reflexões estéticas para produzir melhor suas obras dramáticas, ou pelo menos para dar-lhe outro caminho e finalidade, sugere que a intenção dele ia além do aprimoramento da técnica, pois ele visava uma forma ideal que pudesse interferir no mundo prático, isto é, no mundo. Ele pensa uma continuidade entre teoria e prática; uma fusão entre estética e ética.

Contudo, para poder fundir mundos tão distintos e distantes, Schiller teria que se propor a enfrentar pelo menos dois problemas muito importantes, para não dizer fundamentais: para poder unir estética e ética, e sustentar, portanto, que a arte exerce sim um papel determinante na formação cultural da humanidade [*Bildung*], ele teria de buscar outro caminho para o problema dos juízos estéticos, fruto da apreciação de obras de arte, que não fosse o kantiano. Afinal, Kant representa a impossibilidade da função cognitiva destes juízos e decreta a cisão entre estética e ética. O segundo problema deriva do primeiro: a função cognitiva da arte seria justamente tornar universalmente cognoscíveis os conceitos e idéias propostos no âmbito da ética e da moral, e isto só poderia ser possível se os juízos reflexivos pudessem ser também universais. Desta maneira, a beleza representada no mundo sensível teria uma similitude com as idéias apresentadas apenas racionalmente, isto é, pelo entendimento.

No ensaio *Sobre graça e dignidade*, de 1793, Schiller desenvolve o que poderia ser o início da sua teoria da beleza, elaborada mais tarde, e de forma mais completa, com as cartas sobre a educação estética. Neste ensaio encontramos uma frase de Schiller que sintetiza como a beleza “unifica” a natureza sensível e a razão humana, isto é, como se dá a passagem do subjetivo ao objetivo:

A beleza é, por isso, considerada cidadã de dois mundos, a um ela pertence pelo *nascimento*, ao outro, por *adoção*; ela recebe sua existência na natureza sensível e *adquire*, no mundo da razão, a sua cidadania.³¹

É a partir desta citação que direcionamos a nossa análise da correspondência entre Schiller e seu amigo músico Körner. É através da possível similitude entre beleza e liberdade que Schiller sustenta os seus argumentos para defender a objetividade dos juízos do gosto e, conseqüentemente, afirmar o caráter decisivo da arte no processo do conhecimento e, ainda, finalmente, defender sua idéia central e mais importante, a de que a arte pode e deve exercer o papel mais nobre na formação cultural da humanidade.

Talvez a seqüência de argumentos que Schiller escolhe não seja tão atraente como poderia ser numa explicação cuja orientação fosse via empirismo, isto é, usando como exemplo as próprias obras de arte. Mas, assim como ele mesmo optou por explicar primeiramente para Körner pela via conceitual, seguimos nós o mesmo procedimento.

Diz Schiller: “beleza é natureza na conformidade à arte”.³² Primeiramente, entendemos por natural aquilo que é por si mesmo, isto é, aquilo que não é determinado exteriormente. Por outro lado, arte é justamente aquilo que é feito a partir de regras, ou com o uso de determinadas formas ou procedimentos. Temos, dessa maneira, que beleza é aquilo que é por si mesmo mediante algumas regras; belo é aquilo que é de acordo com suas próprias regras, isto é: há uma necessária autonomia na possibilidade da beleza, assim como ocorre com aquilo que é livre numa ação do homem. Afinal, uma ação é livre quando é autônoma. Por analogia, uma obra de arte só é bela quando é livre.

³¹ SCHILLER, Friedrich. *Sobre graça e dignidade*. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008, p16.

³² Citado por Ricardo Barbosa na introdução de *Kallias, ou sobre a beleza*, 2002, p.23.

Por isso, a beleza é cidadã de dois mundos: sua possibilidade conceitual está no mundo da prática (liberdade), mas sua existência real só é possível numa apresentação livre, isto é, no fenômeno. É a apresentação sensível – fenômeno – do supra-sensível – idéia.

Schiller não se contenta, entretanto, apenas com estas condições. Para que uma apresentação seja de fato livre, ela tem que satisfazer ainda outras exigências. O belo na natureza é muito mais simples que o belo na arte, pois depende exclusivamente da própria natureza, pois o belo na representação, enquanto fenômeno, tem que lidar com uma série de questões. O próprio Schiller repete aqui a posição kantiana: o belo na natureza é uma coisa bela, enquanto a beleza na arte é a bela representação de alguma coisa.³³

Em suas cartas a Körner, Schiller nos leva a entender que o projeto kantiano apresentado na segunda crítica é um verdadeiro manancial de questões relevantes tanto para a estética quanto para a moral ou ética. Schiller transporta a questão sobre a liberdade do sujeito para a criação artística, e elabora, dessa forma, sua defesa de uma apresentação sensível do supra-sensível; em outras palavras, que a liberdade é causa da possibilidade do belo objetivo. Isto é: só é possível atingir o belo ou a beleza desde que haja uma autodeterminação – liberdade – do e no fenômeno. No que tange o mérito da criação, Schiller ainda nos reserva a diferença radical entre estilo e maneira, que veremos mais adiante como o caminho para decifrar as idéias defendidas por ele.

Na busca pelo fundamento objetivo do belo, ele procura estabelecer uma dedução objetiva do juízo do gosto e, assim, conceber uma doutrina elevada à condição de uma ciência filosófica. Para além de Kant, esta nova doutrina não pode prender-se ou limitar-se ao mero ‘jogo subjetivo entre imaginação e entendimento’. Mas, para realizar tal empreendimento, Schiller precisa defender uma idéia de similitude entre a beleza e a verdade; posto que, para tornar-se doutrina filosófica com pretensão de validade universal e fixar-se sob fundamentos

³³ Kant formula esta idéia no §48 da *Crítica da faculdade do juízo*, intitulado “Da relação do gênio com o gosto”.

eternos, o juízo do gosto deve constituir-se tal qual as regras da razão. Em outras palavras, para que a proposta de Schiller seja plena, faz-se necessário que as leis do juízo do gosto sejam tais quais as leis da razão prática, e não teórica. Dessa forma, usar-se-á a razão no seu modo mais nobre - o prático - pois a razão prática é superior à razão pura porque trata da aplicação das leis da razão pura na vida prática. É este processo que podemos entender, em Schiller, como a passagem do subjetivo para o objetivo, como se o belo fosse um imperativo.

A busca incessante pela beleza leva Schiller a buscar também o que é a liberdade. Depois de concluir que a beleza, como um sentimento provocado por alguma representação, não pode ser extraída por uma análise do conceito de liberdade e nem mesmo da experiência e, ainda, como parte de sua refutação à Kant, não pode ser resultado de uma síntese *a priori*; Schiller, em uma carta à Körner de 23 de fevereiro de 1793 comenta:

Demonstrar por indução e pela via psicológica que da conjugação do conceito da liberdade e do fenômeno, da sensibilidade em harmonia com a razão, tem de decorrer um sentimento de prazer igual à complacência que costuma acompanhar a idéia de beleza.³⁴

Se, para Schiller, o fundamento da beleza é a liberdade no fenômeno, é necessário, pois, reconhecer que há no fenômeno uma determinação interior e não exterior. Há, portanto, que se reconhecer uma autodeterminação do fenômeno. O fenômeno é, pois, livre: qualquer interferência exterior violenta sua liberdade. É neste ponto que precisamos retomar a questão entre estilo e maneira, que Schiller aborda no texto “O belo da arte”³⁵, enviado a Körner em conjunto com uma carta em 28 de fevereiro de 1793.

Para que a determinação seja interior e não exterior e, por conseguinte, haja liberdade no fenômeno, uma maneira de representação da natureza pelo artista que apresente algo que

³⁴SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.82.

³⁵SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.110.

revele traços de sua própria personalidade deve ser evitada. Isto é, a maneira é um modo de criação que apresenta aspectos característicos do autor que inibem a liberdade da obra. Trata-se de uma incapacidade do autor de esconder suas predileções, referências ou mesmo falta de habilidade manual no processo criativo. Por isso, é necessário para o artista fazer o uso da técnica para levar o reino dos fenômenos à liberdade, e, por conseguinte, à beleza. Em outras palavras: enquanto a liberdade é o fundamento do belo, a técnica é mediação desta liberdade. É através dela que o artista representa a coisa e, pois, sem causar-lhe alguma violência, representa tal coisa como um objeto livre. Esta liberdade é o mesmo que beleza. E beleza é natureza na conformidade à arte.

Este argumento é fundamental para a teoria da beleza, pois é a partir dele que entendemos a diferença da posição de Schiller em relação a Kant: mesmo reconhecendo a importância e a genialidade de Homero, e, conseqüentemente, o triunfo de suas obras, o autor da *Crítica da faculdade de juízo* estabelece uma distinção efetiva entre as epopéias homéricas e os *Princípios da filosofia natural* de Newton, no que diz respeito à sua qualidade cognitiva.

No §47 da terceira crítica, ele argumenta que não é possível aprender a escrever como Homero a partir de suas obras, por mais nobres que elas sejam. Porém, enfrentar os *Princípios* de Newton nos fornece um desenvolvimento intelectual ou cognitivo pleno. Quer dizer: aprendemos e desenvolvemos nosso conhecimento a partir da obra de Newton, e isto é universal; admiramos a poesia de Homero, mas isto não nos dá nenhuma garantia cognitiva. A ciência é, pois, na perspectiva kantiana, superior à arte no processo cognitivo e, conseqüentemente, na formação cultural do homem.

Ora, é justamente esta sentença que Schiller quer evitar. A técnica é mediadora da beleza na arte, pois pode conduzi-la à universalidade. Se o seu uso fornece condições de possibilidade da liberdade de um fenômeno, reconhece a sua autonomia e, por conseguinte, a sua beleza, torna o belo o tal imperativo tão importante para a sua investigação. Na querela

entre ciência, filosofia e arte pela responsabilidade na formação cultural da humanidade [*Bildung*], o veredicto de Schiller é claro: se for possível, como apresentado, que beleza e liberdade sejam similares, cada uma em seu mundo, podemos, enquanto artistas, permanecer em nossa busca infinita pela liberdade e por uma educação estética da humanidade, reconhecendo o papel da sensibilidade e a responsabilidade da arte na nossa formação cultural. Revela-se, então, uma aspiração helênica, um rigor kantiano, e um sonho sem fim (delírio utópico/projeto utópico), expressos pelo ideal que Schiller define no artigo sobre o uso do coro na tragédia:

A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui. A falta circunstancial de meios não deve limitar a imaginação criadora do poeta. Ele se põe por meta aquilo que há de mais digno, ele aspira um ideal, por mais que a execução artística tenha que se render às circunstâncias.³⁶

³⁶ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o uso do coro na tragédia”, in *A noiva de Messina*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.185.

3 SCHILLER E O PROBLEMA DA ESCRITA

Se foi a partir da leitura da *Crítica da faculdade do juízo* que Schiller desenvolveu seus escritos sobre estética, foi, conjuntamente, a partir do distanciamento com relação a Kant que ele pôde direcionar a sua investigação para aquilo que era o grande problema filosófico e foco de seu interesse maior: como utilizar a estética ou a arte como uma ferramenta para uma formação mais completa, digna e verdadeira da humanidade? Esse problema pode ser ainda apresentado de outra forma: depois de Kant, a estética deixara de ser apenas uma ciência das sensações, como era definida por Baumgarten, para ser um problema com dimensões filosóficas próprias. Ocorre que ela ainda não tinha se transformado o bastante para ocupar o lugar de uma disciplina vital para a formação ética do homem. Se a proposta de Schiller é formar cidadãos a partir da arte, sobretudo do teatro, a estética deveria ser então a disciplina crítica fundamental para estabelecer os princípios, os valores e as formas daquilo que viria a ser o estandarte político-pedagógico da função da arte no contexto deste projeto ético-estético de Schiller.

É possível enxergar nos escritos de Schiller a intenção de estabelecer um projeto de formação da humanidade, tendo como inspiração a tragédia grega e seus efeitos, assim como a de trazer a sua pulsão; harmonizado-a com a legitimidade do caráter da reflexão racional marcante da recente ideologia alemã. Toda essa empreitada sintetiza o desafio de Schiller

enquanto filósofo que transporta para suas reflexões o peso da responsabilidade de ser um dos principais dramaturgos de seu tempo e de sua língua; assim como a ousadia quase ingênua de ser um poeta que deixa às suas investigações filosóficas a nobre tarefa de interferir, questionar e transformar a sua obra dramática. Assim pode ser apresentado o ‘elemento Schiller’, polêmico e necessário em iguais medidas para a nossa cultura e humanidade. Como afirma Thomas Mann:

Assim como um organismo pode adoecer, definhar, porque em sua química falta um determinado elemento, uma matéria de vida, uma vitamina, da mesma maneira talvez nossa economia de vida, o organismo de nossa sociedade esteja necessitando urgentemente justo desse algo indispensável, deste elemento Schiller.³⁷

Evidente que se trata de um projeto bastante ambicioso, de dimensões filosóficas amplas e complexas, que exige do seu arquiteto um grande esforço de compreensão e de elaboração, ainda mais se considerarmos a sua fonte filosófica principal. Era preciso dizer não a simples convicções filosóficas e dogmáticas, e evitar o entusiasmo característico do pré-romantismo, quando da passagem do século XVIII para o XIX.

Um caminho possível sugere que o espírito livre, esclarecido e capaz de pensar por si mesmo, portanto, independente e autônomo, fosse motor e força bruta do intempestivo e sonhador filósofo. Schiller e seu tempo foram cúmplices de uma geração que cultivou a razão como maior bem da humanidade. Personagem inseparável deste momento histórico, ele sustentou que a arte tinha sim missão e dever políticos – como podemos perceber em suas últimas peças, como *Maria Stuart* e *A noiva de Messina* - e que a dimensão estética era a sua via de acesso e de transformação da realidade. Caminho por ele eleito, trilhado com

³⁷ MANN, Thomas. “Versuch über Schiller”, in: *Essays*. Frankfurt: Fischer, 1977, p. 212. Citado a partir da quarta capa da edição brasileira de *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

competência e audácia, e que pode ter transformado Schiller num dos pensadores mais influentes deste período.

A imersão de Schiller na filosofia, apesar de ter durado menos de uma década, pois ele se dedicou ao assunto sobretudo entre 1791 e 1796, não se restringiu apenas a uma temática da filosofia. O grande incentivo foi no campo da estética e o estopim foi a terceira crítica de Kant, que não constitui uma obra exclusivamente sobre estética e filosofia da arte. Schiller também se interessou pela ética, como podemos perceber através das cartas em *A educação estética do homem*, e outros artigos menores dedicados ao teatro, como “Acerca do uso do coro na tragédia”, escrito como prefácio para *A noiva de Messina*, em 1803, e “O teatro considerado como instituição moral”, conferência proferida em 1784, publicada com poucas modificações em *Escritos menores em prosa*, de 1800.

Se considerarmos que o tema da escrita aparece em diferentes momentos da produção de Schiller, encontramos-nos diante do desafio de investigar e tratar do assunto cientes dessas diferenças. Em todo caso, esse elemento nos leva a acreditar que o problema da escrita aparece primeiramente na polêmica com Fichte, por ocasião da recusa de Schiller em publicar o artigo “Sobre espírito e letra na filosofia” na revista *Die Horen*. Inclusive, este evento fomenta uma série de cartas nas quais os dois se criticam veementemente e chegam a dizer, declaradamente, que suas diferenças são insolúveis.

Em 24 de junho de 1795, Schiller escreve uma carta a Fichte expondo os motivos pelos quais seu artigo fora recusado. As expectativas de publicar um texto que contribuísse com o debate sobre o assunto murcharam após a leitura de um texto ‘duro, rígido e excêntrico’ – adjetivos colocados pelo próprio Schiller – que acrescenta: “lamento dizê-lo, mas quaisquer que sejam suas causas, nem a configuração externa nem o conteúdo me satisfazem, e neste ensaio sinto a falta de determinação e clareza que lhe são habitualmente

próprias.”³⁸ Schiller entendeu que o artigo de Fichte seria uma réplica às cartas sobre a educação estética do homem, contestando o estilo com que foram escritas. Diante de uma controvérsia que não se resolveu após seguidas cartas trocadas, ele preferiu encerrar o assunto:

Somos duas naturezas totalmente diferentes (...). A única forma de nos associarmos seria adoptar em conjunto a máxima da razão sensata <*gesunde Vernunft*>, que ensina que as coisas impossíveis de equiparar mutuamente também não têm de ser colocadas em oposição.³⁹

Em resposta a Fichte, Schiller publica “Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas”⁴⁰ (1795), artigo no qual ele inaugura a discussão acerca das implicações filosóficas originadas a partir da forma escolhida para apresentar idéias. A maneira de expor idéias, teorias ou doutrinas configura um problema estritamente filosófico, na medida em que as decisões tomadas em tal composição tornam-se determinantes para a compreensão do texto e, por conseguinte, da apreensão das idéias apresentadas.

No artigo “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica”, já mencionado no primeiro capítulo, Ricardo Barbosa se refere ao assunto como um problema normativo que implica a problemática pretensão à verdade nos modos de exposição de idéias analisados (exposição científica, popular e bela). Essa mesma questão, somados outros fatores relacionados ao esforço de filósofos como Reinhold, Fichte e Kant, exhibe o seguinte pano de

³⁸ Citado por Teresa Rodrigues Cadete, em comentário ao artigo “Sobre os limites no uso de formas belas, de Schiller”, in: SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*. Tradução de Teresa Cadete. Lisboa: INCM, 1994, p.159

³⁹ SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*. Tradução de Teresa Cadete. Lisboa: INCM, 1994, p.159.

⁴⁰ Schiller escreveu dois artigos complementares na mesma época. O primeiro chama-se “Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas”, e o segundo “Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos”, que posteriormente foram publicados como um só texto, intitulado “Sobre os limites necessários no uso de formas belas”, em *Escritos menores em prosa, de 1800*. Optamos por citar o primeiro texto quando nos referimos à polémica de Schiller com Fichte, e também quando tratamos do texto inaugural do tema da escrita na filosofia. Contudo, nas citações diretas do texto, utilizamos a versão posterior, supostamente mais “completa”, pois dela temos uma tradução para a língua portuguesa.

fundo: ao passo que, em meados do século XVIII, a religião já não dispunha mais de todo o prestígio político e ideológico de outros tempos; considerando também o significativo status e credibilidade atribuídos à ciência, com a expectativa de uma valorização ainda maior; e percebendo as investidas dos filósofos germânicos no intuito de elevar a filosofia ao patamar da ciência moderna; podemos considerar que as diferentes contribuições e investigações no campo da filosofia tinham, de fato, a mesma referência ou problema central. Isto é: diante da hegemonia crescente da ciência e de seu reconhecido valor na sociedade, tornou-se um desafio para a filosofia equiparar-se qualitativamente a esta, assumindo como modelo o seu rigor, o caráter sistemático e as suas questões.

Elegemos duas questões fundamentais do artigo de Schiller e pretendemos apresentá-las em seguida. A primeira delas se refere à exclusão dos sentidos como fonte de conhecimento seguro neste processo que procura fundamentalmente a universalidade e a verdade dos enunciados. Disto surge um problema para Schiller na medida em que ele pretende harmonizar as forças sensíveis e espirituais, quais sejam: sentidos e razão, em um fim único e último, moral e ético, necessário e infinito – a formação cultural da humanidade [*Bildung*].

A segunda questão trata do desafio de elevar a filosofia ao patamar científico. Sobre este desafio sugerimos duas observações importantes: por um lado, acerca do problema denunciado por Kant da provável impossibilidade da arte produzir ou transmitir conhecimento seguro e verdadeiro, posto que se apresente a nós em sua dimensão estética e, portanto, mediante juízos reflexivos (subjetivos), sugerimos que Schiller tenta resolvê-lo.

O problema da exposição das idéias na filosofia não se encerra nas relações que aqui estabelecemos. Por isso, a partir de agora, vamos nos deter basicamente nas idéias suscitadas pela leitura do artigo de Schiller e, posteriormente, sintetizar suas principais considerações apresentadas no diálogo com Körner, em *Kallias, ou sobre a beleza*.

3.1 As formas de exposição científica e popular e o problema da apresentação de idéias filosóficas.

No artigo “Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas”⁴¹, Schiller faz uma crítica à forma como Fichte apresentou o texto “Sobre o espírito e letra na filosofia”. O motivo principal desta crítica seria o uso de uma forma e de uma estrutura argumentativa inadequadas, considerando que o conteúdo trataria justamente da questão da forma dos textos filosóficos. Além disso, Schiller menciona que o texto estava muito aquém da capacidade e da qualidade de Fichte como pensador e escritor, se comparado a outros escritos do filósofo de Jena.

A crítica a Fichte envolve o desenvolvimento de formas básicas de exposição de um texto, as quais teriam qualidades diferentes em função de suas características intrínsecas. Nesse sentido, Schiller estabelece os motivos pelos quais ele acredita que a filosofia deveria encontrar uma melhor forma para apresentar suas idéias, porque as particularidades do pensamento filosófico exigiam um tipo de escrita diferenciado. Para Schiller, o artigo de Fichte seria um exemplo de como a forma científica pode prejudicar a apresentação das idéias. Seu texto estava demasiadamente denso e rígido, dificultando a leitura e o entendimento das idéias apresentadas justamente pelo rigor da apresentação, resultado de uma preocupação exagerada com o caráter “científico” da forma do texto.

No seu artigo, Schiller faz uma comparação entre a forma popular e a forma científica, e a partir dos problemas identificados em cada uma dessas formas ele se propõe a pensar, posteriormente, uma terceira – a forma bela. Esta seria uma alternativa proposta por Schiller como superação dos problemas detectados nas duas outras formas de apresentação. A escrita filosófica dita popular [*Populärphilosophie*] é um fenômeno bastante particular das últimas décadas do século XVIII, freqüente nos estados germânicos. Trata-se de textos curtos e com

⁴¹ Daqui em diante, portanto, mencionaremos apenas o artigo “Sobre os limites necessários no uso de formas belas”.

linguagem simplificada, utilizados em jornais e revistas para divulgar para o público comum as idéias que os filósofos costumavam apresentar em seus livros dedicados à restrita comunidade acadêmica. Poderiam ser escritos tanto por jornalistas que pretendessem sintetizar e divulgar as propostas filosóficas, como pelo punho dos próprios filósofos, como Kant, que chegou a publicar alguns textos curtos, elaborados de forma menos complexa, visando o grande público.

A intenção de ampliar o alcance da filosofia, fazendo-a chegar a um público externo à academia parece estar intimamente relacionada com a proposta da época de fazer da formação cultural um processo de emancipação intelectual e de usá-lo como um dos meios de conquista da liberdade individual; em outras palavras: colocar em prática os ideais político-pedagógicos do Esclarecimento. Porém, esta iniciativa encontra muitas barreiras, sobretudo em função da dificuldade de simplificar os problemas da filosofia e de tornar seus conteúdos mais facilmente assimiláveis. As diferenças entre as formas de apresentação, invariavelmente, podem significar uma mudança radical da idéia apresentada, ou interferir negativamente na compreensão dos leitores. Com isso, tudo nos leva a pensar que se trata de um problema não apenas estético, ou estilístico, mas também político e ideológico.

A motivação desta atitude tem um vínculo com o projeto de formação cultural, com a ideologia política que predomina no debate filosófico sobre o assunto. No contexto da *Aufklärung*, a filosofia seria responsável por fomentar o processo de aperfeiçoamento intelectual dos cidadãos comuns, que através da razão estariam habilitados a exercer sua autonomia e construir uma sociedade plena, pelo menos para os padrões e expectativas de um Iluminismo tardio⁴². Uma investigação sobre o desenvolvimento desta filosofia “popular” que pretendesse averiguar os seus resultados poderia até fornecer algum conteúdo de interesse para uma problematização especificamente política; contudo, não é este o caso aqui. No que

⁴² Ver: BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

concerne à estética, parece suficiente acompanhar a investidura de Schiller acerca dos problemas restritos ao uso deste estilo, sobretudo na tentativa de popularizar teorias e doutrinas filosóficas.

A história da filosofia nos mostra que os séculos foram favoráveis à hegemonia do discurso lógico-dedutivo, e que nessa batalha o senso comum não apresentou armas suficientes para equiparar-se à ciência. E ainda, se quisermos pensar a arte como uma atividade que pretenda produzir conhecimento, mesmo ela, com toda a sua sedução e eloquência, não foi competitiva o bastante para disputar o trono com o discurso lógico-dedutivo. Tanto para a ciência quanto para a tradição filosófica que se fortaleceu na controvérsia com a sofística, desde Platão, e se propagou a partir de Aristóteles, o conhecimento sempre esteve intimamente ligado à argumentação lógica e subordinado à necessidade da demonstração.

A filosofia, já acostumada a contemplar momentos de crise política e ideológica, e a oferecer seus serviços para uma possível solução do problema ou para encontrar uma forma de apaziguar seus efeitos, não pode omitir-se nesta ocasião. Seguindo a tarefa que Schiller desempenhou em suas incursões na filosofia, a maneira como filósofos apresentam suas idéias e teorias pode ser problematizada com o rigor próprio da filosofia e, para tanto, a jovem estética tem muito a contribuir. Sem esquecer a sua dimensão política, mas valorizando a sua importância estética, o conflito entre a forma científica e a popular abre espaço para que Schiller formule a seguinte pergunta: podemos sustentar a hipótese de que a forma de exposição bela é uma síntese entre as formas científica e popular? No parágrafo 9 do texto “Sobre os limites necessários no uso de formas belas”, Schiller afirma:

Não basta expor a verdade apenas em conteúdo; a prova da verdade deve estar simultaneamente contida na forma de exposição. Mas isso não pode

significar outra coisa senão que não apenas o conteúdo, mas também a exposição do mesmo, tem de estar de acordo com as leis conceptuais.⁴³

Se a resposta for positiva, significa que a forma bela seria uma alternativa de apresentação de idéias capaz de aperfeiçoar tais formas de exposição, sem repetir os equívocos intrínsecos das formas científica e popular, conservando algumas qualidades e superando as dificuldades que cada forma apresenta.

A síntese implicaria, seguindo esse raciocínio, um progresso em relação a ambas. No que tange às necessidades intrínsecas, a forma científica é sistemática e exige rigor e continuidade para realizar plenamente sua tarefa: apresentar ou demonstrar o universal mediante o particular, encadeando juízos a fim de produzir um conhecimento seguro e preciso, ou como diz Schiller “repousando em conceitos claros e princípios estabelecidos”. Se, antagonicamente, a exposição popular tem como característica inegável um apreço pelos sentimentos (e não ao racional como na científica), e, fatalmente, em função de sua necessidade de dirigir-se a um público menos erudito ou esclarecido, esta forma se rende à condição de fazer com que tal conteúdo seja acessível ao seu público. Com isso, a forma popular perde rigor e sistematicidade se comparada à forma científica, mas ganha em sensibilidade e emoção, e torna-se mais atrativa. Uma ao lado da outra, percebe-se que o excedente na primeira é escassez na segunda, que tem de sobra justamente o que é raro à primeira. Enquanto a exposição científica satisfaz o entendimento, a popular satisfaz a imaginação.

Conclui-se, pois, que tanto o discurso científico quanto o popular são fortemente delimitados pelo perfil de seus destinatários, ambos em consonância com sua forma de execução. A ciência entre os doutos e esclarecidos, e o popular entre os pouco eruditos e menos intelectualizados.

⁴³ SCHILLER, Friedrich. “Sobre os limites necessários no uso de formas belas”, in: *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM, 1994, p106-7.

3.2 A forma de exposição bela e o belo da arte

Compreendida a diferença exibida anteriormente, entende-se por que, segundo Schiller, a forma de exposição bela exige algo que não pode ser encontrado nas duas outras formas: a aparência de liberdade na sua exposição. Diferente da científica e da popular, a forma bela aparece como livre e isso é sua condição necessária. Não se trata de um rigor que deve satisfazer seu seletor e qualificado público, nem tampouco de condicionar sua forma às limitações de seu interlocutor. A beleza da exposição reside justamente na consideração da sua liberdade enquanto fenômeno, enquanto algo que parece livre para quem quer que seja.

A noção de forma bela de exposição é desenvolvida por Schiller na sua correspondência com seu amigo Körner. Parte dessa correspondência (entre janeiro e fevereiro de 1793) aparece em *Kallias, ou sobre a beleza*. No mesmo período, Schiller escreveu também o ensaio *Sobre graça e dignidade*, texto no qual ele trata exclusivamente da teoria da beleza inicialmente apresentada no diálogo.

Contudo, examinaremos principalmente⁴⁴ as cartas que compõem este diálogo a fim de esclarecer algumas idéias de Schiller que antes poderiam parecer obscuras, pois nelas encontram-se as influências mais variadas que o ajudaram a formular sua alternativa ao paradigma kantiano dos juízos estéticos. Aliás, ele mesmo anuncia que sua proposta não é somente uma alternativa diante de Kant, mas também em relação a Burke e Baumgarten, quando afirma:

É interessante notar que minha teoria é uma quarta forma possível de explicar o belo. Explica-se o belo objetiva e subjetivamente; e, a rigor, ou de

⁴⁴ Quando necessário, recorreremos aos detalhamentos da explicação da teoria da beleza de Schiller e das referências aos demais autores que ele nos oferece nos *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

modo subjetivo sensível, ou subjetivo racional, ou objetivo racional, ou, por fim, de modo objetivo sensível.⁴⁵

Segundo Schiller, o equívoco das respectivas teorias teria sido provocado pela substituição da beleza sensível pela idéia de beleza. Todas elas referem-se à beleza tendo como referencial o conceito, e não a beleza mesma, sensível. Por isso a proposta de Schiller se diferencia das demais na medida em que sugere uma teoria que conjugue a beleza mesma, e não primeiramente sua idéia, mas exija um imperativo, tornando-se necessariamente objetiva. Isto é: o belo não é completamente subjetivo, como queria Burke, ao afirmá-lo ao reduzi-lo a somente uma afecção da sensibilidade, isto é, à sua causa física; nem completamente objetivo, como queriam Baumgarten e os demais herdeiros da escola de Leibniz e Wolff, pretendendo que o critério objetivo do belo seja a perfeição do objeto.

A posição kantiana não se restringe aos extremos como as de Burke e Baumgarten, pois admite uma explicação subjetiva racional: a beleza não é produto da perfeição do objeto, nem há uma idéia de beleza que possa ser aplicada a todos os objetos com o mesmo grau de satisfação, isto é, não pode ser objetivo. É contra esta impossibilidade que Schiller encerra a carta a Körner de 25 de janeiro de 1793:

Acho que sua observação pode ter a grande utilidade de separar o *lógico* do estético, mas no fundo ele me parece perder inteiramente o conceito de beleza. Pois a beleza se mostra no seu supremo esplendor justamente quando supera a natureza lógica do seu objeto, e como pode ela superar onde não há nenhuma resistência?⁴⁶

Declaradamente um projeto socrático, a correspondência evidencia o importante papel que Körner exerce na teoria de Schiller: auxiliar o filósofo a formular de maneira mais precisa

⁴⁵ SCHILLER, Friedrich, *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p42.

⁴⁶ SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p43.

e clara a sua teoria; como um guia que alerta sobre os possíveis perigos e prováveis conflitos, sem deixar escapar os mínimos detalhes e sem permitir que o desânimo vença a disposição de enfrentar o longo caminho de estabelecer o princípio objetivo do gosto. Aliás, sobre este fecundo diálogo estabelecido com seu amigo músico, um elogio feito por Goethe ao nobre interlocutor facilita o entendimento da dimensão e da importância que este encontro pode ter tido nas reflexões de Schiller. Goethe refere-se a Körner como “gênio da recepção”, antes de confessar: “me regozijo na saúde e força que transbordam do seu espírito (...). Assim se apresenta sua existência para mim, e enquanto me aproprio dela, encontro a minha enriquecida e mais bela”⁴⁷.

Essa força é nítida nas conclusões a que Schiller chega em 1º de março de 1793, quando expõe passo a passo a argumentação que elucida sua teoria e culmina com tal princípio, que pode ser resumido na frase: beleza é liberdade no fenômeno⁴⁸.

Por um lado, apesar disto, não se trata de uma construção que visa exclusivamente a formulação de uma teoria da escrita, já que ele mesmo admite falar da arte em geral neste primeiro momento.

Por outro lado, porém, fica nítido que se trata de uma formulação que visa um ideal de obra de arte, e, naturalmente, traz à tona o debate sobre as formas de apresentação de idéias, que significa, em última instância, pensar a escrita como um problema filosófico. Portanto, partimos da análise da arte em geral em direção à definição do que seria o belo na arte. As idéias que agora serão apresentadas encontram-se formuladas por Schiller numa carta de 1º de março de 1793, enviada, na verdade, em anexo com a carta datada de 28 de fevereiro do mesmo ano.

⁴⁷ Tradução livre do elogio de Goethe a Körner, em carta de 22 de setembro de 1801, encontrada no ensaio biográfico de Schiller, *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus* elaborada por Rüdiger Safranski (2004). Utilizamos a tradução para o espanhol de Raúl Gabás, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, ed. Tusquets, 2006, p.207.

⁴⁸ A argumentação a qual no referimos aparece numa carta a Körner de 1º de março de 1793, “O belo na arte”, in: SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.110-1; e também no §11 das *Preleções*, in: SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.68.

Se comparadas arte e natureza, é certo que a principal distinção entre uma e outra reside na própria composição, pois enquanto a arte é produto da criação humana, a natureza é constituída por si mesma, separada do que é humano. Consequentemente, o belo na natureza é efetivamente diferente do belo na arte, pois: “Belo é um produto da natureza se aparece livremente em conformidade à arte. Belo é um produto da arte se apresenta livremente um produto da natureza”.⁴⁹ A dedução simples leva à conclusão de que a liberdade é o termo a ser questionado.

A definição de “livre” a que Schiller se refere pode ser reproduzida de forma simples: livre é aquilo que é determinado por si mesmo, ou algo que aparece como determinado por si mesmo. Quanto à natureza, ela é algo que existe e se apresenta em sua própria e única realidade. Mas, quanto à arte, cria-se uma dificuldade, porque toda arte é necessariamente representação, e enquanto tal imita uma natureza através de determinada matéria (meio, *medium*), que se faz passar pelo objeto imitado. Surge, então, um novo paradigma: o belo artístico vai ser sempre uma imitação de uma natureza através de um meio material, e jamais será a própria natureza.

Duas condições são aplicadas a este meio que representa a natureza: (1.) todo meio tem sua própria natureza, como o mármore tem as características específicas de sua constituição natural; assim como um ator carrega consigo no palco aquilo que é próprio da natureza humana; e este raciocínio se estende para tintas de uma aquarela, lápis e papel e demais meios que sejam utilizados em uma representação artística. (2.) O artista que reproduz a natureza através de um meio também deve ser considerado como uma (outra) natureza própria. Diante de todo este caminho que deve percorrer uma obra de arte que se candidata à beleza, o risco que se corre mais facilmente é o de violentar ao menos um desses princípios elencados por Schiller. Qualquer violência cometida a qualquer um desses princípios

⁴⁹ SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.111.

inviabiliza a beleza na obra de arte, porque todas essas naturezas têm de ser respeitadas e garantir sua autonomia, isto é, sua auto-gestão; a capacidade de determinar a si mesmo – sua liberdade.

Para uma representação tornar-se bela, ou aparecer como bela, é necessário que todas essas etapas sejam cumpridas sem deslizes e que toda liberdade seja respeitada e garantida no processo. Evidente que cada natureza indicada – a do artista, a do meio/material, e a do objeto a ser imitado – age de acordo com sua peculiaridade e leis próprias. Por isto, diz Schiller: “Estão pois aqui três naturezas que lutam umas com as outras. A natureza da coisa a apresentar, a natureza do material da apresentação e a natureza do artista, que deve fazer com que aquelas duas concordem.”⁵⁰ Entretanto, Schiller concede apenas um tipo de autoridade em todas essas relações, pois julga necessário que a natureza da apresentação vença a natureza do imitado. Quer dizer: ele abre uma exceção para que a obra de arte suprima a natureza do material, como se ao olhar para uma escultura não se percebesse a natureza do mármore, apenas a sua forma. Há a autoridade da forma do material, apenas de sua forma e nada mais. Por exemplo: o que é corpóreo no mármore não aparece na apresentação da *Pietà* de Michelangelo; ali está presente apenas como idéia, não como matéria. “Numa obra de arte a forma é apenas fenômeno, ou seja, o mármore *parece* um homem, mas permanece, na *efetividade*, mármore.”⁵¹

A seguinte citação resume a consideração de Schiller sobre a única possibilidade de uma obra de arte ser bela, isto é, representar uma natureza de forma bela:

Livre seria pois a apresentação se a natureza do *medium* aparecesse inteiramente aniquilada pela natureza do *imitado*, se o imitado afirmasse sua personalidade pura também no seu representante, se o representante, através de uma completa renúncia ou, antes, através de uma *renegação* de sua

⁵⁰ SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p112.

⁵¹ SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p113.

natureza, parecesse tê-la trocado completamente com o representado – em suma – se nada existisse pelo material e sim tudo pela forma.⁵²

3.3 Por que nem a forma científica nem a popular podem ser belas?

Retomando as questões apresentadas no artigo “Sobre a necessidade do uso de formas belas”, para Schiller há um imperativo hipotético regulador que funciona como princípio fundamental da exposição científica e exige o uso do entendimento para determinar os limites da imaginação. Fica evidente aqui a sugestão da aplicação do método científico à filosofia; não como uma consequência casual, mas como expressão de desejo de uma “ideologia alemã” em equivaler filosofia e ciência. É possível estabelecer limites para a poesia da mesma forma como os limites da ciência estão sendo frequentemente aplicados à investigação filosófica? Assim pode ser formulada a questão que subsiste à investigação sobre o problema da escrita.

Com isso, segundo Schiller, o impulso poético marcante de uma exposição popular como “esforço pela máxima sensibilidade possível na representação e pela máxima liberdade possível na vinculação das mesmas”⁵³ deve ser contornado por uma ação do entendimento e resgatar a função da racionalidade em detrimento à da sensibilidade. Em outras palavras: se pretendemos garantir em um discurso seu acesso direto à verdade de forma universal, temos de determinar esta forma de exposição com rigor científico e isto pressupõe a exclusão da sensibilidade e das emoções como participantes deste processo. Assim, necessariamente, as leis da razão e do entendimento vão determinar a forma de exposição; isto é, tal forma de apresentação de idéias será determinada e não poderá constituir uma liberdade no fenômeno. Decreta-se, na perspectiva de Schiller, a impossibilidade de qualquer forma de exposição científica, nestas condições supracitadas, tornar-se bela.

⁵² SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar., 2002, p.113.

⁵³ Tradução de Ricardo Barbosa no artigo: “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita”. In: Revista SEAF. Rio de Janeiro: SEAF/Uapê, 2004, n°4, p.20.

Contudo, o motivo principal que determina a impossibilidade de uma forma de exposição popular ser bela é o mesmo, embora ela também se contraponha à forma científica. Se uma exposição científica não pode ser bela porque na sua forma há, em lugar de uma autonomia, uma heteronomia, pois o entendimento deve condicionar – fornecendo as regras – sua forma de apresentação; o mesmo acontece na exposição popular. Para atingir com eficiência seu público e satisfazer sua finalidade enquanto tal, a ambas as formas é exigida uma adequação, e esta adequação determina suas apresentações, que são radicalmente distintas, porque uma é a negação da outra. Enquanto a primeira pressupõe um controle da imaginação via o entendimento, a segunda exige justamente o oposto: se pretende representar conceitos abstratos para seu público, a forma popular deve usufruir incessantemente e abusar de recursos poéticos. Aliás, esse é seu maior trunfo para esclarecer aos seus interlocutores os mesmos conceitos e idéias que exigem o rigor e o encadeamento de juízos na exposição científica.

Nisso consiste o didatismo da exposição popular. Da mesma maneira que pais e professores recorrem a imagens ilusórias ou fantasiosas para facilitar a compreensão de alguma história pelos seus filhos e alunos. A forma popular é também não-livre porque determinada, isto é, não bela porque não age de acordo com suas próprias leis; diz Schiller: “deve agir sempre apenas reprodutivamente (renovando representações recebidas), e não produtivamente (demonstrando sua força formadora própria)”⁵⁴.

É, pois, desta maneira e por essas razões, que nem a exposição científica nem tampouco a forma de apresentação popular, apesar de seu antagonismo, são livres, porque se apresentam como determinadas. Ambas pelo mesmo problema: a necessidade de adequar-se às exigências e limitações de seu público para obter êxito em sua finalidade. A ausência de autonomia em ambos os casos implica a impossibilidade de estar em acordo com suas

⁵⁴ Tradução de Ricardo Barbosa no artigo: “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita”. In: Revista SEAF. Rio de Janeiro: SEAF/Uapê, 2004, n°4, p. 21.

próprias leis e, conseqüentemente, de ser bela. Afinal, para ser candidata à beleza com reais chances de obter êxito, a liberdade na forma de exposição é requisito primeiro, necessário e imprescindível. Seja pela necessidade de adequar o discurso a ponto de artificializar ou simplificar demasiadamente o conteúdo, isto é, a exigência da forma popular, seja por estabelecer um parâmetro vocabular e conceitual tão rigoroso que restringe a um grupo ínfimo de intelectuais o acesso a tal conteúdo, isto é, a contrapartida da forma científica.

Fica claro que as exigências cumpridas pelas duas formas inviabilizam a união harmônica pretendida por Schiller. Domínio e subordinação são termos que não colaboram com o ideal harmônico, com a autonomia privilegiada, que é condicional para a representação bela e para a afirmação da liberdade. Esta consideração, de tom conclusivo, nos remete às cartas sobre a educação estética do homem. Poderia parecer um salto abrupto de um texto ao outro, mas há de fato uma continuidade entre eles. Em *A educação estética do homem* Schiller desenvolve de forma mais consistente o que ele apresenta em linhas gerais na correspondência com Körner.

A impossibilidade do ideal harmônico em questão aparece na carta XXVII sobre a educação estética do homem, e figura com importância especial na estrutura de uma possível formação ética:

Somente o gosto permite a harmonia na sociedade, pois institui harmonia no indivíduo. Todas as outras formas de representação dividem o homem, pois fundam-se exclusivamente na parte sensível ou na parte espiritual; somente a representação bela faz dele um todo, por que suas naturezas têm de estar em acordo. Todas as outras formas de comunicação dividem a sociedade, pois relacionam-se exclusivamente com a receptividade, ou com a habilidade privada de seu membros isolados e, portanto, distingue o homem do homem; somente a bela comunicação unifica a sociedade. (...) Somente a beleza fruímos a um tempo como indivíduo e como espécie, isto é, como representantes da espécie.⁵⁵

⁵⁵ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.140.

Presentes tanto nos artigos publicados em *Escritos menores em prosa* como em *A educação estética do homem*, o tema da escrita torna-se relevante para o cerne da sua preocupação no campo da filosofia. Nesse contexto, certamente as cartas sobre a educação estética do homem constituem uma das principais contribuições de Schiller. Sua forma e conteúdo nos mostram que o problema da escrita é um assunto de suma importância dentro do pensamento de Schiller, e o fato de acompanhar toda a imersão do filósofo em suas reflexões éticas e estéticas reitera a sua relevância no debate sobre a formação cultural da humanidade.

Não há, contudo, um uso restrito do termo ‘formação’. Ao contrário, ele parece generalizar justamente para forçar uma analogia entre humanidade e obra de arte, o que pode ser entendido como uma bela comparação entre o processo de formação dos valores nos homens e uma possível especulação teórica sobre a arte de compor. Seja o objeto a ser formado homem ou obra, os processos de formação de ambos não se diferenciam quanto à sua natureza: tendo como finalidade um ideal, tanto na formação do homem quanto na criação artística qualquer limitação pode transformar-se em cerceamento do processo, como uma barreira que intervém na formação plena. A exigência de certo grau de liberdade revela a ligação íntima entre a própria liberdade e formação, e justifica a idéia de uma composição diversa e complexa, como um movimento de orquestra em que a beleza é dada pela dança entre os instrumentos, sem que cada um deles atrapalhe a desenvoltura do outro. Esta dança equilibrada é a beleza; a leveza das composições que encanta os homens e enobrece os espíritos.

A definição de beleza apresentada nos *Fragmentos das preleções sobre estética*⁵⁶, apresentadas durante o inverno 1792-93, pode esclarecer a concepção das formas científica e popular do artigo “Sobre a necessidade do uso de formas belas”. Ainda que as *Preleções* não

⁵⁶ SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

tratam do problema das formas de exposição, a definição de beleza ali apresentada sugere uma idéia de liberdade que nos remete à de leveza, pois:

A liberdade da forma, o resultado da força que se limita a si mesma, constitui a beleza. (...) A força que se mostra no repouso é a força contida. (...) Assim, ela é bela se é livre, se não chega ao sofrimento, se não degenera em trejeitos faceais e não demonstra coação.⁵⁷

Tanto a forma científica quanto a popular são nitidamente exemplos de anti-leveza, de apresentações que submetem o livre jogo, a dança entre os componentes. Se na forma científica é seu rigor e sua objetividade que lhe impõem peso e dureza, é a necessária adequação da linguagem que impede a forma popular exibir sua beleza. Rigidez e adequação são as limitações regulamentares que violentam a liberdade da apresentação, que inibem a exibição de sua beleza própria.

A procura de uma forma que seja bela e ao mesmo tempo dê conta das necessidades que engendram a forma de exposição e a formação cultural resgata a importância de uma forma de exposição de idéias que exerça o seu papel formador. Ainda no mesmo parágrafo das *Preleções* Schiller faz o seguinte comentário sobre a relação entre a formação [*Bildung*] e a beleza:

Toda formação (*Bildung*) ou forma consiste na limitação e é, pois, de certo modo, uma restrição surgida ou por uma regra ou pelo acaso. (...) Beleza, porém, é liberdade no constrangimento, natureza na conformidade à arte; ela está presa apenas à intuição imediata.⁵⁸

⁵⁷ SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.68.

⁵⁸ SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.67.

3.4 As cartas de *A educação estética do homem e Poesia ingênua e sentimental*

Entendemos que o lugar do problema da escrita na investigação filosófica de Schiller está relacionado com as suas demais preocupações intelectuais, como a ética, a moral, o teatro e a história. Contudo, sugerimos que todos esses problemas fazem parte de uma preocupação mais ampla que está relacionada com a formação cultural da humanidade. Aliás, não apenas no caso de Schiller, mas no da grande maioria dos filósofos da metade do século XVIII e do século XIX.

O propósito inicial deste tópico nos remete a um possível encontro entre a carta XXIV e o ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, cuja questão central é a poesia e seus diferentes modos, mais especificamente a distinção entre poesia antiga e moderna e suas especificidades. Sobre este encontro, uma idéia de Peter Szondi poderá servir de fio condutor para analisar dois caminhos diferentes: um deles visa estabelecer a diferença histórica e uma possível reconciliação entre a poesia ingênua e a sentimental, e a principal referência é o artigo “O ingênuo é sentimental”⁵⁹, de Szondi. O segundo caminho é o descobrir se o problema da apresentação de idéias filosóficas e a tensão entre o ingênuo e o sentimental convergem com o projeto de uma educação estética da humanidade.

A maneira como Schiller apresenta suas idéias já se diferencia de um discurso propriamente analítico e de uma forma de apresentar as idéias que estaria mais próxima da filosofia de Kant, apesar da influência e inspiração kantianas. A polêmica com seu amigo Fichte foi apenas o estopim e serviu como justificativa para que ele se manifestasse a respeito de um problema que já fazia parte de suas preocupações, seja nas produções literárias ou filosóficas; afinal, a polêmica diz respeito ao estilo das cartas sobre a educação estética.

⁵⁹ SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.

Por um lado, no que diz respeito a suas obras dramáticas, *Maria Stuart*, de 1800, e *A noiva de Messina*, de 1803, são tão distintas que podem justificar o argumento de uma busca infinita pela forma ideal. Vale ressaltar que, apesar do sucesso com o público, *A noiva de Messina*, ou a tragédia dos irmãos inimigos, foi marcada pelo uso que Schiller fez do coro na peça – o prefácio, inclusive, é dedicado a tal explicação. A tentativa de recuperar a maneira antiga de usar o coro teve uma recepção muito negativa entre os poetas e intelectuais da época, entre eles os irmãos Schlegel, Schelling e Hoffmann.⁶⁰

Por outro lado, estritamente no campo filosófico, a variação de estilo é patente na sua produção, seja na maneira epistolar com que escreve *A educação estética do homem* ou a forma de ensaio de *Poesia ingênua e sentimental*. Já que este é o ponto que nos interessa nesta investigação sobre o problema na escrita, passemos a examinar primeiramente de que maneira o tema aparece nas cartas.

Na sexta carta de *A educação estética do homem* Schiller retoma sua posição crítica em relação à cultura moderna e é ainda mais enfático ao ressaltar que o processo de fragmentação no campo do saber, ainda que ofereça algumas vantagens do ponto de vista científico, traz em sua gênese um rompimento brutal com a noção de totalidade dos antigos. Esta diferença, que para muitos pode ser apenas um mero detalhe, para ele é a demonstração da formação de uma cultura mais fraca e artificial. Para os antigos, saltava aos olhos a ausência de fronteiras e demarcações do saber, da cultura, da visão de mundo. Poesia e especulação – entendida aqui como filosófica ou científica – não faziam de suas diferenças particulares um desencontro de seus fins, pois ambas, aos seus modos, “honravam a verdade”. Essa expressão de Schiller nos convida para a seguinte provocação:

⁶⁰ Na edição brasileira de *A Noiva de Messina*, organizada por Márcio Suzuki, além da tradução cuidadosa de Gonçalves Dias (ver data), estão incluídos os textos críticos de Schelling, Schlegel e Hoffmann, ambos traduzidos pelo organizador da edição.

Que indivíduo moderno, apresentar-se-ia para lutar, homem a homem, contra um ateniense pelo prêmio da humanidade? (...) Porque o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno?⁶¹

A resposta vem em seguida: “porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento, que tudo separa”.⁶² Nesse momento ele já não está mais preocupado em apenas reconhecer os méritos dos autores gregos, porque, para além deste olhar nostálgico, pretende fomentar dentro da cultura germânica a idéia de que é plenamente possível e fundamental superar os gregos⁶³. Essa sede de originalidade não o impede de olhar criticamente a cultura de sua época, e perceber que a origem deste problema está próprio seio da cultura moderna.

A carta XXIV principia com a reflexão sobre os três estágios que a humanidade pode atingir em sua existência, que podemos entender como as três diferentes possibilidades de relação do homem com a natureza e consigo mesmo. Segundo Schiller, esses três estados são o físico, onde o homem ainda é completamente refém da natureza; o estético, onde ele se torna livre da natureza; e o moral, onde ele é capaz de dominar e subjugar a natureza. Considerando que as três possibilidades não se encerram temporalmente, e que muitas vezes coincidem no homem, sugerimos que esta idéia pode ter servido de fundamento para a teoria sobre os tipos de poesia desenvolvida posteriormente em *Poesia ingênua e sentimental*. Os dois tipos de poesia que representam a Antiguidade e a modernidade são, de certa forma, também uma maneira de representar a visão de mundo de sua época, pois a forma de representar tais conteúdos expressa genuinamente a maneira como o homem se relaciona com e enxerga a natureza.

⁶¹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.36.

⁶² SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.36.

⁶³ Sobre este assunto, ver: BUTLER, E. M. *The tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935; e SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e os gregos” in: *Revista Kritieron*. Belo Horizonte: UFMG, n°112, p.243-259.

Ao final desta carta, porém, Schiller destaca que o homem não deve ser completamente nem o estado físico nem o estado moral, isto é, não deve ser dominado completamente pelo poder da natureza nem tampouco subjugar definitivamente a natureza através da razão, pois é urgente na trajetória da humanidade o exercício da liberdade, que permite o crescimento e a desenvoltura tanto da sensibilidade quanto do espírito – pois só assim o homem vive a sua plenitude: reconhecendo a independência de cada um desses reinos, mediante uma relação harmônica.

Dessa forma, esta abordagem revela, mesmo que sumariamente, as implicações do gênero poético e suas espécies – ingênua e sentimental (daí a aproximação entre as cartas e o ensaio) – na construção da visão de mundo do homem, e, em decorrência disso, das implicações éticas que os problemas estéticos podem suscitar na *Bildung*.

Nesses termos, entendemos que seja plausível uma aproximação entre a carta XXIV e o ensaio sobre o gênero poético, relacionando de que maneira os dois textos acabam possam estabelecer uma relação entre as formas de escrita e a formação cultural da humanidade. Schiller articula a questão da escrita e da *Bildung* como percebemos nesta passagem:

Essa mesma forma técnica, que torna a verdade visível ao entendimento, a oculta, porém, aos sentimentos: pois o entendimento, infelizmente, tem de destruir o objeto do sentido interno quando quer apropriar-se dele.⁶⁴

Trataremos, agora, brevemente da comparação entre a poesia antiga e a moderna como desenvolvida no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*. Neste ensaio, além de apresentar a distinção entre as poesias grega e moderna, especificando suas diferenças inclusive na nomenclatura – ingênua e sentimental – Schiller propõe a separação da poesia sentimental em três espécies, denominadas sátira, elegia e idílio. Apesar de o ensaio designar-se como uma

⁶⁴ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.21.

análise das espécies de poesia, Schiller trabalha com muito mais ênfase e detalhe na sua análise crítica da poesia moderna. Essa escolha reitera a nossa posição de que o autor já havia de fato abandonado o olhar nostálgico em relação aos poetas gregos, e que tenha realmente se interessado em encontrar o ideal de poesia entre os modernos, reivindicando, portanto, a necessidade de encontrar uma forma de exposição que fosse adequada e pertinente à cultura e ao mundo modernos.

Além disso, se levarmos em conta a totalidade do projeto filosófico de Schiller, a analogia entre poesia e humanidade ajuda a entender o fundamento de uma suposta superioridade dos modernos em relação aos antigos.

Enquanto a poesia ingênua é espelho de uma humanidade ainda ingênua, incapaz de refletir criticamente e problematizar suas questões em forma de conceito, a poesia sentimental torna-se um fenômeno típico de uma humanidade também sentimental. Esta, por sua vez, é fundada pela cultura racional, pelos hábitos e costumes construídos a partir da reflexão e ponderação do homem. Ora, em termos de organização social, os padrões modernos em muito superam os limites e modos de comportamento dos antigos. A poesia, como espelho da cultura, carrega consigo toda essa marca. Se a modernidade caminha em direção a um melhoramento do indivíduo e da sociedade, a poesia acompanha esse processo.

A distância que separa a poesia antiga da moderna não envolve apenas uma questão formal. Pensar esta diferença como um mero modo de compor ou apresentar uma história seria negligenciar outra diferença crucial: a visão de mundo e as relações humanas e sociais estabelecidas na cultura grega eram essencialmente diferentes da visão de mundo e da cultura dos modernos. No parágrafo 31 de *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller afirma:

O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que *temos pelos antigos*. Eles sentiam naturalmente; nós outros sentimos o natural. Foi, sem dúvida, um sentimento de todo diferente o que encheu a alma de Homero quando fez o divino guardador de porcos hospedar Ulisses, e o que emocionou a alma do jovem

Werther ao ler esse canto após uma reunião social enfadonha. Nosso sentimento pela natureza assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde.⁶⁵

A partir desta imagem de Schiller é possível concluir que o limite entre os antigos e os modernos no tocante à natureza encerra-se na apropriação dela mesma: enquanto os antigos viveram a natureza, os modernos a recriaram. Ele continua:

Já por seu conceito os poetas são em toda parte os guardiões da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentados em si mesmos a influência de formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-la, surgirão como testemunhas ou vingadores da natureza. Serão natureza ou buscarão a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia.⁶⁶

Outra diferença substancial entre a poesia antiga – ingênua – e a moderna – sentimental – está relacionada à sua realização: a poesia antiga é limitada em sua tarefa, pois a sua plenitude se encerra quando ela consegue imitar a natureza com tal perfeição que imprime na realidade o seu ápice. Por outro lado, a poesia moderna tem necessariamente uma tarefa infinita: na busca pelo ideal de harmonia na unidade entre natureza e cultura, a sua plena realização está sempre em construção, pois sua finalidade é por sua própria natureza inalcançável. Em outras palavras: a grande virtude do poeta ingênuo é ser genial dentro da sua limitação; enquanto o virtuoso poeta sentimental é aquele que compõe visando o infinito, pois o que lhe falta é exatamente o limite para o *Ideal*.

Para Schiller, a poesia ingênua estabelece uma relação de necessidade entre homem e natureza, pois o gênio ingênuo representa a experiência humana nua e crua, propriamente dita. Por outro lado, o gênio sentimental busca a relação perdida entre homem e natureza, mediante

⁶⁵ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p56.

⁶⁶ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p57.

o auxílio da razão. Assim, o poeta moderno pode usar a reflexão para tomar consciência de sua condição livre, e buscar através da liberdade a ingenuidade como modelo. Nisso consiste a busca pelo ideal na poesia moderna. Por isso a diferença fundamental entre antigos e modernos se dá na relação com a natureza, porque os modernos só conseguem perceber o seu sentimentalismo diante da ingenuidade dos antigos. É importante lembrar que Schiller não compara ingênuo e sentimental enquanto sentimentos, mas somente enquanto idéia (conceito), isto é, na medida em que configuram espécies do gênero poesia. Todavia, fica em aberto a possibilidade de determinar “o que é exclusivamente antigo” e “o que é exclusivamente moderno”, porque tanto na poesia moderna quanto na poesia antiga é possível identificar ambos os sentimentos.

Mesmo assim, todos os poetas serão ou ingênuos ou sentimentais, de acordo com a conjuntura histórica de sua época ou se, por ventura, sofrer influência acidental de algo exterior. Aquilo que sobrava aos antigos na sua vida cotidiana, transforma-se em meta para os poetas modernos, pois estes buscam justamente aquela ingenuidade, aquela relação com a natureza que se perdeu e foi corrompida pela cultura. Neste caso, o sentido de corrupção da cultura representa a maneira como a racionalidade dogmática ou paradigmática da nossa tradição cultural perverteu a relação do homem com a natureza e, em conseqüência, ao dominá-la pôs-se a perdê-la.

É nesse contexto que o exemplo da controvérsia entre Schiller e Goethe esclarece a posição aparentemente paradoxal de Schiller. Se de fato o ensaio *Poesia ingênua e sentimental* foi uma maneira dele tentar diferenciar a sua poesia e a de Goethe, bem como seus distintos estilos, a comparação baseia-se na possibilidade de identificar na poesia de Goethe a noção de ingênuo. Por isso ele defende que as duas maneiras de se relacionar com a natureza podem estar presentes tanto entre poetas antigos como em modernos, abrindo a possibilidade para se pensar que não ocorre um rompimento definitivo, isto é, por exemplo,

que a poesia sentimental não é absolutamente livre da ingenuidade, pois se assim o fosse, deixaria de ser poesia. Esta é a sugestão que encontramos no artigo “O ingênuo é sentimental”, de Peter Szondi.⁶⁷

É esse debate em torno do estilo, que motiva uma relação conturbada entre Schiller e Goethe (pelo menos por parte de Schiller) que mostra de que maneira o ensaio poderia contribuir para o problema da escrita, tema central deste trabalho.

Nesse sentido, o problema mais relevante consiste na possibilidade e caminhos para se fundir, numa mesma e única obra, o ingênuo e o sentimental. No §47 do ensaio sobre o gênero poético, Schiller anuncia que tal conciliação exigiria certamente da respectiva obra a suprema perfeição na exposição, isto é, na representação sensível, e a maior riqueza em relação ao conteúdo apresentado. Segundo ele, “uma obra para o olho só encontra sua perfeição na limitação; uma obra para a imaginação pode alcançá-la também pelo ilimitado.”⁶⁸. Desse modo, a realização sensível da poesia em sua mais plena possibilidade torna-se algo irrealizável, a não ser que seja a última obra a ser feita, ou seja: a tarefa do poeta moderno é a busca infinita desta perfeição, mesmo tendo consciência da improbabilidade do alcance de sua busca. Talvez, por isso, a realização da poesia perfeita seja uma analogia da construção de uma sociedade *ideal*.

Schiller explica com mais clareza a diferença entre a poesia ingênua e sentimental e deixa clara a analogia entre a poesia e a humanidade quando, numa carta-resposta a Humboldt, de 25 de dezembro de 1795, afirma:

Poesia ingênua está para sentimental como a humanidade ingênua está para a sentimental. (...) a humanidade simplesmente ingênua não possui a substância <Gehalt> para o espírito sentimental, concebida na cultura, possui, e que esta não iguala a primeira na forma, no conteúdo para a apresentação. Por isso é que a última, ao ter atingido a perfeição, se eleva a

⁶⁷ SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p63.

um plano muito superior à primeira. Ao ter, porém, atingido a perfeição deixa de ser sentimental, passando a ser ideal.⁶⁹

Porém, é importante ressaltar que na continuidade da carta ele argumenta que a poesia sentimental apenas tende para a perfeição, e não que ela de fato atinja tal perfeição. Até porque, como já dissemos, se a poesia atingisse o nível da perfeição deixaria de ser uma espécie de poesia.

Podemos concluir, por fim, que as idéias expostas no ensaio *Poesia ingênua e sentimental* são complementares às presentes nas cartas sobre a educação estética da humanidade, pois a diferença fundamental da visão de mundo moderna consiste na conquista da liberdade como condição humana, em contraposição ao destino traçado pelos deuses ou à redenção do homem diante da força da natureza. Além disso, se as espécies de poesia podem ser de fato análogas aos diferentes estágios por que a humanidade atravessa, podemos dizer que a forma através da qual o homem expressa suas questões combina com a sua visão de mundo; coincide com a maneira como ele percebe e compreende a realidade.

É, portanto, através das formas de escrita que o homem expressa sua cultura, seu estágio de formação cultural da humanidade, sua *Bildung*. As cartas sobre a educação estética e *Poesia ingênua e sentimental* são, portanto, a própria representação da compreensão de Schiller acerca do problema da escrita, cuja solução proposta surge por dois caminhos: quanto ao conteúdo, o ensaio é propriamente um estudo analítico das formas de poesia, enquanto a forma ensaística exhibe uma alternativa às formas de exposição.

Da mesma maneira, acessamos o conteúdo da avaliação crítica e consciente que Schiller faz de como a cultura moderna estabeleceu seus parâmetros e necessidades na *Bildung*; o estilo epistolar do texto, por sua vez, é a própria elaboração de uma exposição que compreende as exigências descritas por Schiller ao longo da sua investigação.

⁶⁹ Tradução de Teresa Rodrigues Cadete no comentário de: SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM, 2003, p.151.

Assim entendemos que, no tocante à forma, Schiller experimenta nas duas obras as possibilidades e estratégias para compor uma apresentação livre dos entraves e dos vícios da forma científica e da popular, sem deixar escapar a oportunidade de, com a forma adequada, usar a sensibilidade do homem naquilo que ele pode ser afetado. E, ainda, no que diz respeito ao conteúdo, Schiller faz uma análise suficientemente consistente sobre a maneira como a humanidade constitui sua visão de mundo, sustentada no seu processo de formação cultural, e na forma como o gênero poético participa desse processo de formação, contribuindo para a construção dos valores morais, sem os quais a sociedade moderna jamais seria capaz de existir.

É fundamental a idéia de autonomia da arte, justamente porque uma possível analogia entre arte e homem explicaria a intenção de realizar os ideais iluministas, enobrecidos pelas reflexões filosóficas que constituem o vigor da ideologia da *Aufklärung*. Somente pelo caminho da liberdade, guiados pela razão, os modernos conseguirão recuperar aquilo que se perdeu: no campo ideológico, a espontaneidade que fora suprimida pela reflexão; no campo da ética, a influência do impulso sensível nas nossas ações, que fora completamente inibido pela instauração das leis morais internas, que formaram o homem da modernidade. O estilo de Schiller em *A educação estética do homem* e em *Poesia ingênua e sentimental* é a maneira que ele encontrou para além do paradigma das formas científica e popular, afirmando, no conteúdo dos textos e através da forma utilizada, o papel fundamental que o pensamento e a forma de exposição do pensamento interferem no processo de formação cultural da humanidade.

3.5 Sobre *A noiva de Messina*⁷⁰ e o problema da escrita

Podemos partir da conferência “Qual poderá ser o efeito de um teatro bom e permanente?”, proferida em 1784, acrescida de uma introdução posterior, foi publicada como artigo, em 1802, com o título “O teatro considerado como instituição moral”, em *Escritos menores em prosa*. No início deste texto, inspirado por uma observação de Sulzer acerca da origem do teatro, Schiller proclamou:

Exaurido pelas altas fadigas do espírito, esgotado pelos enfadonhos e, sobejas vezes, opressivos quefazeres da profissão e trazendo saturados os sentidos, o homem deve ter percebido em seu ser um vazio que se opunha ao perene impulso de ação.⁷¹

Schiller sempre esteve preocupado com as artes dramáticas, e suas reflexões no campo da estética (principalmente sobre a tragédia) reforçam a idéia de que ele sempre deu atenção especial ao teatro. Não é novidade, aliás, que Schiller privilegia o teatro como expressão artística e que, para ele, o teatro tem um dever moral; haja vista que produziu muitos artigos sobre o assunto, além de escrever muitas peças teatrais. Portanto, ele ressalta nesta citação o caráter único dessa finalidade do teatro. Aquela busca inicial de resolver o paradigma kantiano relativo aos juízos estéticos ganha amplitude e revela-se como uma tentativa em conciliar os domínios da arte e da cultura, isto é, da estética e da moral. Se a relação do teatro com a formação dos valores morais é tão próxima, Schiller deve isto não somente à Aristóteles, mas sobretudo à Kant.

⁷⁰ Certamente *A noiva de Messina* é uma das peças mais polêmicas de Schiller. A repercussão dela entre os críticos e filósofos da época ressalta seu aspecto *sui generis*, construído basicamente pela maneira como Schiller usa o coro na tragédia. A princípio, a má recepção da obra se deu pela aproximação com as tragédias gregas, uma espécie de anacronismo. Sobre essa aproximação, Schiller chega a anunciar-se como contemporâneo de Sófocles; numa analogia que só seria possível se ele tivesse atingido, com a peça em questão, a visão de mundo do gênio ingênuo, a mesma visão de mundo de Sófocles.

⁷¹ SCHILLER, Friedrich. “O teatro considerado como instituição moral”, in: *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, p.33.

No artigo em questão, ele diz que o teatro pode garantir a plena autonomia da arte, sem deixar ao esquecimento sua função pedagógica, e, muito por conta disso, sua relação com a moral e com a política. Além disso, é o teatro que permite ao homem o seu mais nobre e vital sentimento, que é sentir-se um ser humano.

A partir dessa posição, sugerimos a hipótese de que em *A noiva de Messina* Schiller se aproxima da forma ideal, que poderia ser apresentado nos termos de uma apropriação da ingenuidade pelo poeta moderno, consciente dos procedimentos filosóficos que utiliza nesse processo. Trata-se, num primeiro momento, da continuidade do projeto anunciado no *Kallias, ou sobre a beleza*, e num segundo momento, a tentativa de conciliação entre poesia ingênua e sentimental.

A nossa proposta é que *A noiva de Messina* engendra alguns elementos que nos permitem identificar a realização desse ideal poético (retorno a uma harmonia com a natureza, da reconciliação da relação do homem com o mundo, da unidade em torno das questões ética, estéticas e ontológicas e políticas) em pela modernidade.

Em primeiro lugar, no aspecto formal, nesta peça ele utiliza o coro nos mesmos moldes da tragédia grega, algo que já não era mais comum entre os poetas modernos. A necessidade de o coro dar ação dramática e movimentação à narrativa já não era mais tão importante na modernidade, pois a encenação e a atuação das personagens suprimiam o papel do coro. Adotando uma posição radical, Schiller inclusive acrescenta no prefácio à peça uma justificativa para a forma como nela usa o coro. De acordo com essa justificativa, a origem da tragédia entre os gregos está no próprio coro, porque ele é um elemento que resulta da forma poética da vida entre os gregos; ele aparece na tragédia porque foi encontrado na natureza pelos poetas antigos. Os poetas modernos não encontram o coro na natureza, porque a vida poética já não representa a vida entre os modernos. Diz Schiller:

Por isso, o coro presta ao trágico moderno serviços ainda mais essenciais que ao poeta antigo, justamente porque transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia e o impele para o alto, para os motivos mais simples da vida, mais originais e mais ingênuos.⁷²

Essa vontade de aproximar-se dos antigos representa, por um lado, a perspectiva winckelmanniana de criar o novo imitando os gregos, e busca conciliar, por outro lado, as diferenças entre poesia ingênua e sentimental e a possível harmonia entre ambas. Em “A ‘guerra ao naturalismo’ – a propósito do uso do coro na *Noiva de Messina*”, Márcio Suzuki comenta a opção de Schiller, retomando, de certa forma, a polêmica entre ingênuos e sentimentais:

Seria certamente ingênuo pensar que o apreço por esses anacronismos é fruto de um saudosismo alimentado pela aversão à arte de sua época. Não se trata, tampouco, de uma tentativa de retornar pura e simplesmente à época de ouro da poesia dos antigos. Na verdade, é o desejo de solucionar os impasses da arte dramática de seu tempo que leva Schiller a esse salto rumo ao passado.⁷³

Aparentemente paradoxal, essa conciliação reaparece numa carta de Schiller a Humboldt, a respeito da estréia da tragédia dos irmãos inimigos. Na carta, ele se apresenta como ‘contemporâneo’ de Sófocles. Aliás, essa plausível contemporaneidade foi elogiada por Nietzsche em suas preleções sobre a tragédia de Sófocles.⁷⁴ Trataremos então do segundo argumento para sustentar a nossa hipótese recém-apresentada, a saber, a recepção da peça entre os filósofos e críticos da época.

De acordo com os textos publicados juntos à edição brasileira, as reações foram bastante variadas. Por razões diferentes, August Schlegel e Hoffmann se posicionaram

⁷² SCHILLER, Friedrich. “Sobre o uso do coro na tragédia”, in *A noiva de Messina*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.191.

⁷³ SUZUKI, Márcio. “A ‘guerra ao naturalismo’ – a propósito do uso do coro na *Noiva de Messina*” in: *A noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.216.

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução a tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

radicalmente contra a estratégia de Schiller. A crítica de Schlegel se restringe basicamente a duas questões: primeiro a reunião de valores tão diferentes, a cultura pagã com a cristã, cuja distância implicaria pretender abordar numa mesma obra realidades antagônicas. Segundo, ao fato de o coro ser dividido em duas partes que entram em conflito, defendendo cada uma delas o lado de um dos irmãos. Com essa divisão o coro perde a sua unidade, elemento fundamental na composição das tragédias antigas.

Hoffmann alerta para o mau uso do coro feito por Schiller, que teria negligenciado a necessidade de manter o ritmo e o tom das notas, em função do coro ter sido composto por um número excessivo de coreutas que teria provocado tal desequilíbrio. Além disso, critica também a escolha das personagens tipicamente modernas em uma tragédia que pretendia ser “antiga”, porque, em sua opinião, uma obra que tivesse dita pretensão deveria apresentar deuses e heróis.

O posicionamento de Schelling nos parece mais proveitoso para a compreensão da recepção da tragédia de Schiller, porque apesar de concordar com o poeta sobre a importância de usar o coro nas peças, ele discorda radicalmente da maneira como Schiller tentou realizar a proposta. Talvez mais atento ao contexto e às considerações filosóficas pertinentes na proposta de Schiller, a crítica que Schelling faz é pontual: o fato de o coro tomar partido dos irmãos, posto que tanto D. César quanto D. Manuel dispõem de apoio explícito, cada um de sua “parte” do coro. Essa defesa por parte do coro reduz a sua potência como elemento neutro, que a rigor deveria evitar qualquer tipo de manifestação pró ou contra, interferindo na interpretação e na reflexão dos espectadores.

Nietzsche é o único filósofo a elogiar a decisão de Schiller. Para ele, o dramaturgo é exemplar na sua intenção de recriar o ambiente trágico da Antiguidade. A arte exerce dessa forma sua missão de, mesmo extemporaneamente, buscar o que há de mais humano no homem, a sua harmonia com a natureza.

O terceiro ponto que nos interessa exige a retomada da principal idéia anunciada por Schiller em *Kallias, ou sobre a beleza*. O princípio objetivo que poderia fundamentar a beleza da obra de arte pode ser definido nos seguintes termos: a beleza é possível unicamente na apresentação de uma obra, isto é, na obra enquanto fenômeno. Esta apresentação deve, pois, parecer livre, ou seja, apresentar sensivelmente aquilo que é supra-sensível, o conceito de liberdade. Portanto, a obra que parece livre é aquela que é análoga à natureza, porque exhibe autonomia da criação de suas próprias regras. A apresentação autônoma é aquela que parece ter criado suas próprias regras, sem a marca do artista. Desse modo, o gênio é o artista que cria uma obra aparentemente livre, isto é bela.

Sem entrar no mérito do sucesso ou não da apresentação da tragédia dos irmãos inimigos, pretendemos apenas analisar os argumentos que poderiam sustentar a hipótese de que a peça em questão seria uma tentativa de Schiller em executar o princípio anunciado no *Kallias*.

A afirmação de Anatol Rosenfeld na introdução da *Teoria da tragédia* resume o sentido que o teatro, sobretudo a tragédia, tem no processo de formação cultural da humanidade. Muito mais próximo da filosofia crítica de Kant do que da interpretação aristotélica da tragédia, que valorizava a capacidade moralizante da tragédia, Schiller consegue sustentar seus princípios mesmo depois de enfrentar as questões estéticas da filosofia. Rosenfeld diz assim:

A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana no seu desafio às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível.⁷⁵

⁷⁵ In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, p.11.

A influência da filosofia de Kant não mudou a posição de Schiller a respeito do papel da arte (em especial o teatro), mas forneceu os meios para que ele pudesse reorganizar a defesa da importância dele para a humanidade. Partindo das questões suscitadas pela leitura de Kant, Schiller conseguiu dar consistência filosófica para uma teoria da tragédia e permanecer na busca pelo ideal na arte, não mais isolada das outras instâncias políticas e históricas, e sim inserida por inteiro na travessia ontológica, epistemológica e política do homem.

Finalmente, podemos retomar algumas considerações a respeito do tema central do trabalho. A partir da polêmica com Fichte sobre o estilo das cartas sobre a educação estética do homem, Schiller escreve um artigo-resposta que entendemos ser o texto que inaugura a discussão filosófica em torno do problema da escrita. Contudo, este problema é retomado em outros trabalhos de Schiller, nos quais ele estabelece a relação da escrita com os demais temas de seu interesse filosófico, que se estendem desde o teatro até a formação cultural da humanidade. Em *Poesia ingênua e sentimental* ele analisa a forma da poesia moderna em comparação à poesia antiga, recuperando em que medida essas diferentes espécies de poesia se articulam com a construção dos valores da cultura moderna.

A partir da leitura que fizemos de *A noiva de Messina*, sugerimos que a peça pode ser integrada à busca de Schiller pela escrita ideal. A forma atípica com que ele introduz o uso do coro pode ser entendida como busca pelo ideal de beleza na poesia moderna, que procura sua inspiração nos antigos. Juntamente este ideal de beleza, a pretensão de fazer do teatro um instrumento de formação cultural, também se revela no desfecho da tragédia, no encerramento irremediavelmente trágico dos irmãos inimigos. O projeto de ‘representar sensivelmente o supra-sensível’ justifica a busca da liberdade através da beleza, isto é, a busca de alcançar as idéias através da representação sensível.

Com isso, *A noiva de Messina* exemplifica o resultado da investigação filosófica de Schiller, que proporcionou a elaboração da sua teoria da escrita, cujos fundamentos aparecem tanto no ideal de beleza descrito no *Kallias* quanto na comparação entre os tipos de poesia em *Poesia ingênua e sentimental*.

A partir da contribuição de Schiller, entendemos que a filosofia contemporânea tomou como referência algumas posições estabelecidas pela sua reflexão sobre a forma de apresentação de idéias. Ela forneceu importantes elementos que, de acordo com a nossa hipótese, viabilizaram as contribuições de Nietzsche e Adorno acerca do problema em questão.

4 OS DESDOBRAMENTOS DO PROBLEMA DA ESCRITA NA FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA: NIETZSCHE E ADORNO

Muito mais do que a simples habilidade técnica do pintor, essa colocação em perspectiva não apenas espacial, mas temporal, havia suscitado o fascínio quase mórbido de que a obra tinha sido objeto. Pois, concluía Lester Nowak, não podia haver engano: a obra era uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado à repetição infinita de seus próprios modelos. E essas variações minúsculas, de cópia a cópia, que tanto haviam exacerbado os visitantes, eram talvez a expressão última da melancolia do artista: como se, pintando a própria história de seus obras através da história das obras alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a “ordem estabelecida” da arte e reencontrar a invenção além da enumeração, a manifestação espontânea além da citação, a liberdade mais além da memória.

Georges Perec, *A coleção particular*⁷⁶

Se a filosofia de Kant marcou a ruptura de alguns paradigmas da história da filosofia, principalmente no que se refere à teoria do conhecimento a partir da *Crítica da razão pura*, o pensamento que se desenvolveu no período pós-kantiano dedicou-se a compreender e

⁷⁶ PEREC, Georges. *A coleção particular*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.24-25.

recepção tais idéias revolucionárias; que foram, de fato, muito importantes para a filosofia que se fez posteriormente. Schiller encontra-se no começo deste movimento, e, fazendo parte dele, configura-se como um comentador e interlocutor de Kant. Mas sua participação não pode ser resumida à de mero coadjuvante, porque sua tentativa de ir além dos limites definidos pela estética kantiana alcançou dois patamares: primeiro, inaugurou a problematização da escrita da filosofia, que ganhou, a partir de então, um lugar de destaque entre os filósofos contemporâneos, como Adorno. Segundo, recolocou o problema da separação irrevogável entre ciência e arte no centro das atenções do debate sobre a formação cultural da humanidade.

Nossas atenções se voltam, neste momento, para buscar na filosofia contemporânea um lugar de debate filosófico sobre o problema da escrita inaugurado, da maneira como entendemos que ocorreu, por Schiller. Kant permanece como um ponto de referência, pois pelo menos desde Nietzsche até a Escola de Frankfurt a repercussão do seu pensamento, positiva ou negativa, não foi ocultada. Nietzsche se posicionou como um crítico feroz e não poupou o nome de Kant em suas reflexões, o que ocorreu de forma mais suave entre os pensadores da famosa Escola do século XX.

O fio condutor da nossa análise neste capítulo é a relação que se estabeleceu, na filosofia posterior a Kant, entre as diferentes formas de apresentação das idéias da filosofia, e sua importância política no contexto da formação cultural da humanidade [*Bildung*]. Elegemos, em primeiro lugar, a contribuição de Nietzsche por sua posição crítica diante de duas questões: primeiro, a defesa de Kant por uma hegemonia da razão no processo de construção de conhecimento contribuiu para uma supervalorização da racionalidade, reduzindo o papel da natureza na formação do homem; segundo, grande parte da tradição filosófica acostumou-se a trilhar o caminho de um discurso específico, que privilegia uma forma de demonstração do saber centrada no discurso fundamentalmente racional, caminho

este que fez da filosofia um tipo de conhecimento muito restrito, de difícil acesso, e legitimado muito mais por sua forma do que por seu conteúdo.

Ainda que não seja uma tarefa simples identificar os temas no pensamento de Nietzsche, posto que muitos deles se encontrem entrelaçados em obras distantes no tempo, e por vezes na própria trajetória intelectual do filósofo; e mesmo que ele não tenha dedicado uma obra declarada sobre o problema da escrita, a escolha da *Bildung* como cerne deste debate abre caminho para trazer algumas obras do filósofo para o diálogo. Por este motivo gostaríamos de retomar algumas passagens de *Crepúsculo dos ídolos* para ajudar a compreender por que ele é tão ácido em sua crítica a Kant, e porque Nietzsche aponta a supervalorização da razão como problema central do modelo de formação humana construído em consonância com a tradição da filosofia. Para Nietzsche, um homem que sustenta suas certezas em argumentos bons, mas que muitas vezes não leva em conta a realidade como ela de fato se apresenta; um homem que exalta valores suficientemente contraditórios, que desumanizam o homem no presente, apelando ao passado ou ao futuro; enfim, um homem incapaz de reconhecer o caminho que escolheu e trilhou, sem identidade com a sua origem e sem humildade para reconhecer alguns de seus equívocos.

O debate em torno da forma como Nietzsche apresenta sua filosofia é extenso, com vertentes que nos levam tanto para o lado de uma filosofia da linguagem quanto para uma discussão sobre os limites que separam a filosofia da literatura. Aliás, o pensamento nietzschiano foi alvo justamente desta dificuldade em classificá-lo como filosofia ou literatura, diante da variedade de estilos adotados ao longo de sua produção. Porém, o julgamento de natureza classificatória não constitui exatamente uma ferramenta auxiliar para nenhuma pesquisa que se interesse pelo conteúdo e pela força do pensamento, porque busca superficialmente reduzir e comprimir o pensamento em rótulos, deixando escapar toda sua potência criadora, isto é, a vitalidade do ato de pensar.

Na introdução de *Nietzsche: Estilo e moral*,⁷⁷ André Itaparica discorre sobre este problema, argumentando sobre a impossibilidade de separar forma e conteúdo na filosofia de Nietzsche, sobretudo a partir de *Humano, demasiado humano* e *Para além do bem e do mal*. A partir de *Nietzsche: Estilo e moral*, duas idéias são fundamentais para a presente abordagem. Na medida em que buscamos defender que Nietzsche retoma a problematização sobre a forma de apresentar idéias filosóficas, e com isso reiterar a importância da investigação de Schiller sobre o tema, as palavras de André Itaparica são legítimas por quê? Primeiro, porque coube na recepção da obra de Nietzsche a discussão em torno da sua escrita, de modo que esta se alongou entre filósofos da linguagem e da estética; segundo, porque a compreensão das idéias de Nietzsche, por si só, exige de seus estudiosos o fôlego de aprofundar-se no conteúdo das suas críticas, da sua retórica, perguntando por seus fundamentos, e aventurar-se na complexidade de sua escrita, cuja beleza e obscuridade parecem inseparáveis.

Retomar a questão da escrita na filosofia contemporânea significa resgatar a escrita como problema e dar continuidade à investigação, mesmo que para isso seja preciso uma nova abordagem. Neste sentido, não se faz necessário que Schiller seja citado pelos filósofos contemporâneos. As razões que trazem Nietzsche e Adorno para o jogo são distintas, bem como as suas respectivas contribuições. Se do primeiro aprendemos no esforço de compreender seu próprio pensamento como a escrita pode ser um problema genuíno da e para a filosofia, do segundo exaltamos as reflexões do texto “O ensaio como forma”, dedicado declaradamente ao assunto em questão. O ensaio adornoiano é bastante complexo porque trabalha com o problema da escrita, avaliando a composição do problema, suas variantes e, por fim, ainda propõe uma alternativa competitiva, através de uma leitura crítica da tradição

⁷⁷ ITAPARICA, André L. M. *Nietzsche: Estilo e Moral*. São Paulo: Discurso; Ijuí: UNIJUÍ, 2002.

canônica da filosofia. Com maestria, compõe o ensaio como a uma sinfonia, estabelecendo equilíbrio, harmonia e ritmo.

Em ambos os casos, a ligação com o pensamento de Schiller não é simples. O que há de mais objetivo nessa possível relação é a indicação de que a forma de apresentar idéias é uma discussão fundamental dentro da filosofia de Nietzsche, assim como em toda a construção do pensamento de Adorno. Assumiu-se, no início deste trabalho, que é Schiller o primeiro filósofo a tratar a forma como um problema genuinamente filosófico, e conseqüentemente, fazer uma abordagem não separada da filosofia e de sua história, e com o rigor e exigência próprios. Portanto, sustentar-se-á como fio condutor deste terceiro capítulo, a procura por uma continuidade do problema apresentado por Schiller entre os respectivos filósofos contemporâneos, reconhecendo que a recepção da estética e da filosofia de Kant, de um modo geral, são aspectos fundamentais para entender este desenvolvimento.

A pergunta remete ao problema que já desde o início justifica a escolha de trabalhar com Schiller, Nietzsche e Adorno, pois a questão permanece como fio condutor do princípio ao fim da pesquisa. Evidente que se comparadas as motivações dos três, a tendência natural é identificar mais Nietzsche com Adorno, e isolar Schiller; porque ele está claramente privilegiando a questão estética, muito embora o valor do problema ético e da formação sejam inseparáveis da sua teoria estética incipiente.

Por outro lado, para Nietzsche e Adorno há uma primazia da crítica à maneira como a história da filosofia encaminhou seus temas e propôs suas resoluções teóricas. Podemos sugerir então que a problematização da escrita em Schiller ainda é demasiadamente preocupada com o aspecto estético⁷⁸ e, posteriormente, assume suas demais relações e revela

⁷⁸ Durante o período em que Schiller se dedica à filosofia, na verdade, podemos perceber em sua produção que há uma preocupação ética e com a formação cultural nítida que está necessariamente vinculada com a preocupação do autor de incluir as artes, sobretudo o teatro, e particularmente a tragédia como um dos elementos principais da formação do homem. Optamos, neste momento, por não enveredar o assunto para este ponto por dois motivos: primeiro porque o caráter crítico em direção a tradição do pensamento não é um aspecto importante para Schiller, da mesma forma como é para Nietzsche e Adorno. Segundo, a relação da estética com a

o que está no centro de sua investigação filosófica: a elaboração do tema reconhecendo como origem um problema também estético é o primeiro tiro desta batalha. Todavia, o desenvolvimento histórico da questão fez com que a política e a história se tornassem peças centrais do debate.

4.1 Nietzsche e a escrita

“Deixem-no agarrar-se”, grita a arte. “Acordem-no”, grita o filósofo, no *pathos* de verdade. Mas ele mesmo mergulha em um sono mágico ainda mais profundo – talvez sonhe então com “idéias” ou com a imortalidade. A arte é mais poderosa do que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas, como última meta, – o aniquilamento. –

Friedrich Nietzsche⁷⁹

O tema da escrita não é problematizado explicitamente em nenhuma obra de Nietzsche, o que nos permite sugerir que não se trata de um tema central do seu pensamento. Porém, considerando que ele adota diferentes formas de exposição ao longo da sua trajetória como pensador, é possível dizer que a escrita surge como um tema transversal, até porque essa inconstância estilística é reflexo do conteúdo de seu pensamento. Além disso, é comum encontrar uma variedade de temas abordados em uma mesma obra de Nietzsche, e isso se deve, entre outros motivos, à forma de sua escrita. Avesso a repetições e modelos, ele se apresentou como crítico da idéia de sistema na filosofia. A mudança em sua escrita está nítida *O crepúsculo dos ídolos*, de 1888, na qual expressa seu pensamento em máximas e sentenças, além dos aforismos já encontrados em quase todas as suas obras. *Assim falou Zaratustra*, de

formação cultural já foi tematizada nos capítulos anteriores. Além disso, caminhamos nesta investigação para entender agora o que há de essencialmente estético na teoria de Schiller; caminho este que nos leva até as idéias de Schiller sobre o uso do coro na tragédia.

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000, p 29-30.

1883-85, é uma obra única, onde Nietzsche busca levar a filosofia muito mais para perto da arte e da poesia do que da ciência, e, para isto, abandona radical e propositalmente as idéias de sistema e conceito, e faz de seu pensamento filosófico uma obra poética. Mário da Silva, tradutor da obra para o português na edição brasileira, lembra-nos que,

Em *Assim falou Zaratustra*, o pensamento de Nietzsche abandona a “prosa” propriamente dita, a linguagem da filosofia, destinada tão-somente a dar concreção em palavras e representações em conceitos, formulando-os e elucidando-os da melhor maneira, pela forma “poética”; e expressa idéias, sem dúvida, mas revestindo-as de imagens, tropos, alegorias, parábolas, simbolismos etc., muito embora, em vez do verso, ele adote uma prosa rítmica.⁸⁰

Todas essas observações são importantes para lembrar a dificuldade de se estudar com rigor o problema da escrita nas obras deste pensador, que dança entre a poesia e a filosofia, flerta com a poesia e traz novamente para o debate filosófico a relação entre arte e filosofia. A busca incessante de Nietzsche por uma forma que permitisse expressar seu pensamento sem submetê-lo cegamente às regras e mecanismos argumentativos da tradição da filosofia, pode representar um resgate do valor filosófico do questionamento acerca de uma forma mais apropriada para a exposição de idéias, assunto que estamos investigando desde as contribuições de Schiller.

O próprio Nietzsche se refere a *Ecce Homo* como um livro autobiográfico, e isso faz da obra o caminho mais imediato para examinar a forma de apresentação de idéias como um problema filosófico, afinal, no livro Nietzsche faz comentários acerca da maneira como concebeu e escreveu a maioria dos seus livros. É bem provável que para uma análise com viés psicanalítico, preocupada com as perturbações e o estado psíquico do filósofo, esta seja a obra a ser estudada. Também há quem se interesse pela visão que o próprio Nietzsche tem sobre cada uma de suas obras, e nesse caso, o livro em questão é ainda *Ecce Homo*. Contudo, se

⁸⁰ Nota do tradutor In: NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005, p28.

fixarmos nossa análise somente nesta obra, corremos o risco de restringir a questão da escrita ao Nietzsche crítico de si mesmo, leitor de suas próprias obras. Não se trata de ignorar tal conteúdo, até porque alguns comentários são pertinentes e nos ajudam a compreender o caráter e a importância de cada uma de suas obras para o pensamento como um todo. Desse modo, o que fica de mais importante é a observação de que o pensamento de Nietzsche é vivo, na medida em que ele não abre mão de analisar seus próprios textos quanto à sua forma e conteúdo, reforçando, assim, a hipótese do Schiller a partir da sua querela com Fichte sobre a escrita.

Nesse sentido, admite-se que a filosofia de Nietzsche seja uma referência importante para ajudar a compreender em que medida a escrita filosófica deve ser pensada no âmbito da formação do homem, sem ausentar-se do debate em torno da maneira como a tradição do pensamento contribui para a construção dos principais valores da cultura, sobretudo a ocidental moderna. Queremos dizer que com a filosofia de Nietzsche, à polêmica em torno da questão estética, são acrescentados seus conteúdos velados, como o desafio acerca da transmissão do conhecimento e o valor da natureza e da arte para a construção dos saberes em geral.

Esta visão crítica que Nietzsche estabelece em relação à história da filosofia e da cultura ocidentais pode ser percebida forma como ele se refere aos demais pensadores em suas obras. Por exemplo, percebemos isso no *Crepúsculo dos ídolos*, na parte “A razão na filosofia”, quando ele coloca que, a respeito do conhecimento verdadeiro, a grande maioria dos os filósofos “rejeitava o testemunho dos sentidos porque estes mostravam multiplicidade e mudança”⁸¹, com ressalvas apenas a Heráclito.

Há outra passagem, especificamente sobre Kant, com potencial ainda maior posto que o assunto em questão diz respeito à estética. Em *Genealogia da moral*, na “terceira dissertação”, ele diz:

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p26.

Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. (...) quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do ‘espectador’, e assim incluiu, sem perceber, o próprio ‘espectador’ no conceito de ‘belo’. (...) ‘Belo’, disse Kant, ‘é o que agrada sem interesse’.⁸²

Essa postura em relação a Kant pode ser lida em dois sentidos: primeiro em função dos valores erigidos pela filosofia moral kantiana, e tudo o que ela representou em termos de formação cultural no ocidente; segundo, porque há entre os dois uma proximidade em relação ao rigor com que lêem e interpretam a história da filosofia. Em outras palavras: o criticismo estabelecido com a filosofia de Kant, que de fato tem uma importância capital para as filosofias moderna e contemporânea, assim como para o desenvolvimento das ciências e construção dos valores culturais. Se é nesse sentido que entendemos a contribuição de Kant para o pensamento, a maneira como ele pensa a relação entre filosofia e ciência vai ser um elemento constitutivo da forma de exposição da filosofia. Quer dizer, a intenção kantiana de usar o rigor científico na arquitetura do pensamento filosófico, de certa forma, vai influenciar a maneira como a filosofia expõe suas idéias.

Por isso é importante relacionar a crítica de Nietzsche a Kant, pois consideramos fundamental perceber como a forma adotada por Nietzsche na exposição de seu pensamento reflete sua postura crítica diante de Kant e da tradição que se segue no discurso filosófico. Afinal, o problema central da escrita apresentado por Schiller anuncia esse caráter “científico” como elemento que estabelece uma visão única da filosofia, que restringe a amplitude das idéias porque, no mínimo, se prende a um discurso fechado, rígido e prolixo.

⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p93-4.

A julgar pelas mudanças na forma de escrever ao longo de sua obra, é possível perceber que a preocupação de Nietzsche com a maneira de se expressar é constante. A “Tentativa de autocrítica” publicada posteriormente em *O nascimento da tragédia* já mostra a insatisfação do autor por ficar preso à lógica hegeliana, dialética; e revela seu empenho em buscar um estilo próprio; a sua filosofia. Esse argumento reforça duas idéias: primeiro, que na filosofia de Nietzsche forma e conteúdo são inseparáveis e, segundo, que a forma de expor as idéias é fator determinante para definir o valor do pensamento.

O recém publicado *Elementos de retórica em Nietzsche*⁸³, de Rogério Lopes, fornece uma abordagem bastante consistente acerca do estudo de uma retórica nietzschiana, e constitui uma obra fundamental para quem possa se interessar por tal caminho dentro deste tema. Seguindo a argumentação do autor, na seção dois “Entre aforismo e ensaio: a retórica como forma de apresentação”, podemos esclarecer a decisão de Nietzsche pela adoção das formas mais curtas, como o aforismo, o ensaio, as máximas e sentenças. O autor ainda nos lembra que Nietzsche não chega a utilizar amplamente o aforismo no sentido preciso do termo, e sim faz uso da expressão desvinculada do gênero literário e da classificação tradicional. Guardadas as devidas distinções estritas a cada uma dessas formas, que, segundo o autor, oscilam de acordo com autores e determinados momentos históricos, a adoção dessas formas tem uma justificativa comum: um dos grandes motivadores da filosofia de Nietzsche reside na leitura que ele faz da concepção de filosofia de Sócrates e de Platão, com especial atenção em dois sentidos. Primeiro, no que se refere ao privilégio da forma dedutiva nas investigações filosóficas, que acabou por fortalecer o dogmatismo na tradição filosófica; segundo, e decorrente do primeiro, a tese platônica de que à filosofia cabe o encerramento, a definição dos problemas apresentado no princípio da investigação.

⁸³ LOPES, Rogério. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006.

De uma forma geral, este é o ponto que comumente serve de argumento para diferenciar os diálogos de Platão entre socráticos e não-socráticos. Nas palavras de Rogério Lopes, a posição de Platão é a “negação da tese de que a investigação racional é uma tarefa infinita do pensamento, ou pelo menos indefinida”⁸⁴. Não é necessário ser um especialista no assunto para dizer que a proposta de Nietzsche choca-se com a posição de Platão, e em razão dessa mudança de perspectiva, ou melhor, da adoção do perspectivismo, o filósofo alemão opta por fazer de sua filosofia, em forma e conteúdo, crítica e alternativa ao dogmatismo platônico. Mais uma vez, a concepção de Nietzsche de filosofia, reivindicando muito mais a autonomia do que o dogmatismo, aproxima-se do estopim que levou Schiller a problematizar a escrita como tema relevante também para a filosofia como um todo, não apenas para a estética. Ou seja, reconhecendo a sua interferência política, histórica e moral.

Retornando à questão anterior, da maneira como Nietzsche se apropria de diferentes formas de escrita, vemos que os aforismos propriamente ditos estão presentes em partes demarcadas pelo próprio autor em algumas de suas obras, como no livro três de *Gaia ciência*; no capítulo quarto de *Além do bem e do mal*; e na primeira parte do *Crepúsculo dos ídolos*. Nos demais momentos em que Nietzsche usa o nome aforismo, os escritos em questão poderiam ser classificados como ensaios, ainda seguindo a sugestão de Rogério Lopes. Restamos, diante do que foi dito, estabelecer as características destes “aforismos”, aproximando-os da concepção de ensaio, no intuito de compreender em que medida é possível vincular esses ensaios nietzschianos e o ensaio de Adorno, buscando, em última instância, entender o seguinte problema: para a tradição da filosofia, a sua maneira de tratar as questões filosóficas sempre esteve atrelada fortemente a uma metodologia de investigação e de apresentação das idéias. A crítica que ambos os filósofos fazem a esta cultura se faz, via de regra, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Adorno, sem dúvida, fornece em “O ensaio como forma”, os

⁸⁴ LOPES, Rogério. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006, p.199-200.

detalhes para entender como a forma ensaística pode ter este duplo efeito, de criticar o conteúdo e oferecer uma alternativa pela forma.

Para esclarecer a relação entre a maneira como Nietzsche pensa a tradição da filosofia e o problema da escrita na filosofia, inicialmente pensando por Schiller, optamos por fazer uma abordagem em duas perspectivas: por um lado, os limites estabelecidos pela doutrina platônica conferem ao discurso da filosofia uma hierarquia de exigências que distinguem sua linguagem radicalmente da poesia homérica e das artes em geral. Por outro lado, foi Platão que contribuiu de forma decisiva para a separação entre arte e ciência, justificando politicamente um juízo valorativo em prol da ciência, ou da filosofia, numa possível competição entre arte e ciência em dois âmbitos. Admitindo por princípios a verdade como valor supremo da cultura e da humanidade, tanto do ponto de vista do alcance desta verdade, quanto do valor intrínseco na formação cultural do homem [*Paidéia*], a arte perde seu valor diante da ciência e da filosofia. Sabemos, desde já, o incômodo que esse evento provoca em Nietzsche e que, muitas vezes, ele fará disto sua bandeira e luta na história da filosofia.

É preciso analisar como Nietzsche faz uso das máximas como forma de apresentação de seu pensamento e como esse uso permite pensar a relação entre forma e conteúdo. Em *O crepúsculo dos ídolos*, considerado por Nietzsche o primeiro livro da *transvaloração de todos os valores*, na parte “máximas e flechas”, a de número vinte e quatro diz: “Buscando pelas origens, o indivíduo torna-se caranguejo. O historiador olha pra trás; por fim, ele também acredita para trás”.⁸⁵ A máxima é a menor afirmação que se pode fazer sem a necessidade de estabelecer uma seqüência de argumentos. Como se diz popularmente, “curta e grossa”, ela vale tudo ou não vale nada. Como também não comporta a lógica dialética, porque não permite a contraposição de idéias, ou sequer uma ponderação entre diferentes posicionamentos, a máxima exige um conhecimento prévio do tema e das possíveis

⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p.13.

referências, ao menos, das mais importantes posições filosóficas em relação ao tema. Portanto, corre-se o risco de ter uma adesão completa à sua idéia, ou não ter adesão alguma, característica comum da recepção do pensamento de Nietzsche.

Em relação aos aforismos, admitindo nesta classificação as demais formulações de Nietzsche que não se encaixem nos termos “máximas”, “sentenças” e “flechas”, a principal diferença é que o diálogo e a comparação entre diferentes posições pode ser um elemento presente. É comum também um desenvolvimento de argumentos, a exposição um pouco mais extensas, ainda que não seja – e isso é crucial – exaustiva. Isto é, a incompletude e o caráter aberto são elementos intrínsecos à forma aforismática.

Além disso, ela pretende dar conta de uma amplitude de assuntos, sem se direcionar efetivamente para um único que seja. Com o uso do aforismo, Nietzsche se esquivava de ter que reconhecer seus adversários, contra quem ou o quê ele está falando; diferente, inclusive, de muitos outros textos onde ele polemiza com seus adversários anunciados no texto. E para alcançar a verdade que está sendo dita, é necessário ser alguém que supostamente já sabe do que se está falando. Exigência típica das formas reduzidas (assim como nas máximas), o conhecimento prévio dos acontecimentos e das referências que estão por trás da crítica, eis o que pede Nietzsche àqueles quem convidou ao pensamento, à reflexão – ao despertar.

Nesse sentido, a filosofia de Nietzsche é um convite ao pensamento, um convite irrecusável, uma intimação, às vezes uma intimidação. O leitor, além de trazer algo na sua bagagem que vai possibilitar a leitura geral e compreensão dos temas e das referências ocultas na obra nietzschiana, tem de estar disposto a completar com seu pensamento a pedra primeira atirada pelo autor. É um recurso que afirma a autonomia do texto, da idéia, e, por outro lado, abre espaço e recebe de bom grado a novidade: o espírito ávido de idéias, ansioso para sentir-se caminhando pelo seu próprio caminho, sem sombras, sem rédeas, sem ponto de partida e

chegada. É o que sugerimos a partir da leitura do aforismo 178 de *Humano, demasiado humano*, “A eficácia do incompleto”:

Assim como as figuras em relevo fazem muito efeito sobre a imaginação por estarem como que a ponto de sair da parede e subitamente se deterem, inibidas por algo: assim também é a apresentação incompleta, como um relevo, de um pensamento, de toda uma filosofia, é às vezes mais eficaz que uma apresentação exaustiva: deixa-se mais a fazer para quem observa, ele é incitado a continuar elaborando o que lhe aparece tão fortemente lavrado em luz e sombra, a pensá-lo até o fim e superar ele mesmo o obstáculo que até então impedia o desprendimento completo.⁸⁶

Sendo assim, podemos falar da crítica à noção de sistema, ou de projetos sistemáticos. Muito embora a filosofia não tenha sido sempre sistemática ao longo da tradição, acostumou-se a valorizar a elaboração de grandes sistemas de pensamento que dêem conta dos problemas filosóficos do homem, muitas vezes divididos em eixos temáticos. De uma forma geral, os sistemas visam estabelecer uma forma de abordagem e um encadeamento de reflexões filosóficas acerca de diversos problemas, visando uma totalidade do saber ou uma unidade de pensamento. O que acompanha o desenvolvimento desses sistemas é, sem dúvida, uma concepção não apenas de filosofia, mas de homem.

Por isso, entendemos que o pensamento que se quer desenvolver para além da proposta de grandes sistemas filosóficos tem necessariamente que escolher outro caminho, isto é, uma outra forma, um outro *establishment* para poder exhibir um conteúdo crítico, adverso, contrário. Para estabelecer e sustentar uma visão de mundo diferente é preciso pensar de outra maneira, adotar novas estratégias. Esta é uma das sugestões que podemos fazer a partir da breve leitura da filosofia nietzschiana, tendo como pano de fundo o problema da escrita, e considerando o valor do seu pensamento para a história da filosofia, seja na intenção

⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p132.

de fazer uma interpretação crítica da tradição filosófica, seja para tentar entender qual é o valor da filosofia de Nietzsche.

Outra questão pertinente que vem à tona a partir da leitura das obras de Nietzsche é a relação entre arte e verdade, que surge como pano de fundo para pensar a questão da escrita filosoficamente. Inclusive, essa posição é reforçada especialmente na filosofia de Nietzsche, muito preocupada com a questão do valor do pensamento e atenta ao significado da arte para a humanidade. Temos aqui um momento crucial de nossa investigação, pois é sobre a relação entre arte e verdade que podemos identificar a proximidade entre Schiller e Nietzsche.

Na teoria da escrita bela de Schiller há uma crítica à maneira como o caráter científico é incorporado na escrita filosófica, na medida em que ele propõe um afastamento do discurso próprio da ciência para desenvolver a autonomia da escrita filosófica. Afinal, ela precisa, sem dúvida, encontrar um meio de expressar suas questões adequado ao seu objeto e sua importância na formação do homem, qual seja, um espaço livre, autônomo e fundamental para a concepção de filosofia que defende sua função ética na *Bildung*. Nietzsche também se volta contra esta interferência, colocando-se, hipoteticamente, ao lado de Schiller.

A relação entre arte e verdade ou arte e ciência está presente já em *O nascimento da Tragédia*, porém, podemos encontrá-la com certa frequência em outras obras de Nietzsche. Isto ocorre porque a questão da valoração da arte e da verdade é um tema nietzschiano que está atrelado aos demais temas de sua filosofia. Afinal, o início da decadência da modernidade está, para ele, na construção de um projeto que defende uma superioridade da idéia de verdade ditada pelos parâmetros da ciência, em detrimento da possibilidade de haver valor de verdade na arte. Se em relação à tragédia esse movimento ocorre com a intervenção da razão na criação, que culmina com as peças de Eurípides, na filosofia este projeto pode ser sintetizado sobretudo em Platão. Mais uma vez, Nietzsche se volta contra o estatuto da verdade enunciado pela filosofia platônica, que seria um dos momentos fundadores da tradição

metafísica na filosofia. A posição nietzschiana chama atenção para crença de que a racionalidade pode preceder e julgar a arte, no tocante aos problemas da existência humana, sustentada na idéia de que a verdade é mais importante que a arte. Em outras palavras, uma superioridade em termos de valor da verdade sobre a arte. Há, portanto, uma subordinação do poeta ao pensador racional, uma valorização da razão em detrimento da arte no primado do pensamento notadamente lógico-dedutivo. A arte trágica, viva em instinto, perde o seu valor e sua potência como conhecimento diante da racionalidade cientificista.

A morte do artista trágico é o sinônimo da decadência de um ciclo de gerações que escolheu a ciência como modelo para a humanidade e subjugou a arte como forma de conhecer, o que acabou por legitimar o surgimento de processo de formação de caráter científico. Uma *paidéia* de soberania da racionalidade e de exoneração da arte trágica, do instinto e da vida. Uma morte em vida, do poeta que sucumbe aos caprichos objetivos e pragmáticos de uma filosofia que se pretende solução para o mundo, mas que não permite a ousadia, o erro e polifonia do pensamento. Diz o próprio Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*:

A crença inabalável de que o pensamento, seguindo o fio da causalidade, pode atingir os abismos mais longínquos do ser e de que ele não é apenas capaz de conhecer o ser, mas ainda de corrigi-lo.⁸⁷

Se a questão do valor da verdade é central no pensamento de Nietzsche, podemos pensar com ele que a maneira de apresentar ou de expor uma idéia tem uma importância conseqüente. Dentro da própria história da filosofia, investigar a melhor forma de expor as idéias também tem sido alvo de muitos pensadores que, em certa medida, têm concentrado

⁸⁷NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p.93.

seus esforços em dizer qual é a forma ideal para se filosofar. Encontrar essa forma ideal é uma questão que nos interessa.

A indicação de Nietzsche alerta simplesmente para uma característica nítida da história da humanidade, que se confunde com a história das crenças, dos valores, e de todas as formas de produção e representação culturais. Filosofia e ciência constituem mais uma dessas possibilidades de interpretar a realidade, assim como a literatura, o cinema, a pintura e a música. Mas os valores intrínsecos de ambas não correspondem ao valor histórico e cultural, porque houve uma supervalorização ao longo do tempo. Quanto mais a escrita estiver resignada por sua submissão a estes e outros modelos, menos ela poderá ter seu valor aproximado do valor da experiência que o indivíduo faz na realidade. As polêmicas em torno da aproximação entre a forma da filosofia de Nietzsche e a literatura ou a poesia, em geral, se prestaram a classificá-lo como um legítimo filósofo ou como poeta. Contudo, as considerações de Schiller sobre a importância de distanciar a forma de exposição da ciência para flertar com elementos semelhantes à arte nos permitem considerar que a escrita de Nietzsche também significa um afastamento do discurso científico. É possível que esse afastamento seja fundamental para as pretensões do filósofo de expressar suas idéias, que não cabem mais nas regras, nas possibilidades e determinações da forma científica. A pergunta pelo valor das experiências cognitivas e artísticas do homem permanece, mesmo que não se julgue comparativamente. Os discursos que se aplicam às diferentes formas de experiência restringem o valor de cada uma delas, mais ainda se nesta concorrência houver um valor supremo, tal como a ciência se apresentou nos últimos séculos. Mas no escopo da filosofia cabe, ainda, perguntar-se pelos limites e possibilidades de libertar-se destes paradigmas, mesmo que esse desligamento seja, inicialmente, na sua forma. Porque de alguma maneira, procurar alternativas discursivas, experimentar os inúmeros recursos da linguagem e das

línguas, por si só, representa um pensamento aberto, atento às possibilidades e multiplicidades de interpretações da realidade.

Entendemos que mesmo sem encontrar nitidamente uma teoria propriamente dita sobre a escrita nas obras de Nietzsche, a sua contribuição para o debate contemporâneo em torno do problema pode enriquecer bastante as discussões e, porventura, indicar caminhos para tentativas de uma teoria da escrita. Chegamos a esta conclusão porque, de fato, a proximidade entre filosofia e ciência, apontada como elo importante do tema tanto por Schiller quanto por Nietzsche, produziu um desenvolvimento consistente em alguns campos da filosofia, sobretudo em relação à linguagem e retórica, como percebemos pela contribuição de Rogério Lopes em *Elementos de retórica em Nietzsche*.

Mas essa aproximação também produziu efeitos negativos, e Nietzsche foi incisivo em apontar para que direção as reflexões de grande parte dos filósofos se encaminhava. Afinal, a hipótese de uma trajetória decadente da tradição do pensamento ocidental, especialmente pela maneira como escolheu suas metodologias e construiu seus maiores valores, afigurou-se como uma tese extremamente relevante para o pensamento contemporâneo.

Se o entusiasmo dos tempos de Schiller transformou-se em legítima ilusão nos tempos de Nietzsche, esse fato não representa que a reflexão filosófica tenha perdido seu sentido ou importância para a humanidade. Ao contrário, a filosofia recebeu mais uma oportunidade de mostrar que suas problematizações, por mais complexas que sejam, e suas severas críticas à história que nós erigimos, por mais razões que tenham, servem muito mais para revelar o vigor do pensamento e sua necessidade vital para a formação cultural da humanidade.

4.2 Adorno e “O ensaio como forma”.

A produção filosófica de Adorno é extensa e abrange variadas áreas e temas da filosofia, desde a filosofia política até estética e música. Sobre o questionamento acerca de distinção do valor entre o conhecimento e a sua demonstração, isto é, sobre o conteúdo e sua forma, Adorno se interessa pelo debate em *Minima moralia* (1944-47), obra composta em forma de aforismos durante a II Guerra, que revela de antemão uma preocupação crucial para a compreensão que pretendemos do seu pensamento: se a realidade se apresenta como fragmentada e se constitui de acordo com esta natureza, a maneira como falamos desta realidade também precisa ser fragmentada e não analítica. Nesta obra, Adorno também conta histórias vividas em sua infância, referências que marcaram seu tempo, sua história e sua vida – algo que não poderia ser esterilizado de seu pensamento. A tensão entre vida e pensamento, o imediatismo e a força com que o choque diante do real afetam o filósofo e interferem no discurso, justamente porque podem alterar a interpretação do real, o que fica claro nesta passagem de *Mínima moralia*, parte do aforismo 122:

(...) bem cedo em minha infância, vi os primeiros varredores de neve, vestidos em roupas leves e miseráveis. Em resposta a uma pergunta minha, foi-me dito que se tratava de homens sem trabalho, aos quais se dava tal ocupação para que pudessem ganhar o pão. Bem feito que tenham de varrer neve, exclamei enfurecido, para derramar-me em seguida num choro incontrolável.⁸⁸

Contudo, como não se trata de uma pesquisa ampla nos textos de Adorno reservamos de perpassar todas as obras do filósofo que tratam do assunto. A intenção aqui é fazer um corte radical e investigar de que maneira o filósofo contribui com a problematização da escrita enquanto tema da filosofia, particularmente no texto “O ensaio como forma”, publicado no Brasil na edição de *Notas de literatura I*, em 2003.

⁸⁸ Citado por Franciele Petry, In: “As *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno: expressão como fidelidade ao pensamento”. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, p.5.

Em “O ensaio como forma”, a forma ensaística é pensada por Adorno como o estilo ou a maneira de fazer filosofia que, de uma maneira geral, não só exige o texto de cair na malha prejudicial das tradições acadêmica e científica (dedutiva ou indutiva), como também permite maior precisão filosófica do que o fragmento. Ciência e filosofia se valem, sobretudo, de uma interpretação conceitual da realidade, de um amálgama entre a ordem dos conceitos e a ordem das coisas, *ordo idearum* e *ordo rerum*, respectivamente, na visão de Spinoza. Contudo, a exigência para que haja esse amálgama entre as duas ordens de naturezas antagônicas é que a arquitetura deste projeto seja fechada, isto é, tenha um encerramento; o modelo clássico das doutrinas. Nas palavras de Adorno:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia.⁸⁹

A crítica às mais tradicionais formas de escrita da filosofia já haviam sido feitas por Lukács e Benjamin, em *Die Seele und die Formen*⁹⁰ (1911) e em *Origem do drama barroco alemão* (1925), respectivamente. O primeiro é tomado como referência por Adorno, e o diálogo que ora se traduz em concordâncias, ora não, está posto de forma clara através de algumas citações diretas feitas pelo filósofo frankfurtiano. Ele mesmo admite a precisão com que Lukács apresenta a maneira como o ensaio é tratado entre os alemães, sobretudo pela academia. Na primeira página de seu texto, Adorno cita:

A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar pra trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte.⁹¹

⁸⁹ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.25.

⁹⁰ Título original da obra de Lukács, publicada em 1911, que ainda não tem versão para a língua portuguesa.

⁹¹ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p.15.

Tanto os fragmentos como os aforismos se aproximam do ensaio por esta postura contra a doutrina; pela condensação de idéias, pela fuga de um modelo que precise revelar as origens do problema em questão. Como se eles não precisassem fazer uma apresentação do tema e fossem diretamente ao ponto, sem as introduções e considerações iniciais, às vezes meramente retóricos, tão comuns à forma científica e acadêmica.

A diferença particular entre o ensaio e essas formas mais curtas reside na completude do tratamento que o ensaio permite, porque muitas vezes, como vemos em algumas obras do Nietzsche, por exemplo, o aforismo permite apenas explicitar uma crítica ou denunciar os equívocos de uma idéia, deixando de fora o desenvolvimento ou desdobramento problemático da idéia. Assim, Adorno faz uma apologia da maneira de escrever filosofia sob forma de ensaio; pretendendo, com isto, estabelecer e desenvolver seu pensamento crítico sobre a maneira como se fez e continua fazendo filosofia ao longo da história do pensamento.

Para percorrer esse denso traçado, que implica compreender as tensões entre história e filosofia, e entre ideologia e pensamento, Adorno busca não as origens, no sentido de originário, mas as matrizes de onde o problema como um todo emergiu: a separação entre ciência e arte, a fragmentação da unidade do saber, do *kosmos noetikos*, em saberes científico e artístico. Diz Adorno:

Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade.⁹²

O processo de objetivação do mundo tornou, gradativamente, arte e ciência radicalmente incongruentes, e um fato notável deste processo é a hegemonia da ciência diante da arte, na disputa por importância na concorrência pela soberania dentro do *kosmos noetikos*.

⁹² ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.20.

A estrutura e a construção do saber científico não são as mesmas da arte. A filosofia, sobretudo a partir de meados de século XVIII, intensificou sua relação com a ciência e aproximou sua metodologia do rigor e das regras estruturais do discurso e, conseqüentemente, do pensamento científico. É contra esta decisão que tanto Schiller como Adorno apresentam suas críticas. Ambos analisam a aproximação com a ciência criou um padrão para a apresentação das idéias que acabou por estabelecer limites às pretensões do pensamento filosófico, especialmente em relação a intenção de alcançar a verdade. O rigor, a precisão e o peso de uma visão unívoca da verdade, pontos fortes do desenvolvimento do pensamento científico, foram recebidos pela filosofia como uma maneira de profissionalização da filosofia, como se fosse uma marca de qualidade do pensamento – o seu pedigree. Nesse sentido, a separação entre arte e ciência exigiu que a filosofia tomasse partido e elegeesse sua predileção. Por isso, ao longo da história do pensamento, alguns filósofos assumem a postura rígida da ciência, como Fichte, e outros a postura lúdica, da poesia, como Nietzsche. Se para Schiller a forma bela se torna a alternativa ao discurso científico porque abre a possibilidade do pensamento ir além dos limites estabelecidos pelo rigor da ciência; para Adorno, a forma que permite essa mudança é o ensaio.

Esta separação entre arte e ciência ao longo da história é um capítulo fundamental para entender a maneira como as principais formas de escrita do texto filosófico se firmaram. A partir deste processo de separação e polarização, os discursos da arte e da ciência se distanciaram, menosprezaram suas semelhanças e afirmaram com veemência suas diferenças. O diálogo, a doutrina, o tratado, o fragmento e o ensaio se constituíram como principais métodos de exposição entre os filósofos, e a escolha por cada um desses métodos não se mostrou como mera predileção formal. Schiller, Nietzsche e Adorno concordam sem ressalvas que a escrita sempre esteve atrelada ao caráter do pensamento em questão, muitas vezes defendendo uma posição ideológica, o que chama atenção para perceber sua implicação

política. Adorno aprofunda mais ainda a relação do ensaio com a ideologia quando afirma que o ensaio é a forma crítica por excelência; ele é a crítica à ideologia (ou crítica a uma ideologia hegemônica). Essa posição fica suficientemente clara em seu ensaio, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Afinal, ele consegue afinar a crítica em relação ao conteúdo da tradição filosófica, sobretudo à metafísica clássica, e o faz com a exuberância de um movimento desconcertante, designando em sua forma de mostrar as idéias sua postura crítica ao mesmo tempo estética e política. Contra a ideologia da filosofia tradicional, de que o conhecimento é construído por um rigor metodológico e pela concepção de verdade como algo acabado, encerrado, o ensaio representa legitimamente a totalidade. Mas não a totalidade do ser, das categorias e do uno primordial; e sim, a totalidade da inigualável experiência do pensamento enquanto atividade humana.

Contudo, Adorno deixa bem claro que a separação entre arte e ciência não é a única responsável pelo estabelecimento do paradigma do rigor metodológico no pensamento, porque ela seria incapaz de, sozinha, organizar e fundar uma cultura como a que se deu no Ocidente. Ele indica a especialização das áreas como fator importante para entender a razão pela qual as ciências construíram seus métodos e procedimentos, que embora atendam a demandas particulares de cada ciência, como a biologia, a química e a física, concordam no que diz respeito ao valor de verdade do conhecimento científico.

O caminho que a ciência percorreu desde Descartes até o século XX tem um sentido único, e por mais que seu caminho tenha sido fundamental para um sem número de conquistas e descobertas da humanidade, a fragmentação do saber deixou de herança questões de extrema complexidade. A contribuição de Descartes foi indiscutivelmente paradigmática: a seqüência de argumentos do modelo científico cartesiano moldou o pensamento científico e instaurou a ciência moderna. Não é à toa que no presente ensaio, Adorno explicita sua crítica

a Descartes comentando as principais regras anunciadas no *Discurso sobre o método*, identificando nelas suas principais características.

Fragmentar o objeto no maior número de partes possíveis para reduzir sua complexidade e facilitar a compreensão do todo, proposta da segunda regra cartesiana, definitivamente não faz parte do método ensaístico, posto que o ensaio se faz justamente na contramão desse movimento. Porém, a composição do ensaio não se restringe simplesmente a reduzir o objeto em um corpo único, como se o todo pudesse ser unificado através de um método que decepa suas partes. A procura pela totalidade no ensaio reside na contradição entre parte e todo; e na impossibilidade de se seguir um método amarrado num único princípio, e tampouco encerrado numa finalidade única. A insinuação de não acabamento do ensaio é o movimento que perpetua o seu vôo ao infinito. Os objetos, as premissas, os conceitos e os fins, não podem ser igualáveis; mas também não podem ser sistematicamente determinados. Nas palavras de Adorno:

Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é totalidade, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese de identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. Libertando-se da compulsão à identidade, o ensaio é presenteado, de vez em quando, com o que escapa ao pensamento oficial: o momento do indelével, da cor própria que não pode ser apagada.⁹³

O ensaio principia da e na complexidade, começa pelo que tradicionalmente deveria ser um fim: tem início no cerne do problema; sua carta de apresentação é seu próprio nó. Daí vem uma das maiores dificuldades de enfrentar um ensaio, trabalho este que pode ser agravado se a estratégia de leitura for a mesma que se usa no texto filosófico tradicional. Novamente, o ensaio se faz dupla crítica do modelo cartesiano, uma vez por sua forma, que anuncia a complexidade na sua primeira frase ao invés de permitir que ela seja descoberta depois da

⁹³ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p.36-37.

apresentação de todos os argumentos, isto é, do simples ao mais complexo, seguindo a regra de Descartes. Outra vez, por seu conteúdo, porque não faz o elenco dos problemas em ordem crescente de dificuldade para que o entendimento dos primeiros transporte o pensamento ao entendimento dos posteriores, e assim por diante, até o entendimento completo do todo. Nas *Meditações metafísicas* encontra-se a excelência deste procedimento.

Além disso, Adorno caracteriza o pedantismo dos professores e da academia quando estes recomendam aos iniciantes na filosofia que procurem fazer suas primeiras leituras com filósofos mais simples, pretendendo com isso julgar precocemente a capacidade intelectual dos estudantes. A crítica de Adorno é extremamente pertinente, porque não é raro encontrar na estrutura acadêmica, sobretudo na filosofia, esse resquício marcante da potência da autoridade, do argumento de autoridade. Não se trata de retirar abruptamente o valor do argumento de autoridade, nem ignorar completamente a contribuição da academia de dos professores para o desenvolvimento do pensamento, mas amenizar os prejuízos herdados dessa continuidade, sobretudo se admitirmos que não apenas o ensaio, mas a própria história da filosofia, com mais ênfase a partir da modernidade, procurou o caminho da autonomia e da liberdade, do livre pensamento. Como diz Adorno,

O ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo obtuso, que sempre acompanha a *ratio* corrente.⁹⁴

A última regra cartesiana mencionada pelo autor, sobre a necessidade de fazer revisões completas e gerais, para evitar que algo escape ao pensamento, afirma mais uma vez o quanto ensaio constitui-se como um extemporâneo. Ao contrário, é sua exigência deixar algo em aberto, uma fuga, uma válvula onde forma e conteúdo não se igualam, mas se chocam. Essa tensão entre exposição e exposto é inerente à composição do ensaio, sob pena de mostra-se ou

⁹⁴ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p.33.

como ciência, ou como arte. Pois ele não é um nem outro, mas o vão entre ambos: flerta com a arte no esforço máximo nos limites da exposição e na consciência de que forma e objeto não podem ser o mesmo, sequer iguais. Mas seu referencial teórico e histórico, os conceitos que nele aparecem e ainda o esforço de alcançar alguma objetivação aproximam o ensaio da ciência. Nisto o ensaio é único, assim como a experiência de vida e pensamento de seu compositor. Neste ponto, mais uma vez, podemos aproximar a posição de Schiller e Adorno acerca da forma da escrita, pois algumas características da forma bela de Schiller estão também presentes da forma ensaística de Adorno.

Adorno cita como exemplo Michel de Montaigne e seus *Essais*, ao elogiar a escolha do título por parte do pensador francês. É importante notar que *essais*, em francês, pode ser traduzido como tentativa; assim como assim como *Versuch* em alemão. A escrita de Montaigne nos dá essa mesma sensação, porque engendra um texto com digressões, relatos próprios da vida particular, como um experimento. Na parte “Da educação das crianças”, ele confessa:

Viso aqui apenas a revelar a mim mesmo, que porventura amanhã serei outro, se uma nova aprendizagem mudar-me. Não tenho autoridade para ser acreditado, nem o desejo, sentindo-me demasiadamente mal instruído para instruir os outros.⁹⁵

Essa passagem de Montaigne mostra a relação entre a escrita e a reflexão sobre a própria experiência de vida, do esforço de conhecer a si mesmo, de rever as próprias posições.

Tal característica singular do ensaio, de incluir uma representação do “eu”, de algo próprio do autor, de uma marca na sua experiência vivida, pode ser percebida em Montaigne. Somente ele mesmo é capaz de revelar a si mesmo através de sua escrita, onde forma e conteúdo se completam no exercício de escrever e pensar, na construção do texto, como uma

⁹⁵MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíes*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p221-2A.

alternativa empirista ao método dedutivo da filosofia tradicional. Pensar é escrever, reescrever, repensar.

Por isso Adorno argumenta que na forma ensaística, memória e vida se confundem em pensamento. Diz ele:

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra tentativa [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é conseqüência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante.⁹⁶

Uma das maiores dificuldades de enfrentar "O ensaio como forma" de Adorno é escolher as estratégias de leitura, e, conseqüentemente, estabelecer seu problema central. Do que trata o ensaio?

Podemos dizer que a postura crítica do ensaio está presente em seu conteúdo e sua forma. Primeiro, aparece em seu conteúdo na medida em que um dos temas examinados é a própria forma de apresentação da filosofia, e revela uma tensão entre forma e conteúdo. Segundo, o próprio ensaio é, em sua forma, uma resposta possível ao problema elaborado no conteúdo do texto. O que resguarda o ensaio de fracassar como a tentativa da meta-arte, por exemplo, é que o ensaio trabalha em cima de conceitos. Ele transita entre esferas aparentemente desconexas, e estabelece à sua vontade as ligações necessárias para usufruir da própria tensão entre forma e conteúdo, entre exposto e exposição, para criar seu próprio caminho.

Porém, independente do caminho percorrido, cada um à sua maneira, a forma de apresentação de idéias permanece determinada pelos princípios, regras, limites e por todo corpo metodológico do perfil de pensamento que se estabelece. Ou seja, quanto mais a filosofia se apropriar do modelo científico, mais presa e limitada ao modelo ela vai ficar. Esse

⁹⁶ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p35.

problema é comum a Adorno e Schiller, para quem, inclusive, o problema vai aparecer especialmente na querela sobre a filosofia popular [*Populärphilosophie*], a filosofia acadêmica, e a poesia.

A questão da forma ensaística é criar possibilidades e meios para não ser determinado por nada, ou melhor, para ser determinado apenas por si mesmo. A separação entre arte e ciência contribuiu para que cada uma buscasse seus métodos e criasse suas próprias regras; independentes uma da outra enquanto tarefa humana, autônomas em sua realização. Para a realidade das coisas, isto é, para o mundo e a natureza, são questões inseparáveis. Mas para e através da intervenção humana, realidades decididamente antagônicas.

Segundo a leitura de Ricardo Barbosa⁹⁷, a questão mais importante do ensaio como forma, na perspectiva exposta pelo filósofo frankfurtiano, em concordância com o jovem Lukács, é sua autonomia. Em função do caminho que tomou a história da filosofia, Adorno identifica duas tendências comuns tomadas pelos filósofos em relação à forma de exposição: o cientificismo e o esteticismo, cada um à sua moda, defendendo com primazia sua essência, a ciência ou a poesia. O fato é que o ensaio conserva justamente a sua autonomia desviando-se das influências limitantes e deformadoras de ambas as tradições, marcadas por um exagero do fator científico ou do fator estético. Por um lado, não se rende aos artifícios de uma escrita superficial, que valorize sua forma mesmo que signifique uma renúncia ao conteúdo. Por outro, não ignora o valor da apresentação, pois conserva a idéia de que há uma relação necessária entre o exposto e a exposição.

O ensaio extrapola a dicotomia entre forma e conteúdo porque nele essa contradição se esvazia e dá lugar a uma construção histórica e estética. Assim ele se posiciona artisticamente sobre a arte, mas sem se entregar a uma forma vazia nem tampouco desconsiderar a importância de que há uma exigência artística no modo de apresentar qualquer idéia. Assim, o

⁹⁷ Ver: “O ensaio como forma de uma ‘filosofia última’: sobre T. W. Adorno”, in: Fernando Pessoa. (Org.). *Arte no pensamento. Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce*, 2006, p. 354-374.

ensaio se põe entre ambas as perspectivas (a da forma e do conteúdo), mas também para além delas, sem dívidas com seu passado ou compromisso fechado com seu futuro.

No plano político-filosófico, considerando que os fatores desta natureza interferem na estética, o ensaio de Adorno se afasta da metafísica e do idealismo por defender que a arte pode metabolizar os conflitos históricos e outros acontecimentos da realidade em sua forma. Isto é, a arte guarda também em sua forma, não apenas no seu conteúdo, as marcas e registros da experiência histórica. Portanto, se admitirmos que o ensaio se aproxima da arte nesse sentido, concordamos que o peso da história é decisivo e pode contagiar a forma da escrita. É dessa maneira que pensamos uma diferença da concepção adorniana de história em relação à Hegel, pois, em Adorno, indica o afastamento da noção progressista de história. O espírito absoluto de Hegel, em Adorno, guarda um aspecto negativo, sobretudo do ponto de vista da lógica dialética. Afinal, se toda atividade crítica precisa ser desenvolvida na sua inserção na cultura, qualquer perspectiva que sugira um espírito idealista é corrompida pela sucessão de acontecimentos históricos que marcaram os últimos capítulos da nossa história. Daí vem, pois, o choque de interferência da história no pensamento, e conseqüentemente, a marca da experiência histórica na forma dos discursos possíveis.

Evidente que as diferenças entre Adorno e Hegel atingem planos mais elevados e engendram abordagens mais consistentes, e alguém que pretenda enveredar por este caminho enxergaria um sem número de argumentos e problemas em tal empreitada. No que concerne ao texto “O ensaio como forma”, parece-nos que o ponto em que tocamos é suficiente para situar o assunto e identificar ao menos parte de sua problemática. A influência da experiência histórica no pensamento, que passa necessariamente pelo pensador, enquanto indivíduo – que não pode ausentar politicamente – e enquanto crítico – que deve isolar-se temporariamente – é o bastante para elucidar o que já havíamos dito: se a separação entre arte e ciência é insuperável, também o processo de subjetivação do homem e de objetivação do real é

irrevogável. O distanciamento exigido pela filosofia tradicional não cabe mais ao pensador contemporâneo, porque ele enfrenta, desde há algumas décadas, as suas próprias realizações.

Na forma do ensaio, portanto, numa perspectiva de filosofia que absorve questionamentos trazidos pela arte e pela história, em forma e conteúdo, a tradição canônica da história da filosofia encontra obstáculos que interferem no pensamento. E não cabe aqui julgar se se trata de limitações, paradigmas ou esgotamentos. O importante é que as questões permanecem aí, e continuam incomodando o homem e alimentando a investigação filosófica.

“O ensaio como forma” é um texto para ser lido à exaustão, e dá a sensação de que nunca será o bastante, pois é o mesmo sabor que deixam os grandes pensadores, com suas contribuições ímpares e de valor inestimável. Ele estabelece um paradigma, mas parece ser ele mesmo seu maior rival, como se na próxima leitura suas lacunas fossem outras, suas questões vistas de outra forma, e seu desfecho uma novidade. Trata-se de um exercício da forma em sua plenitude, do desafio das possibilidades de expressão e representação no âmbito da filosofia, da arte e da ciência, sem esquecer sua história e os problemas de sua geração. É uma reflexão sobre o valor do pensamento, e da necessidade de sua autonomia política, ideológica e histórica, porque traz à tona a sanidade, a serenidade e a robustez do pensamento.

O mais famoso e talvez consistente ‘recurso’ socrático, a *aporia*, pode surgir como saída para a continuidade do pensamento, na medida em que funciona como elo e manutenção da tensão vital entre a filosofia e a sociedade, entre o pensamento e a realidade. “O ensaio como forma” representa a vivacidade do pensamento e o incômodo do pensador, naquilo que sempre foi o horizonte da filosofia: a liberdade.

5 CONCLUSÃO

Com todas as suas contradições morais e seus males físicos, a liberdade é, para as nobres almas, um espetáculo infinitamente mais interessante do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, onde as ovelhas seguem pacientes o pastor e a vontade autodominadora se rebaixa a uma serviçal peça de relógio. Isto faz dos homens apenas um engenhoso produto e um feliz cidadão da natureza; a liberdade fá-lo cidadão e codominador de um sistema mais elevado, onde é muito mais honroso ocupar o último lugar do que, na ordem física, chefiar as fileiras.⁹⁸

Em vias de encerrar uma das etapas desta investigação, tornou-se mais claro o roteiro profissional e pessoal que encorajou o desenvolvimento deste trabalho. Uma admiração quase infantil pela arte e por seus efeitos políticos, epistemológicos e, mais importante, humanos, certamente pesou na decisão de trabalhar com Schiller. Mas também um reconhecimento do alcance inimaginável daquilo que é científico, da figura do cientista, por detrás, do filósofo e de seu empenho único por levar até as últimas conseqüências as possibilidades do pensamento e da capacidade de especular e de exteriorizar suas idéias; próprios do pensador.

A separação entre arte e ciência pode ser a chave para entender o sentido em que desenvolvemos nossas considerações finais, sobretudo se admitirmos que tal evento pode ser pensado como tendo uma relação muito íntima com a constituição da cultura e da visão de

⁹⁸ SCHILLER, Friedrich. “Acerca do sublime”, in: *Teoria da tragédia*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, p.64.

mundo modernas. Em primeiro lugar, admitimos que seja possível dizer que a primeira etapa decisiva dessa separação ocorreu com a filosofia platônica, considerando não apenas as questões estritamente filosóficas de sua doutrina, mas também, e com igual importância, a dimensão e a disputa políticas em jogo. Em segundo lugar, acreditamos que seja plausível considerar que as questões estéticas colocadas na terceira crítica de Kant possam configurar uma segunda etapa dessa separação, esta, em particular, com duplo efeito.

O primeiro efeito diz respeito à história da filosofia posterior à Kant, na medida em que as investigações filosóficas sobre a estética durante o final do século XVIII e até meados do século XIX investiram muito de sua energia em receber, compreender e interpretar as consequências das idéias apresentadas na *Crítica da faculdade do juízo*. Neste sentido, o próprio Schiller fez parte dessa geração. O segundo efeito, paradoxalmente, refere-se à possibilidade de no próprio Kant haver os princípios básicos para a tentativa de dissolução da separação entre arte e ciência e, nesse caso, Schiller é de fato o nosso interlocutor. Quer dizer: depois de Kant, não foi mais possível conciliar os limites lógicos da filosofia moderna com suas próprias questões filosóficas. As contradições entre liberdade e necessidade, natureza e cultura, indivíduo e humanidade, parte e todo, multiplicidade e totalidade exauriram-se. Entendemos que o tema central deste projeto, o problema da apresentação de idéias filosóficas, parte fundamentalmente dessa trajetória descrita acima.

Por isso, assumimos que, especialmente para quem se interessa pela história da estética, Schiller representa a angústia dos filósofos posteriores a Kant, que foram forçados a trazer à tona a possibilidade de conciliar antigos e modernos, gregos e alemães, filósofos e poetas. Não significa dizer, em hipótese alguma, que houve uma união entre arte e ciência, e sim, que ambas, resignadas cada uma com seus problemas, modelos e métodos intrínsecos, deixaram de ser vistas como um antagonismo estático e determinado, portanto, incapaz de provocar questões dignas do horizonte da filosofia, isto é, filosoficamente, um ponto morto.

Ao contrário, arte e ciência permaneceram separadas, mas começaram a ser entendidas como naturezas que interagem mutuamente, e constituem um único universo de possibilidades e de realidades, e, mesmo antagônicas, devem muito uma à outra.

Se afirmamos que Schiller desenvolve uma teoria da escrita, certamente essa teoria tem início na polêmica com Fichte acerca da maneira como ele (Schiller) apresentou suas idéias nas cartas sobre a educação estética do homem. Fruto deste debate, o artigo “Dos limites necessários no uso de formas belas, particularmente na apresentação de verdades filosóficas” inaugura o problema da escrita na filosofia e anuncia prematuramente o que Schiller acabaria por desenvolver nos anos seguintes: a partir da *Crítica do juízo* de Kant, o poeta entregou-se à investigação filosófica, aderiu parcialmente à filosofia kantiana e dedicou-se a pensar fundamentalmente as questões que entrecruzam o teatro, a estética, a moral e a formação cultural da humanidade.

Do “encontro” com Kant, restou a ambição buscar um desfecho diferente (do kantiano) sobre o problema da beleza. Sem dúvida a participação de Schiller como poeta e dramaturgo teve importância decisiva nas suas posições no campo da estética, assim como a sua sensibilidade para as questões da arte pesou em favor de uma aproximação entre arte e filosofia.

Ao nosso olhar, sua teoria da escrita foi pensada em conjunto com um projeto muito especial de formação cultural da humanidade, de construção de valores genuinamente humanos, necessariamente esclarecidos, e associados a uma visão de mundo inseparável da beleza e da poesia. Talvez por isso a teoria da escrita de Schiller apresente como alternativa a uma escrita popular e outra científica, uma forma *bela*.

A perspectiva em que apresentamos a investigação de Schiller sobre o problema da escrita nos levou a pensar de que maneira a sua questão inaugural encontrou ressonância na filosofia contemporânea. A posição crítica em relação à adesão do estatuto científico na

filosofia foi a ponte para enxergar Nietzsche e Adorno como continuadores, em certa medida, do problema iniciado por Schiller. A relação entre filosofia e ciência também fez parte da maneira como esses dois filósofos se puseram a pensar o problema da apresentação de idéias, o que nos permite afirmar que há um ponto em comum entre os três: a crítica à influência da ciência, de suas regras e metodologia, na forma como a filosofia apresenta suas idéias. Afinal, é comum dizer que essa influência desviou o pensamento da sua trajetória original, da sua “essência”.

A principal e mais evidente semelhança entre as filosofias de Schiller e Adorno acerca do problema da escrita é a questão da autonomia. Por isso, no tratamento que cada um oferece ao tema, a busca pela autonomia da e na forma é a grande questão, e os caminhos possíveis de leitura, invariavelmente, levam ao enfrentamento do problema da escrita inexoravelmente ligado à história, à política, e ao próprio pensamento. É neste sentido que Adorno diz:

O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente das configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia.⁹⁹

Antes de Adorno, Nietzsche fez questão de deixar claro em sua trajetória filosófica que a arte exercia um papel único e primordial na experiência da vida humana. Em sua análise da história da filosofia, o pensamento conceitual ocupa mais o lugar de vilão, responsável pela ausência de valores verdadeiramente humanos, em troca da decadência de uma cultura volátil e frágil porque erguida sobre falsos valores. A arte é o elemento que tem força vital para devolver a humanidade ao homem moderno, para dar-lhe de volta o que ficou resignado pela cultura. Por isso a forma da escrita deve aproximar-se da arte e distanciar-se da ciência, porque esta proximidade restringe o discurso filosófico majoritariamente a formulações

⁹⁹ ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p38.

lógicas, admitidas supostamente como verdade. Nietzsche argumenta que, quanto mais rigor científico, menos próximo da verdade está o pensamento. A arte permitiria ao pensamento encontrar o que há de mais verdadeiro na vida humana, a sua realidade por natureza, a condição artística da humanidade.

Talvez seja o exercício do pensamento a atividade humana mais legítima, a mais próxima da busca pela liberdade. O que percebemos nesta pesquisa é que todo tratamento dogmático direcionado à filosofia tende a reduzir sua potência e a minimizar a interferência do pensamento filosófico na vida do homem e da sociedade, porque suas reações e efetivações podem ser mais controladas. Sem dúvidas, Schiller, Nietzsche e Adorno se posicionaram a contrapelo; como quem quer radicalmente o contrário – o pensamento que liberta. Mas não basta deixar livre o pensamento e restringir sua realização efetiva, isto é, sua forma escrita, porque isto significa também resignar o próprio pensamento. Esperamos que esta pesquisa tenha contribuído de alguma forma para chamar atenção a este problema, e que, pelo menos, não tenhamos deixado valer a força dogmática em detrimento da vitalidade do pensamento.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Schiller:

Obras filosóficas:

A educação estética do Homem. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Escritos breves sobre Estética. Sevilla: Doble J., 2004.

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

Kallias ou sobre a Beleza. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Naive & sentimental poetry and on the sublime. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1966.

Poesia ingênua e sentimental. Tradução de Márcio Suzuki. Iluminuras: São Paulo, 1991.

Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM, 1994.

Sobre graça e dignidade. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2002.

Sobre poesia ingênua e sentimental. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM, 2003.

Teoria da tragédia. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

Obras literárias:

A noiva de Messina. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Maria Stuart. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

Bibliografia sobre Schiller:

BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

GOETHE, J. e SCHILLER, F. *Companheiros de viagem*. Tradução de Cláudia Cavalcanti São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Tradução de Raúl Gabas. Barcelona: Tusquets, 2006.

Demais referências:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979.

BAUMGARTEN, Alexander. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesia*. Tradução de José Antonio Míguez. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

BEARDSLEY e HOSPERS, Monroe e John. *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Catedra, 1997.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Tradução de Sônia Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. (Org.) *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FICHTE, J. Gottlieb. *Sobre la esencia del sábio y sus manifestaciones en el dominio de la libertad*. Tradução de Alberto Ciria. Madrid: Tecnos, 1998.

GARCIA-ROZA, L. Alfredo. *Palavra e verdade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GAUT, Berys and Lopes, Dominic. (Ed.) *The Routledge companion to aesthetics*. New York: Routledge, 2005. 2ªed.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes/UnB, 1986.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

_____. *Crítica da razão prática*. Tradução de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

_____. *Filosofia de la historia / Qué es la Ilustración*. Tradução de Emilio Estiú e Lorenzo Novacassa. La Plata: Terramar, 2004.

- _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *Textos seletos*. Tradução de Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- _____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOPES, Rogério A. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006.
- LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Berlin: E. Fleischel & co., 1911.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MANN, Thomas. “Versuch über Schiller”, in: *Essays*. Frankfurt: Fischer, 1977.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MORA, Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *O anticristo e ditirambos de Dionísio*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Márcio da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Poésie et poétique de l'idélisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Poética y filosofía de la historia II*. Tradução de José Luís Arántegui. Madrid: Machado Libros, 2005.

_____. *On textual understanding and other essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

VALLS, Álvaro L. M. *Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

Artigos:

BARBOSA, Ricardo. “Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita”. In: Revista SEAF. Rio de Janeiro: SEAF/Uapê, 2004, nº4.

_____. “O ensaio como forma de uma ‘filosofia última’, sobre Theodor W. Adorno”. In: Fernando Pessoa. (Org.). *Arte no pensamento. Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce* 2006, p. 354-374.

_____. “Marcuse e a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética?”. In: Herbert Marcuse: *Dimensão estética. Homenagem aos 50 anos de Eros e Civilização*, 2007, Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2007. v. 1.

BUARQUE, Luísa. “É possível falar de uma estética platônica?”. In: Revista Viso – cadernos de estética aplicada (www.revistaviso.com.br) Rio de Janeiro, nº1, 2007.

DAMIÃO, Carla Milani. “O caminho para a epopéia futura: a Poesia Ingênua e Sentimental de Friedrich Schiller”. In: ARTEFILOSOFIA, Ouro Preto: IFAC/Tessitura, 2006, nº.I, p.39-44.

DUARTE, Rodrigo. “Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno”. In: Congresso Internacional Dimensão Estética, 2006, Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2005. v.1.

KESTLER, Izabela M. F. “Friedrich Schiller e a fundação do cânone da modernidade”. In: Forum Deutsch. Rio de Janeiro, 2006. Volume X, p.88-125.

PETRY, Franciele. “As *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno: expressão como fidelidade ao pensamento”. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

REGO, Pedro Costa. “Sobre a improvável unanimidade do belo”. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004, nº159.

SÜSSEKIND, Pedro. “Estética e liberdade: sobre a filosofia da arte de Friedrich Schiller”. In: Ítaca. Rio de Janeiro: PPGF/UFRJ, 2003, nº4.

_____. “Schiller e os gregos”. In: Revista Kriterion. Belo Horizonte: UFMG, nº112.