

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA - IFAC
Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte

**O SALTO DA ARTE COM RELAÇÃO AOS FENÔMENOS NATURAIS:
UMA VISÃO SCHILLERIANA DO SUBLIME**

Ana Karênina Trindade de Araújo

OURO PRETO
2016

Ana karênina Trindade de Araújo

**O SALTO DA ARTE COM RELAÇÃO AOS FENÔMENOS NATURAIS:
UMA VISÃO SCHILLERIANA DO SUBLIME**

Dissertação apresentada ao
Mestrado 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.

Orientador: Prof^o. Dr. Douglas
Garcia Alves Júnior

OURO PRETO
2016

A659s Araújo, Ana Karênina Trindade de.
O salto da arte com relação aos fenômenos naturais: . [manuscrito]: uma visão Schilleriana do sublime. / Ana Karênina Trindade de Araújo. - 2016.
109f.:

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior.

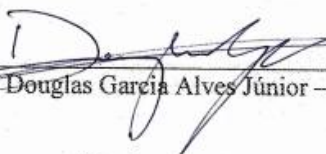
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.
Área de Concentração: Filosofia.

1. Sublime. 2. Homem moral. 3. Homem sensível. 4. Arte trágica. 5. Liberdade. I. Alves Júnior, Douglas Garcia . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

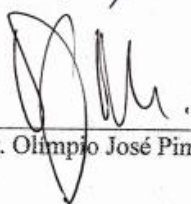
CDU: 101.1

**Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

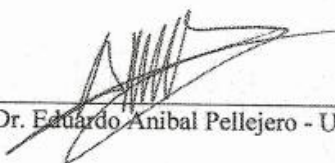
Dissertação intitulada “O salto da arte com relação aos fenômenos naturais: uma visão schilleriana do sublime”, de autoria da mestranda **Ana Karênina Trindade de Araújo**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior – UFOP – Orientador



Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto- UFOP



Prof. Dr. Eduardo Anibal Pellejero - UFRN

Ouro Preto, 19 de julho de 2016

AGRADECIMENTOS

À minha linda mãe Olga Trindade pela eterna lembrança de que para ser feliz é preciso se dedicar aquilo que gosta.

À minha família, pela confiança, paciência e eterno incentivo à leitura. Na figura principal da minha avó Maria do Carmo, que me ensinou as primeiras letrinhas da cartilha do adc e de quem eu sempre recebi muita força e incentivo.

Ao Prof^o. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior, pela atenção, apoio, paciência e orientações.

A Anderson Barbosa Camilo, pela companhia e apoio na bucólica cidade de Ouro Preto.

Ao Prof^o. Dr. Eduardo Anibal Pellejero e sua esposa Susana Guerra pelas críticas contundentes, pelo apoio desde a graduação e principalmente pela amizade.

Ao Prof^o. Dr. Sérgio Dela-Sávia pelo voto de confiança desde os tempos da graduação na UFRN.

Ao Prf^o Dr. Rainer Patriota e sua companheira Ana pela amizade, incentivo e passeios inesquecíveis pela cachoeira das Andorinhas.

Ao Prof^o. Dr. Markus Figueira, ao Prof^o. Dr. Olímpio José Pimenta Neto, a Prof^a Dr^a. Imaculada Kangussu e ao Prof^o. Dr. Bruno Guimarães pelos exemplos de dedicação à filosofia em sala de aula, que espero me acompanhe por toda a vida.

Aos amigos de Natal, imensamente, por terem sempre um abraço apertado e um sorriso no rosto quando nos reencontrávamos durante as minhas férias em Natal RN: Valéria Manowar, Eduardo Sena, Eduardo Sena filho, Catarina Galhardo, Mário Cesar, Luciana Simões, Everton de Castro, Mauro Oruam, Onofre Neto, Weynna e Jessica. As recordações dos inúmeros momentos felizes que já partilhamos esquentavam as minhas noites de frio na cidade da névoa eterna.

Aos amigos que fiz em Ouro Preto, que alegraram dias e noites sem fim com a boa filosofia de bar: Clayton, Wesley, Carol, Diego, Izaú, Márcio, Victor, Thaís, Amanda, Juliano, Acumã, Mauro, Adriano, Marcelo e George Abner.

Aos amigos que conheci em Ouro preto e que são irmãos do metal, porque sem esse tipo de companhia não dá para ser feliz: Derik e Daiane.

Aos amigos Túlio Dinoti e Paulo pelas companhias e guarida durante os inesquecíveis shows de Ozzy Osborne e Black Sabbath.

Ao grupo ACEFALO, pelos encontros iluminados.

Aos secretários Claudinéia Guimarães pela atenção e viabilização de todos os documentos para obtenção deste título e Antonio Margarida da Silva por ter me recepcionado no IFAC e pela amizade construída.

Ao IFAC-UFOP, por me acolher e me invadir com a sensação de que estava no lugar certo na hora exata.

A CAPES e REUNI pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo abordar as questões que envolvem o conceito de sublime segundo a noção de Friedrich Schiller (1759 – 1805), no que tange às condições de aparecimento desse sentimento pela apreciação estética de uma obra de arte, mais especificamente na arte trágica. A ideia é apresentar como, após o estudo do texto kantiano *Crítica da Faculdade do Juízo*, Schiller devolve o lugar do sentimento de sublime ao lado da arte, não só por uma visão mais ampla do que se trata: a tragédia e as emoções que ela evoca no ânimo humano. O que está em jogo para Schiller é a possibilidade do homem alcançar uma liberdade moral pela apreciação estética. Esse encontro do homem com a liberdade foi tema principal do pensamento schilleriano cuja compreensão permite considerar que, pela arte se pode vencer as limitações do ser humano, como ser natural destinado à morte. A noção schilleriana de homem bipartido, em moral e sensível, deu a Schiller o impulso inicial para a exposição de suas ideias, tanto nos textos teóricos quanto na confecção de suas peças de maturidade.

Palavras-chave: Sublime, Arte trágica, Homem moral, Homem sensível e Liberdade.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to deal with the questions that involve the sublime concept according to the Friedrich Schiller notion, about the conditions of the appearance of this feeling for an aesthetic appreciation of an art work. The idea is to present how, after the study of Kantian text Critique Of the Faculty to Judge, Schiller returns the position of the sublime feeling on the side of the art not only because of the wide vision about tragic art and the emotions that it evokes in the human spirits, what is at stake for Schiller is the possibility of the man reaches the moral freedom which was the main subject of the Schillerian thought who understood that through the art it is possible to overcome the human being limitations, as a natural being destined to death. Schillerian bipartite theory of the moral and sensibility propelled Schiller to expose his ideas both in theoretical texts as in the elaboration of his mature parts.

Key words: Sublime, Tragical Art, Moral Man, Sensitive Man and Freedom.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO PRIMEIRO - OS CAMINHOS DO SUBLIME: UM PERCURSO POR LONGINO, BURKE E KANT.....	12
1.1- O primeiro sublime: noções do sublime em Pseudo Longino.....	13
1.2- Considerações do sublime segundo Edmund Burke.....	16
1.3- O sublime moderno: uma noção kantiana do sublime.....	23
CAPÍTULO SEGUNDO - NOVAS DIMENSÕES DO SUBLIME: NOÇÕES SCHILLERIANAS DO CONCEITO.....	39
2.1- Os sublimes de Schiller.....	39
2.2- O sublime teórico ou do conhecimento.....	47
2.3- Sublime dinâmico ou prático.....	51
2.3.1- Sublime contemplativo do poder.....	56
2.3.2- Sublime patético ou sublime pela arte trágica.....	59
CAPÍTULO TERCEIRO - A ARTE TRÁGICA E O DESPERTAR DA LIBERDADE.....	77
3.1- Sublime e tragédia.....	77
3.2- A arte trágica como representação da liberdade pelo sublime.....	79
3.3- A expressão dramática do Sublime em Maria Stuart.....	99
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110

Epígrafe

O Que Será (À Flor da Terra)

*O que será, que será?
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados que com certeza
Está na natureza*

*Será, que será?
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem conserto nem nunca terá
O que não tem tamanho*

*O que será, que será?
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos*

*Será, que será?
O que não tem decência nem nunca terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido*

*O que será, que será?
Que todos os avisos não vão evitar
Por que todos os risos vão desafiar
Por que todos os sinos irão repicar
Por que todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá
Olhando aquele inferno vai abençoar
O que não tem governo nem nunca terá
O que não tem vergonha nem nunca terá
O que não tem juízo (...)*

Chico Buarque.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou a ser idealizada pela inquietação de entender as faces da categoria estética conhecida como sublime e sua relação com objetos de arte. A curiosidade inicial rendeu frutos após a leitura do livro de Friedrich Schiller (1759-1805) *Friedrich Schiller do sublime ao trágico*, que oferece a tradução da língua alemã para o nosso português de dois textos pilares do pensamento schilleriano acerca do sublime, *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)* e *Sobre o sublime*. Reunidos no mesmo volume, se encontram também a apresentação feita por Vladimir Vieira *Os dois sublimes de Schiller* e o posfácio de Pedro Sússekind *Schiller e a atualidade do sublime*. O estudo desse material incentivou a busca por mais informações pertinentes ao tema e favoreceu o acontecimento deste trabalho.

O percorrer da pesquisa me fez constatar que Schiller havia estudado amplamente a *Crítica da faculdade do Juízo* de Immanuel Kant e que a partir deste reformulou o conceito de sublime. Para Schiller o sentimento de sublime, assim como para Kant, acontece com o auxílio de uma apreciação estética vinculada ao contato com uma manifestação da natureza bruta, e nesse ponto está concorde com a exposição encontrada na *Analítica do sublime* kantiana. O que me moveu até as últimas linhas desta pesquisa foi a noção schilleriana que abre espaço para o sentimento de sublime além dos fenômenos naturais e o relaciona com o âmbito da arte, fomentado pela apreciação estética da arte trágica.

Para melhor compreensão de como o conceito percorreu o pensamento filosófico em diferentes épocas da história da filosofia proponho um recorte que elege os nomes de Pseudo Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant, como fonte introdutória para um entendimento mais amplo de como o conceito se dá a ver no pensamento desses três filósofos. Pseudo Longino é o primeiro pensador que estrutura uma filosofia do sublime, e, por isso, dediquei as primeiras linhas deste trabalho para uma apresentação mais geral de como o sublime é trabalhado em seu primeiro aparecimento. Após uma breve demonstração do sublime segundo Longino, passo para a apresentação de como Edmund Burke trabalha o conceito, a intenção

é desenhar um espaço favorável para introdução do próximo pensador citado, Immanuel Kant. Kant retirou suas bases teóricas para pensar o conceito do texto burkeano e desenvolve o tema com maior abrangência na secção da *Analítica do sublime* in *Crítica da faculdade do Juízo*. A última secção do primeiro capítulo desta dissertação trata da noção kantiana de sublime. Em resumo, o primeiro capítulo trabalha as noções dos três pensadores supracitados e se propõe como alicerce preliminar para aproximação do conceito.

Tendo em vista que a teoria schilleriana surge após o estudo atento do conceito de sublime tal qual Kant o apresenta no seu terceiro livro, o segundo capítulo foi construído sobre as bases filosóficas schillerianas do conceito. A ideia reservada para o centro desse texto é identificar as aproximações e as divergências existentes nas duas noções do sublime, a de Kant e a de Schiller, para que o nosso leitor entenda quais as contribuições do segundo autor no que concerne a determinada categoria estética.

O terceiro capítulo trabalha uma relação possível do sentimento sublime com o objeto de arte conhecido como arte trágica. Schiller no seu duplo papel (filósofo e dramaturgo) nos oferece uma maior apreciação, tanto do sublime, visto de modo teórico, como um meio para se pensar a arte trágica. É necessário aqui esclarecer que a investida de Schiller, na tragédia, também engendra novas nuances no que tange uma nova forma de apresentar e fazer dessa arte. A tragédia ganha com Schiller uma nova configuração, que se preocupa em trabalhar representações da realidade do homem no mundo moderno. Abandonando a problemática principal das tragédias gregas que representavam a ação incorrigível do destino na vida, tanto dos deuses quanto dos homens, o dramaturgo e poeta, introduz no seu fazer artístico o problema da liberdade do homem na modernidade, suas representações focam a ideia de que os humanos tem a consciência de construir seu próprio destino segundo suas ações e escolhas, essas diferenças são melhor abordadas nas linhas da segunda secção do último capítulo deste trabalho.

Por fim nos debruçamos nas entrelinhas da obra de arte confeccionada pelo autor e para isso adotamos o texto trágico conhecido como *Maria Stuart*. Não por acaso trouxemos esse texto para nossa discussão, tendo em consideração seu potencial representativo e o fato de ter sido criado após a leitura kantiana, ou seja,

após um estudo pormenorizado do conceito de sublime escolhemos a determinada peça para projetar uma identificação mais próxima da conjunção entre teoria filosófica e prática artística que o autor nos oferece. Observar como o pensamento estético de Schiller reúne sua produção teórica e artística, de maneira tal que podemos analisar, na letra do mesmo autor, como se comporta durante a criação da tragédia as suas ideias filosóficas é o ponto principal desta pesquisa.

1. OS CAMINHOS DO SUBLIME: UM PERCURSO POR LONGINO, BURKE E KANT.

Tendo em vista uma melhor apresentação de nossa proposta de leitura para o tema do sublime, elegi o texto de Cássio Longino *Do sublime* para iniciarmos a pesquisa. A intenção é investigar como o conceito se apresenta em um texto que acompanha a controvérsia de ter sido escrito entre os séculos I e III depois do calendário cristão. A importância do pensamento descrito nas linhas *Do sublime* se insere naquilo que denomino como salto da arte em relação aos fenômenos naturais. Pretendo, com isso, destacar que o conceito de sublime encontrava possibilidades de emergir no âmbito da arte já na Antiguidade.

O texto atribuído a Longino nos apresenta uma noção de sublime que se conjuga diretamente com a arte da escrita. Esse tema adéqua-se sobremaneira à pesquisa, não no sentido de afirmar que Schiller (autor principal desta pesquisa) tenha sido diretamente influenciado pelas palavras de Longino. Longe disso, o que pretendo, com a inserção desse texto, é melhor compreender como o conceito foi desenvolvido por outros pensadores, antes do texto kantiano, *Crítica da faculdade do juízo*¹, chegar até as mãos de Schiller, influência direta na pesquisa estética e na execução de textos teóricos do dramaturgo, envolvendo o tema do sentimento sublime e, principalmente, sua condição de aparecimento na arte.

Tentou-se traçar uma linha do conceito de sublime, de Longino passando pela leitura de Edmund Burke e Immanuel Kant, para só então adentrar naquilo que Schiller desenvolve como sublime de modo patético. A ideia é entender algumas nuances que o conceito ganha ou perde durante o desenvolvimento teórico desses autores. Para isso, procuramos apresentar o conceito em cada um desses pensadores, segundo as suas próprias exposições, para, assim podermos verificar o que, em Schiller, permanece da sua leitura kantiana e o que é especificamente original em sua apresentação do conceito.

Para este trabalho o foco se encontra na investigação que perpassa as condições em que o sublime se insere no universo da criação humana, no caso específico da arte, e se torna independente das experiências estritamente fornecidas

¹ De agora em diante usarei, neste texto, o termo “Terceira crítica” para me referir a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant.

pelos fenômenos naturais, com as quais o homem não pode escolher. O intuito de abordar este tema e esses pensadores é o de encontrarmos, junto com a possibilidade de o sublime emergir no âmbito com o auxílio da arte, algo que ultrapasse o sentido de uma simples fuga e se converta naquilo que Schiller entende por liberdade moral.

Esse caminho forma então uma espécie de via para o entendimento de como o conceito chega até Friedrich Schiller, no momento histórico quando se engloba a modernidade e o retorno do sublime em uma relação direta com a arte. A proposta de leitura aqui exposta intenta apresentar a noção schilleriana de sublime, juntamente com a necessidade de encontrar uma forma de fornecer ao homem moderno um determinado sentimento de liberdade, que se consolidaria na junção da arte trágica com o sentimento de sublime.

1.1 O primeiro sublime: noções do sublime em Pseudo Longino.

O conceito de sublime aparece primeiro no século I d.C., em texto atribuído a Cássio Longino. Já em seu *debut* ele surge complementando noções como: expansão da alma, ultrapassamento e desmedida. É nesse encaixe que o texto do primeiro século vem nos apresentar o que seria, séculos depois, difundido como conceito de *sublime* ao longo da história da filosofia.

O sublime de Longino tenta nomear uma espécie de *pathos* que nos elevaria, da condição estável da vida prosaica, até os cumes daquilo que podemos pensar e o que é passível de ultrapassar nossos limites, como, por exemplo, quando recorremos às ideias de infinito e imortalidade da alma. Na letra do pensador encontramos a necessidade de dar nome a um tipo de sentimento capaz de falar daquilo que é da ordem do superior, cuja ocorrência é consequência de experiências que envolvem desequilíbrio, violência e ou distanciamento de si. Quanto a isso, esclarece-nos melhor as palavras do próprio Longino:

O sublime é a violência que desequilibra (...) a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego de emoção e de surpresa. (LONGINO, 1996, p.37)

Para o autor, as fontes do sublime são cinco: “duas derivam diretamente da natureza e as outras três dependem, sobretudo da arte” (LONGINO, 1996, p. 16). Aqui se expõe, pela primeira vez, a ideia do sentimento de sublime, e ela já se apresenta ligada diretamente às experiências artísticas. Segundo Filomena Hirata, tradutora do texto de Longino, o pensador admite um tipo de sublime do pensamento que nasce apenas por meio de conceitos, sendo totalmente independente ou desprovido da necessidade de *pathos* para surgir. Esse pensamento seria então um tipo de pensamento puro, “nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento”² (LONGINO, 1996, p. 19).

A outra fonte do sublime, ou seja, dependente da arte, permite um tipo de paixão exagerada, sem medidas, podendo apresentar ao homem uma oportunidade de experiência assemelhada às coisas que são da ordem do infinito. Aqui nos atemos, especificamente, às condições do sentimento de sublime, segundo a arte da escrita, tendo em vista que, mesmo Longino admitindo um tipo de sublime proveniente do pensamento, e outros com origem na natureza, o encontro do sublime com a arte (criação estritamente humana) é o que mais nos interessa nessa altura do trabalho.

Pensando a arte como fonte do sentimento sublime, devemos observar que Longino defende a primazia da arte da escrita sobre as demais categorias artísticas, devido sua finalidade ser alcançar o que ele entende como ultrapassamento das condições limitantes de homem. É a arte da escrita que eleva a alma, segundo o pensador, e, por isso, entre todas as formas artísticas a literatura é por ele eleita a maior. Justifica: “se a literatura, se se nos permite essa expressão vaga, é de longe superior à estatuária, porque, por definição, a finalidade do discurso é o sobre-humano”. (LONGINO, 1996, p. 33-34)

É na busca desse sobre-humano, superior, divino e desmedido que o homem escreve. É com o objetivo de falar daquilo que o ultrapassa que o homem busca imortalizar-se no, com e pelo discurso. Seguindo a noção de caráter superior da arte escrita, Longino introduz a ideia que é ela, entre todas as formas artísticas, que nos eleva até o patamar das coisas divinas. Segundo a interpretação de Brum das ideias acerca do conceito de sublime de Longino, o homem tem a necessidade de se comunicar com o âmbito do divino, para ele o exemplo do que há de mais

² O pensamento puro que não se mistura com outros e que se destina a pensar sobre ele mesmo. Ver Longino, 1996, p.19.

elevado, no sentido de ser perfeito, o homem encontra no discurso um meio para preencher a sua falta. Afirma Brum (1999, p.59): “a alma anseia pelo ser divino, o homem busca a perfeição, daí a necessidade de palavras ou de um discurso apropriado para expressar a admiração e a celebração do divino”.

O sentimento de sublime, associado à escrita, corresponde ao seu momento mais alto, aquele momento em que se eterniza. É no momento sublime que tudo se amplia; é naquele instante em que a alma, daquele que está em contato com a arte escrita, é preenchido por uma alegria tal, capaz de comover e abalar qualquer um que se encontre em condições favoráveis para essa experiência. Quanto a isso Brum (1999, p.59) nos elucida quando escreve: “O sublime de Longino já põe em cena o tema do ‘incomensurável’ da elevação da alma em direção ao que a transcende”. É nessa perspectiva que podemos entender o sentimento sublime como uma espécie de êxtase que coroa a busca humana pelo que lhe ultrapassa, a busca por alguma experiência que reivindica a ideia de imortalidade.

A importância não está apenas nos movimentos singulares de um determinado tipo de discurso. Ele é, todavia, um ambiente favorável para esse tipo de elevação, que culmina no sentimento de sublime. E é isso que faz do discurso uma fonte eterna do sublime. Uma fonte para todos, sem distinção. “Em suma, eis a regra: é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos” (LONGINO, 1996, p. 51).

Segundo essa primeira noção de sublime podemos observar uma relação de necessidade e laço entre a arte e o conceito, na qual um depende diretamente do outro para se justificar fora das experiências fornecidas pela natureza aos homens. Se a procura por ocasiões capazes de nos elevar, para além das coisas prosaicas e comuns do mundo humano, rumo ao que é da ordem do divino, é uma constante busca para nós, tais condições são também necessárias para o surgimento do sentimento sublime. E como a arte da escrita tem como objetivo discursar sobre aquilo que é sobre-humano, conforme Longino. É nesse espaço entre o desequilíbrio, a desmedida e o imortal que ambos se realizam, a saber: o sublime e a arte da escrita.

“Por natureza, o sublime leva sempre a ultrapassar a medida, ou antes, a ser sem medida”. (*idem*, p.38). Elegendo a arte como fonte do sublime, Longino nos apresenta a noção de que é, também, com a possibilidade de expansão da alma,

oferecida pela literatura, que o homem goza neste êxtase aqui denominado de sublime.

Ainda conforme esse filósofo, os poetas e prosadores são os mentores de um tipo de discurso que pode ser apurado, ao ponto de ser identificado como grande, à medida que esse discurso amplia a alma humana e o conecta com o sentimento de sublime. Para o pensador “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (*ibidem*, p.51).

Alcançar o sentimento de sublime e lançá-lo ao público, na intensidade necessária para que esse se sinta elevado é o trabalho que empreende os grandes poetas e prosadores. Conseguir engendrar um enredo com o sentimento de sublime é o que identifica o grande escritor para Longino. Aquele que trabalha com a arte da escrita deve envolver-se ao ponto de suscitar nos ânimos humanos uma exaltação agradável que encontre o sentimento de sublime. E é também a capacidade de gerar esse sentimento em seu público que transforma a obra e o seu criador em grande poeta ou prosador.

O sublime é o ponto mais expressivo que um artista da escrita deve alcançar e junto com ele a sua fama e imortalidade, pela obra. Segundo Longino...

(...) o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí; é que daí lançaram eles ao redor do tempo a rede de sua glória. (LONGINO, 1996, p. 44)

1.2 Considerações acerca do sublime segundo Edmund Burke.

Em 1757, em *Investigações filosóficas sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, Edmund Burke retoma o tema do sublime, conforme as páginas de Longino, acrescentando ao conceito a noção da existência de uma ligação entre os prazeres e as dores. No texto de 1757, a ideia principal é que essas duas sensações antagônicas (prazer e dor) se unem como bases para uma experiência estética que tem como ponto de chegada o sentimento de sublime. Aquilo que antes aparecia sob o nome de sublime, dá lugar, na letra do pensador

irlandês, ao que ele vai chamar também de *delight*³. Quanto ao conceito, ele nos elucidava com a seguinte afirmação: “o *delight*, prazer ligado a dor, é uma espécie de horror silencioso”. (BURKE, 1993, p. 45). Para melhor nos inteirarmos dessa questão é preciso tomar ciência de que Burke entende o prazer de dois modos distintos, sendo cada um ao seu modo responsável por um sentimento também distinto. Quanto à noção de prazer burkeano, auxilia-nos aqui a letra do próprio pensador. Cito:

Aconselha-nos, pois, o bom senso que se deva distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples e sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja existência é sempre relativa e estritamente vinculada à dor. Seria muito estranho se esses sentimentos, de origem tão opostas e efeitos tão diferentes, devessem ser confundidos porque o uso vulgar colocou-os sob a mesma denominação genérica. Toda vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo chamo-o de deleite. (BURKE, 1993, p. 45)

O pensador irlandês empreende uma investigação acerca das fontes do sentimento de sublime. De acordo com o seu texto, as fontes de onde podem emergir o sublime são: a dor, o horror, o prazer, o perigo, o terror e todo tipo de sensação que possa levar o homem a uma experiência que envolva um abalo, um tipo de estremeamento capaz de, mesmo por um mínimo instante, desligar-nos da nossa finitude. Sobre as condições favoráveis para o acontecimento do sentimento sublime, ele diz:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* também encontramos uma clara separação entre os conceitos de belo e sublime. As duas categorias são adotadas separadamente. Nesse sentido, podemos arriscar dizer que a exposição dos conceitos, no texto de Süsskind, é

³ *Delight*, ou prazer negativo, aquele que ocorre quando derivado de uma eliminação da dor ou do medo: “Assim como empregarei a palavra *delight* para indicar uma sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo...” (Burke, 1993, p.44).

muito mais esclarecedora ao afirmar que: “Burke faz uma síntese das discussões precedentes a fim de demonstrar a distinção entre o belo e o sublime, pensados como categorias estéticas independentes” (SÜSSEKIND, 2011, p. 82).

A investigação é levada por Burke para o horizonte das causas que originam o belo e o sublime. Para o primeiro caso, o pensador introduz a ideia de um “prazer simples”⁴. O prazer simples, associado à ideia de belo, é um sentimento limpo, jamais associado com outro tipo de sensação. Segundo ele, esse tipo de prazer é o mesmo que sentimos quando observamos um objeto e julgamos que ele é belo. Já o segundo caso, é derivado do *delight*. É um tipo de sensação que já vem misturada com outras sensações. Constitui, basicamente, em uma espécie de prazer arrebatador, que ocorre quando, em nós são superadas as sensações de dor, terror, horror. Segundo tal noção, o primeiro tipo de prazer é denominado “prazer positivo”, aquele que “nunca se origina da eliminação da dor ou do perigo” (BURKE, 1993, p. 44). Já acerca do segundo, nos esclarece melhor essa passagem:

Assim como empregarei a palavra *delight* para indicar uma sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de prazer. (BURKE, 1993, p. 44)

Se o sentimento de sublime diz respeito a uma ocorrência após a eliminação da dor e ou da insegurança, o que se segue é uma explanação sobre as paixões humanas, especificamente as que dizem respeito à autopreservação da vida. Em seguida, ainda no texto de Burke, surge a ideia de que, somente quando estamos verdadeiramente seguros é que podemos apreciar a sensação de *delight*. “Quando o perigo ou a dor se apresentam como ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis (...)” (BURKE, 1993, p.48).

O deleite mostra-se, então, como um tipo intenso de prazer, que é da ordem do negativo, pois deriva da supressão da dor e ou do terror. O indivíduo, estando a salvo, após vivenciar uma sensação intensa de dor, ou mesmo da possibilidade dela, descansa e goza plenamente, imerso em uma experiência

⁴ Tipo de prazer que não se mistura com outras sensações negativas e não decorrem do alívio de sensações como dor e medo. Ver: Burke, 1993, p.44.

estética da magnitude do sublime. Neste ponto recorreremos a letra de Brum para elucidar essa questão. Cito:

Burke fala do sublime no novo espaço de uma estética da 'sensibilidade subjetiva'. O prazer estético do sublime passa a ser orgânico, e o prazer e a dor do corpo se tornam molas da experiência estética. O prazer está ligado a multiplicação das espécies e a dor à conservação de si. Mas existe um caso em que essas sensações distintas são reunidas em um prazer ambíguo. (BRUM, 1999, p.60)

A saber: o deleite burkeano. O deleite não deve ser confundido diretamente com o sublime. O que realmente se apresenta nesse contexto é que o conceito de deleite mostra-se para identificar um tipo de sensação que é previamente necessária para que o sentimento de sublime surja no ânimo humano. Süssekind acrescenta dizendo que:

Nesse caso, o sentimento de sublime se dá em dois passos, pois ele se constitui como um desprazer que proporciona, apenas quando o observador está em segurança, um prazer. A esse prazer negativo Burke dá o nome específico de 'deleite', a fim de distingui-lo do prazer positivo proporcionado pela contemplação de coisas belas. (SÜSSEKIND, 2011, p. 83)

Muito embora o sentimento de sublime seja capaz de produzir "a mais forte emoção que o espírito é capaz" (BURKE, 1993, p. 48), tal sensação depende unicamente do total envolvimento do indivíduo em uma experiência real. É certo que Burke admite a aparição do sentimento sublime para além dos objetos, fornecidos especificamente pela natureza. Nesse sentido, o que Burke observa é que as palavras têm uma capacidade diferenciada de afetar-nos de maneira que nem os fenômenos naturais ou os objetos de arte, da pintura ou arquitetura, podem comparar-se, no sentido de intensidade com poder (as palavras) de nos levar às ideias, tanto de belo quanto de sublime. Sobre essa questão esclarece-nos melhor a letra do próprio Burke. Cito:

Mas quanto às palavras, elas me parecem afetar-nos de uma maneira muito diferente do que o fazem os objetos naturais ou a pintura e a arquitetura; contudo, as palavras são tão capazes de incitar as ideias de beleza e do sublime quanto aqueles objetos e às

vezes um poder muito maior do que qualquer um deles(...). (BURKE, 1993, p. 169)

A noção de que o sublime pode emergir em nós através das emoções suscitadas pelas palavras, aproxima o filósofo irlandês da perspectiva geral desse trabalho, qual seja: o de entender como a arte pode nos auxiliar para uma experiência com o sentimento do sublime. A arte das palavras, ou arte da escrita, segundo Burke, pode nos elevar aos patamares necessários reivindicados por um sentimento do nível do sublime. As palavras podem desenhar, então, objetos transmissores do sublime; pelas palavras os homens podem experimentar a sensação, por exemplo, de morte. Com certas figuras (como a da experiência de morte, infinito, eternidade, inferno, Deus, etc.) nós não temos contato, a não ser por meio das ideias que elas englobam. É assim que, pela arte da escrita, essas figuras ocupam os seus lugares na experiência humana. Por isso Burke afirma:

Esta ideia ou emoção que somente o acréscimo de uma palavra poderia causar eleva extraordinariamente o grau de sublimidade e esta é fortalecida mais ainda pelo que se segue: um 'universo de morte'. Eis aqui, novamente, o caso de duas ideias que não podem ser despertadas senão pela linguagem; essa união de ideias é incomparavelmente magnífica e espantosa, [caso seja possível chamar propriamente ideias aquilo que não apresenta ao espírito nenhuma imagem] e será difícil imaginar como as palavras podem mover as paixões que se relacionam a objetos reais sem representá-los de maneira bem definida. (BURKE, 1993, p. 179,180)

O uso da palavra nas artes da escrita não pode por si só fornecer uma representação bem definida destes objetos. Mesmo assim, permanece a ideia de uma força que arrebatava os ânimos, que é dependente da capacidade de quem escreve e de quem ouve ou lê seu enunciado, de maneira singular. E é por isso que Burke admite, então, o aparecimento do sublime, ou de uma sublimidade: quando nos relacionamos com as palavras, especificamente quando entendemos que as palavras têm o poder de nos emocionar profundamente.

Das artes que se utilizam do poder da palavra para existir, a poesia ocupa um lugar de destaque no pensamento burkeano, justamente por que ela pode nos fornecer representações mais vívidas das ideias (de morte, infinito, Deus, Inferno,

etc⁵.) que provocam o sentimento de sublime. Em consequência dessa observação, as artes da poesia e da eloquência se destacam até mesmo dos sentimentos que podem nos fornecer os objetos naturais. Tal afirmação não só abre espaço para a arte se consolidar lado a lado com o sublime, como também oferece lugar de destaque à poesia e à eloquência, como melhores transmissoras das fortes figuras que podem fazer surgir em nós o sentimento de sublime. Pois, segundo Burke:

(...) a experiência nos mostra que a eloquência e a poesia têm uma capacidade idêntica e até mesmo maior de causar impressões vívidas e profundas do que outras artes e inclusive, muitas vezes, do que a própria natureza. (BURKE, 1993, p. 178)

O pensamento burkeano, mesmo admitindo uma relação do sublime com as artes da poesia e da eloquência, também apresenta a ideia de que as outras artes, por estarem muito próximas da ficção e não se fortalecerem com a exposição de determinadas palavras, que podem suscitar em nós ideias que não podemos experimentar no mundo (de maneira efetiva e real), tornam-se fracas naquilo que exige um sentimento do patamar do sublime.

Nessa perspectiva, o sentimento em questão, passa por um filtro quando se relaciona diretamente com as artes, excluindo aqui as duas já citadas (a poesia e a eloquência). Os outros tipos de objetos artísticos, de antemão, denunciam a sua relação com a ficção, e isso acabaria por produzir, segundo Burke, o desaparecimento total da possibilidade e da intensidade requeridas para o sentimento do tipo sublime. Quanto ao distanciamento que da arte para a falta de realidade que ela exerce sobre as nossas emoções, Burke afirma:

Quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais se afasta de toda e qualquer ideia de ficção, maior é o seu poder. Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ele imita (BURKE, 1993, p. 55).

A questão agora se apresenta um pouco mais clara. Se, para Longino, o sublime se dava tranquilamente através das paixões (aquelas paixões geradas

⁵ Sobre as figuras que não temos acesso sem o auxílio das ideias que temos delas e que são excitadas pelo meio das palavras fala Burke: “além disso, muitas ideias nunca se apresentam aos sentidos de nenhum homem senão por palavras, como Deus, anjos, demônios, céu e inferno e, contudo, exercem todas elas uma grande influência sobre as paixões”. (BURKE, 1993, p. 178,179)

através do contato com a arte do discurso), o que ocorre no pensamento burkeano é que aquilo que imita a realidade não pode ser fonte suficiente para alçar o sublime.

A arte, como imitadora do real, é capaz de nos conceder um certo tipo de prazer, porém, esse não é suficiente para promover em nós uma experiência tão forte quanto a do sublime. A importância da arte diminui, de modo que ela se distancia do real, e o pensamento burkeano só admite o acontecimento do sublime quando ele é derivado de uma emoção determinada pelas artes da palavra, onde elas exercem seus plenos poderes de nos possibilitar uma experiência para além dos limites que a natureza nos fornece. Se a arte apenas apresenta sua tez de imitadora da natureza, ela não pode fornecer-nos o sentimento de sublime, segundo a sua fraqueza. Por esse motivo, escreve Burke:

O verdadeiro critério das artes está ao alcance de qualquer um, e a simples observação das coisas mais insignificantes da natureza, proporcionará um saber mais fiel à realidade, enquanto a maior sagacidade e esforço que negligencie tal observação deixar-nos-á na ignorância ou, o que é pior, distrair-nos-á e desorientará com falsas luzes. (BURKE, 1993, p.60):

Para fechar o recorte feito no texto de Burke, pensamos ser necessário apenas frisar os dois tipos diversos de prazer apresentado pelo texto, a saber: o prazer positivo, diretamente ligado às experiências que podemos ter quando em contato com objetos belos, isentos de qualquer mistura com outro tipo de sensação, e; o prazer negativo, caracterizando a relação do homem com o sentimento do tipo sublime, aquele tipo único de sensação que decorre da supressão de uma dor ou de um terror, e culmina num prazer específico de tal intensidade que origina a possibilidade de um arrebatamento da ordem do sublime. Sobre essa questão nos auxilia melhor o texto de Barone sobre o tema. Cito:

O cerne da investigação de Burke se encontra, então, na diferença entre um prazer positivo (associado a objetos pequenos, delicados, harmoniosos, claros, suaves) e um prazer negativo (associado a objetos grandes, massivos, escuros, com formas ásperas). (BARONE, 2004, p. 57)

O sentimento do patamar do sublime, pela apresentação burkeana, depende de experiências que estejam diretamente ligadas à intensidade das

emoções, e toda e qualquer experiência que seja derivada especificamente da apreciação artística (que apenas imitam a realidade) estão descartadas, pois impossibilitam o *pathos* específico que caracteriza o sublime.

A ideia de que o sentimento sublime se liga apenas à realidade é amplamente difundida na letra de Immanuel Kant, principalmente no texto da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Mesmo que em Burke encontremos um distanciamento da relação das artes da imitação com a possibilidade de suscitar o sublime, as artes da palavra, como acima citado não só podem fornecer-nos os elementos favoráveis para o surgimento do sublime, como, muitas vezes, fazem-no de um melhor modo do que os objetos fornecidos pelos fenômenos naturais. É necessário avaliar então, caso a caso para nos assegurar-nos, tanto da influência da arte quanto da natureza nos casos de sentimento sublime.

1.3 O sublime moderno: uma noção kantiana do sublime

Trazendo a discussão acerca do conceito para mais próximo daquilo que se reconhece como a tradição estético-filosófica moderna, e que ecoa até os dias de hoje, elegemos o pensador alemão que dedicou parte importante da sua obra crítica para apresentar o que é e como se dá a categoria estética do sublime. O que se segue é uma breve exposição do texto de Immanuel Kant, especificamente nas linhas dedicadas a uma pormenorizada análise do conceito de sublime. É certo que o texto kantiano, *Crítica da faculdade do juízo*, expõe em primeiro lugar todos os vieses que perpassam o conceito de belo, para depois expor as características específicas do sublime. De todo modo, atemo-nos aqui, devido o foco desse trabalho, apenas a sua noção do sublime. Encontramos no texto *Faculdade do Juízo* as definições kantianas dos sentimentos de prazer e desprazer. O atrativo nesse texto é a maneira como o pensador expõe o conceito de sublime segundo uma apreciação dos fenômenos naturais.

Para melhor expor o objeto tratado nessa obra recorreremos à letra de Ricardo Terra para nos auxiliar nesse estudo e nessa leitura. Deparamo-nos com a afirmação de que o texto kantiano, que fecha o seu sistema filosófico, deu lugar às reflexões acerca do sentimento de sublime em conjunção apenas com os objetos fornecidos a nós pelos fenômenos naturais. Nesse sentido, Terra lembra que:

Na Crítica do juízo, Kant afirma a autonomia da terceira faculdade da mente, o sentimento de prazer e desprazer, ao lado da faculdade-de-conhecer e da faculdade-de-desejar; e faz a sua crítica, encontra o seu princípio a priori – a finalidade. (...) a finalidade na Crítica do Juízo será vista não apenas na arte, mas também na teleologia da natureza (a natureza pensada como arte), e assim teremos o juízo reflexionante teleológico. (TERRA, 2003, p. 138)

Para que se tornasse viável o nosso trabalho de pesquisa, precisávamos entender por que Kant só se refere ao sentimento de sublime quando relacionado aos objetos naturais e nunca por meio de objetos de arte. Para isso, focamos no estudo dos capítulos que compõem a *Análítica do sublime*, encontrados na *Crítica da Faculdade do juízo*, com a intenção de fornecer-nos uma visão mais ampla daquilo que o pensador expos como sua noção do conceito de sublime.

Em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, texto de 1764, Kant inicia uma exposição sobre suas ideias que envolvem os conceitos aludidos no título. Mas é somente em 1790, em *Crítica da faculdade do juízo*, que o conceito de sublime aparece propriamente como uma categoria estética.

A parte que recortamos para execução dessa pesquisa encontra-se então na obra vastamente reconhecida por “terceira crítica”⁶. Tendo em vista as linhas nas quais Kant se dedica exclusivamente à análise do conceito sublime, onde ele apresenta todas as nuances envolvidas no aparecimento desse tipo de sentimento, como ele se dá e quais os seus limites. Para uma melhor apresentação daquilo que Kant entende pela categoria estética do sublime, recorro então às suas próprias palavras.

(...) o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte, enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação, por isso também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo. (KANT, 2008, p.90)

⁶ Adotamos aqui o termo “Terceira Crítica” para nos referir ao texto Crítica da faculdade de julgar de Immanuel Kant. Nas próximas ocorrências onde o texto indicar terceira crítica também estamos nos referindo ao livro de Kant, como explica a nota.

O que se demonstra, no texto citado, é uma noção de sublime que vem associada à ideia de prazer negativo, já descrito por Burke, como exposto anteriormente. O sublime, também para Kant, acontece apenas como um prazer que não pode ser jamais um “prazer puro”⁷, como ocorre, por exemplo, com o prazer que sentimos em contato com as coisas belas. No *pathos* da ordem do sublime o prazer vem misturado com uma espécie de sentimento negativo do tipo do medo, dor, desprazer. O que acontece para que o sublime ocorra é que, quando essas sensações negativas são devidamente afastadas ou subtraídas, ai sim, o sentimento de sublime surge. É nessa experiência do e com o negativo, característica da experiência do tipo sublime, que podemos vivenciar, por exemplo, a percepção de que somos finitos perante a imensidão incomensurável do infinito.

Em diálogo direto com seu antecessor irlandês⁸, Kant retoma as ideias expostas no texto de Burke acerca dos conceitos de belo e sublime, e inicia uma investigação, que se propõe, já de início, ser crítica, quanto aos juízos estéticos sobre os conceitos apresentados pelo pensador irlandês. A preocupação kantiana concentra-se, a essa altura, em confeccionar uma apresentação mais elaborada de como se comportam as “faculdades do ânimo”⁹, especialmente naquilo que ele apresenta pelos respectivos conceitos de belo e sublime. Confirmando a nossa intuição nos alicerça a explanação a seguir:

As definições kantianas procuram solucionar impasses do debate anterior, submetendo os juízos estéticos a uma análise crítica; ou seja, expondo rigorosamente como operam as faculdades da razão para produzir esses tipos de avaliações em que determinados fenômenos são designados com os termos ‘belo’ e ‘sublime’. (SÜSSEKIND, 2011, p. 83)

⁷ Prazer puro = tipo de prazer que não se mistura com outras sensações.

⁸ Nós nos referimos aqui ao pensador Edmund Burke.

⁹ “Kant apresenta as faculdades fundamentais da alma por meio de uma analogia com uma família aparentada de faculdades cognitivas. Essas faculdades formam uma ordem distinta mais afim de poderes cognitivos, divididas entre inferiores e superiores; as primeiras são as faculdades da sensibilidade, as segundas as faculdades da razão, juízo e entendimento. Kant aponta para uma analogia entre duas “ordens” de faculdades, alinhando a faculdade cognitiva do entendimento a faculdade de conhecer a alma; razão com apetição; e o juízo com o sentimento de prazer e desprazer. Mais adiante (§IX), ele distribui-os de acordo com a tábua sistemática, na qual os dois conjuntos de faculdades são superiores com princípios a priori e objetos de aplicação: às faculdades do conhecimento/entendimento é concedido o princípio de “conformidade à leis” e o objeto de aplicação “natureza”, às da razão/apetição são concedidos o “fim terminal” e a “liberdade”; ao passo que às faculdades de juízo/prazer e desprazer correspondem a “finalidade” e a “arte” (Howard Gaygill, Dicionário Kant, Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro – RJ, 2000, p.143).

Prosseguindo com o texto de Kant, nosso foco pretende se concentrar na escolha do conceito de sublime em detrimento ao conceito de belo, tendo em vista que este trabalho pretende apresentar, em seu primeiro passo, uma melhor exploração acerca do conceito elegido como prioritário, numa tentativa de compreender como ele se dá no sujeito como sentimento de grandeza considerável. Exploraremos as passagens que se dedicam exclusivamente ao pensamento acerca do conceito de sublime. Mesmo que possa parecer uma negligência com relação ao conceito de belo, acreditamos serem muitos os trabalhos que já elegem essa discussão, além de ser aquilo que nos move nessas linhas, exatamente, uma maior aproximação do que se entendeu por sublime na tradição de Longino até Friedrich Schiller. Por isso, o trabalho prossegue com uma das definições kantianas de sublime. Ou melhor, como ele nos apresenta o que vem a ser, segundo sua noção, um objeto que seja passível de evocar um sentimento sublime.

Se, porém, denominamos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda comparação) grande, isto é sublime, então ele tem a imediata perspiciência de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. (KANT, 2008, p. 95-96)

Kant trata da ideia de que objetos do tipo sublime se apresentam em uma grandeza singular, grandeza essa que transpõe até a nossa capacidade de compreensão do próprio objeto, enquanto ele se manifesta para nós na realidade. Aquilo que é de uma grandeza tal que a nada somos capazes de comparar, isso é característica única das coisas sublimes. Enquanto apreciamos um objeto desse tipo, o nosso ânimo é levado diretamente a pensar as coisas que são da ordem do infinito. Nesse sentido, a experiência do sublime, em Kant, também considera uma determinada elevação da alma em direção à dimensão das coisas divinas.

A questão, para o filósofo alemão, é observar como se comporta então a nossa faculdade da razão em meio a tudo isso. Diante do sublime a nossa imaginação parece ser incapaz de abarcar, pela compreensão, todas as nuances a ocorrerem na natureza.

Nesse caso, a avaliação do 'absolutamente grande' é, como conclui Kant, um ajuizamento estético, vinculado às limitações da faculdade da imaginação e a pretensão da faculdade da razão a uma totalidade absoluta, a uma ideia de infinitude. (SÜSSEKIND, 2011, p. 85)

O sublime, então, depende de que nossa imaginação seja incapaz de representar o objeto para nós, devido a sua incomensurável grandeza. Por outro lado, a nossa razão tenta entender o objeto contemplado, estabelecendo um conflito, uma inadequação entre as duas faculdades (de imaginação e de razão) como meios de recepcionar o objeto para nós. Esse movimento discordante do ânimo humano provoca um sentimento negativo que nos levaria a perceber os nossos limites de finitude. A consciência da fragilidade humana, como ser finito e destinado à morte, pode ser incentivada quando nos deparamos com objetos que nos forneçam as devidas condições para uma experiência que envolva o sentimento do tipo sublime.

O sentimento sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade de imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo de inadequação de máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. (KANT, 2008, p. 103-104)

Se a visão kantiana do conceito admite a conservação da ideia, de que o sublime está diretamente ligado a uma determinada grandeza incomensurável, e se a sua aparição depende dos dois sentimentos, de dor e de prazer, o que se lê nas entrelinhas é que o estudo do texto de Burke rendeu-lhe um amplo arcabouço teórico. Porém, na terceira crítica, o sublime está vinculado única e exclusivamente ao âmbito das ideias, e de maneira nenhuma o filósofo alemão admite que ele possa ultrapassar esse limite.

O ambiente particular do sublime é delimitado, de acordo com a noção kantiana, sobre a assertiva de que "objetos não podem ser sublimes, ou que, pelo menos, não devemos procurar o sublime neles"¹⁰, demonstrado, em seguida, como limite para as experiências estéticas, especificamente vinculadas à apreciação de obras artísticas. Nesse sentido, o sublime aparece unicamente ligado às

¹⁰ Kant. 2008, p. 75 e 99

experiências que podemos usufruir em contato com os fenômenos naturais. Apartados dessas experiências não somos capazes de vivenciar o sentimento sublime. Essa passagem, que pode parecer um pormenor na explanação kantiana do conceito, não deve ser deixada de lado, já que não devemos procurar o sublime nem nos fenômenos naturais, nem tampouco em objetos de arte, pois, ele é exclusivo do âmbito das ideias. O que nos ocorre é que essa afirmação é enfática na separação entre o sentimento em questão e o mundo de possibilidades infinitas que nos apresenta a arte. Sobre essa distância, ele afirma:

Não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte, nem em coisas da natureza (...) mas na natureza bruta (e nesta inclusive enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou comoção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém grandeza. (KANT, 2008, p.99)

Se o sublime continua sendo apresentado por Kant com um sentimento derivado de sensações mistas de prazer e dor, elas só contam para o sublime se forem diretamente fornecidas pela natureza bruta. A passagem na qual Pascal tenta elucidar as diferenças entre o que provoca o belo e o sublime kantianos nos ajuda na compreensão dessas ideias. Cito:

Não só isso: ao passo que a beleza natural se encontra ligada a uma finalidade formal da natureza, de modo a haver harmonia entre a representação e o juízo, o sublime na natureza começa por destruir essa harmonia. (PASCAL, 1999, p. 165)

Retomando à letra kantiana, o sublime também fala de uma desarmonia, que ocorre da incapacidade de representar o objeto. A imaginação não é suficiente para transportar um objeto dessa magnitude até a nossa faculdade da razão. Esse desconforto, que não ocorre quando nos deparamos com um objeto belo, provoca um desajuste, uma inadequação. Essa inadequação pode também ser considerada como um abalo para o ânimo, o qual tenta levar até o juízo a sua representação sensível e não logra sucesso. Tudo isso, só é possível, para Kant, quando nos deparamos com algum tipo de fenômeno natural, quando a própria natureza se apresenta para nós como um poder caótico abalando-nos internamente.

Contrário ao nosso poder de representação, fora de proporção para a nossa imaginação. Com efeito, o medonho e o horrível podem

suscitar em nós o sentimento sublime; e, de um modo geral, é sobretudo o aspecto caótico da natureza (...) que o faz nascer, excluindo assim toda possibilidade de se conceber uma finalidade na própria natureza. Em rigor não cabe dizer que o objeto é sublime. Ele apenas desperta o sentimento de sublime em nós, e é o uso que o nosso espírito faz dele que nos induz a projetar sobre o objeto a nossa ideia de sublimidade. O sublime não se encontra na natureza mas no espírito. (KANT, 2008, p.75)

O sublime, então, deve, antes de tudo, ser entendido como um sentimento ou um movimento interno do espírito. Kant o apresenta como um sentimento que emerge no ânimo, devido a um desacordo entre as faculdades de imaginação¹¹ e razão¹². O que acontece é que, enquanto a imaginação não consegue projetar em nós a imensidão desse objeto, com o qual não encontramos comparação, fora dele mesmo, e o juízo estético não trata mais de simplesmente medidas matemáticas de proporção, a imaginação, por sua vez, não o representa de maneira alguma e a razão é chamada de imediato para analisar aquilo que não tem comparação a não ser consigo mesmo. Segundo o comentário de Pascal:

Grande absolutamente significa: para além de toda comparação com qualquer medida objetiva. Com efeito, a experiência não nos pode apresentar uma grandeza absoluta. Uma coisa, enquanto sensível, não é grande ou pequena senão relativamente a outras. Ao contrário, do ponto de vista do juízo estético, o pequeno e o grande não são noções matemáticas, e sim, noções subjetivamente ligadas a sentimentos de respeito ou desprezo. A ideia de uma grandeza absoluta não é uma ideia do entendimento, mas da razão. (PASCAL, 1999, p. 166)

Conforme nos apresenta Kant, o sublime engloba em si as ideias antagônicas de prazer e desprazer em um só sentimento, culminando em um misto de sentimentos desconcertantes. Compreendemos, com isso, ser o sentimento de sublime, enquanto dependente do desprazer para que ocorra, um sentimento negativo, visto ter de passar por um outro tipo de sensação, que não o próprio prazer. Sendo derivado do sentimento de desprazer, é certo afirmar que o sublime é um sentimento impuro ou misto.

¹¹ Kant, 2008, p. 103-104.

¹² Ibidem

Diferente do juízo estabelecido com relação às coisas belas, as quais nos proporcionam apenas a sensação de prazer que intensifica a vida¹³, o sublime emerge no momento em que nosso ânimo passa pelos sentimentos de prazer e desprazer juntos. O belo se edifica quando estamos em contato com objetos limitados matematicamente, de simetria e expansão compreensíveis. Enquanto que, o sublime se relaciona diretamente com o irrepresentável, o infinito, e, é por isso que ele é considerado como um caminho para as experiências dessa mesma ordem, experiências com a ideia de infinito e tudo o mais que nos ultrapasse.

É no sublime que se dá uma contradição entre a nossa capacidade de pensar por ideias e de representar por imagens. Essa incapacidade gera, em nós, um tipo de desconforto, um abalo, um desprazer. É justamente esse desprazer que evoca em nós o sentimento negativo cuja existência pode nos levar aos limites da suspensão de nossas forças vitais. Todavia, prontamente, nos acompanha a expansão do nosso ânimo. Aí se encontra o prazer supremo do sublime, um prazer de superação da dor, um prazer que ocorre quando a alma se eleva.

De acordo com a noção kantiana do conceito, o sublime se estabelece como um sentimento que só pode nascer no mundo das ideias. É um sentimento que se relaciona diretamente com a faculdade da razão e, por isso, não está ligado a nenhuma forma sensível. Ele se dá apenas naquilo que concerne aos nossos juízos estéticos mais refinados, juízos que são, antes de tudo, evocados pelo espírito humano, no específico universo das ideias da razão.

O sublime propriamente dito não pode estar contido em qualquer forma sensível; antes ele concerne somente às ideias da razão que, embora não comportem uma apresentação adequada, são despertadas e evocadas ao espírito por esta mesma falta de adequação que admite uma apresentação sensível. (KANT, 2008, p. 75)

Objeto algum deve ser chamado de sublime, nem os da natureza, nem os de arte. O que se apresenta como sendo o sublime verdadeiramente é o sentimento, suscitado em nós por certos objetos da natureza bruta. Daí a justificativa kantiana que afirma sobre o sublime que ele está sempre em nós e nunca no mundo sensível.
Cito:

¹³ Kant, 2008, p. 103.

Em rigor, não cabe dizer que o objeto é sublime: ele apenas desperta o sentimento de sublime em nós, e é o uso que o nosso espírito faz dele que nos induz a projetar sobre o objeto a nossa ideia de sublimidade. (KANT, 2008, p.75)

As questões que ascendem aqui são: que tipo de ânimo é capaz de suportar a intensidade do sublime? Quais almas têm deliberação para tanto? Todos os homens são passíveis de sentir o sublime? O que observamos na perspectiva crítica moderna, focando, é claro, no que diz respeito por hora ao pensamento kantiano, é que o sublime é um tipo de sentimento para os “privilegiados”. O sublime requer do homem certa cultura que o torne capaz de senti-lo. Ele pressupõe uma inclinação do ânimo preparada para considerar, antes de tudo, sobre conceitos elevados como infinito, por exemplo. Ele também depende de um grau de razão e, principalmente, de uma capacidade de imaginar apuradas reunidas numa mesma pessoa. Quanto a isso, a letra de Pascal nos auxilia aqui na passagem que afirma:

De fato o sentimento sublime supõe uma certa ‘receptividade para as ideias’, visto implicar uma intervenção essencial da razão, que faz violência à imaginação, ao conduzi-la à visão do infinito; pois o infinito, que é um ‘abismo’ para a imaginação, é o domínio próprio da razão. Donde a necessidade de uma certa educação é concorde à própria natureza do homem. (PASCAL, 1999, p. 168)

O sublime requer, então, uma capacidade mais apurada da razão. Ele reivindica ao indivíduo, do sentimento, ser conduzido a um patamar onde a razão procure as ideias elevadas, por exemplo: de infinito. Ser capaz de abrigar no ânimo tal sentimento fala de duas capacidades refinadas no indivíduo: a da imaginação e a da razão. “Se o juízo do belo é fato do livre jogo da imaginação com o entendimento, o juízo do sublime é o da simples concordância entre a imaginação e a razão” (DEKENS, 2008, p. 156). Se o *pathos* do belo requer uma adequação pela simples apreensão de uma diversidade sensível, o que requer o sublime é de longe muito mais complexo. O que exige o sublime é a apreensão de algo “absolutamente grande”¹⁴, que não se encaixa, a não ser com conceitos do tipo de infinito e divino. O sublime fala então daquilo cuja forma não está definida. Aqui não ocorre mais um simples jogo entre as faculdades. É, antes de tudo, um esforço imenso de levar a imaginação até os limites últimos da razão. Quanto a isso nos auxiliam as linhas de

¹⁴ Pascal, 1999, p.166.

Oliviér Dekens (2008, p.157): “[no] sublime a imaginação não é mais envolvida em um jogo agradável, mas em uma seria atividade”.

Enquanto o sublime não está nos objetos, mas no ânimo, devemos procurar entender que tipo de ânimo é, então, necessário para abrigar sentimento de tamanha intensidade. A apreciação estética que dá ocorrência ao sentimento sublime depende de uma determinada elevação do espírito, uma cultura ímpar, que possibilite uma visão mais apurada das coisas do mundo. O homem de cultura frágil não pode sentir o sublime, pois se assenta apenas naquilo que lhe provoca temor. Não se pode chegar ao sublime sem estar em amplo uso da faculdade da razão que, no pensamento kantiano, se apresenta como o motor para os juízos estéticos sublimes, estes provenientes, por sua vez, apenas dos fenômenos naturais. Para respaldar aqui essa afirmação usamos uma passagem da terceira crítica. Cito:

A disposição do ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para ideias (...). Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente como terrificante. (KANT, 2008, p. 111)

Muito embora Kant não admita serem os objetos de arte capazes de evocar o sublime em nós, não devemos esquecer que o sublime também é citado nas condições em que nos deparamos com uma experiência que envolva a natureza, exatamente onde ela se mostra em sua forma bruta. Ora, a natureza bruta remete-nos imediatamente a uma ideia de “Caos” ou algo no qual não podemos ver o limite: em especial nos momentos em que a natureza se mostra para nós como um poder, quando se expressa em fúria. Aparecem aqui os exemplos dos maremotos, vulcões em erupção¹⁵. Esses casos específicos, escolhidos como exemplos, remetem-nos a ideias como: imensidão, desordem, infinito e formas indefinidas.

Kant indica imediatamente que, *stricto sensu*, só é sublime o sentimento do espírito suscitado à vista de um objeto particular da natureza, não o próprio objeto, salvo se por extensão. O que na natureza poderia provocar a emoção sublime seria, então, aquilo que em si apresenta como contrário à ordem, ao ordenamento, à ordenação harmoniosa das formas e leis: o caos, a desolação, a tempestade ou o oceano em fúria. (DEKENS, 2008, p. 158)

¹⁵ Kant, 2008, p.107.

Ainda na terceira crítica, Kant avança as suas considerações originais em volta do conceito de sublime e o divide em determinadas categorias. Essa divisão representa uma noção investigativa e crítica que compreende não apenas um único tipo de sentir o sublime, mas dois, uma instância em que os tipos de sublime estejam diretamente ligados a como nós nos relacionamos com esses objetos de sensação, especificamente naquilo que diz respeito ao envolvimento da nossa faculdade de razão. Para isso, faz-se necessário expor aqui as divisões do conceito feitas por Kant. Observando que essa é, sem dúvida, uma grande contribuição para o debate futuro que avança acerca da ideia de sublime.

A crítica kantiana insere-se amplamente nos debates acerca dos juízos estéticos. A sua preocupação é explorar como se comporta a razão quando dispomos de tais juízos. Reabrindo um diálogo com uma tradição filosófica que o antecede, Kant apresenta uma continuação daquilo que já havia sido discutido por Edmund Burke.

Naquilo que diz respeito especificamente ao *pathos* sublime, o pensador alemão considera os fenômenos naturais como único meio possível para o alcance da experiência estética que culmina no sentimento sublime. Particularmente naqueles movimentos da natureza que nos causam terror, medo, dor; onde ela se mostra como feroz. Para isso, ele mesmo usa os exemplos:

Rochedos audazes sobressaindo-se, por assim dizer, ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. (KANT, 2008, p. 107)

Segundo esta noção do sublime, o conceito se desloca para uma posição na qual ele somente se associa a fenômenos naturais deste tipo. Na terceira crítica, o conceito se afasta definitivamente das experiências estéticas que nos proporciona a arte. Contudo, é necessário falar aqui que a afecção não é só uma. Para o pensamento kantiano, as afecções são de dois tipos diferentes e elas se separaram em duas formas de sentir do sublime. Essas duas formas específicas de sentir dão lugar à bifurcação do conceito em: sublime dinâmico e sublime matemático.

O sublime matemático fala de “grandezas específicas¹⁶” e de coisas que são imensamente grandes, ao ponto de não encontrarem comparação fora delas. Enquanto a imaginação esforça-se arduamente para representar um objeto dessa grandeza e fracassa (por não ser capaz de intuir a forma), apenas no segundo momento é que a razão é chamada pelo ânimo. Por ser incapaz de apreender o objeto em sua totalidade, o ânimo precisa elevar-se até o pensamento das coisas que são indeterminadas e, então, até o pensamento sobre o infinito.

Assim, o sublime se consolida como um movimento do *pathos* que ultrapassa os limites do entendimento e alça voo direto em direção às ideias elevadas da razão. O sublime pede essa elevação. A imaginação é derrotada e o ânimo aciona sua máxima faculdade, a razão. Tudo isso para uma apreciação estética, que eleve a alma humana até o ajuizamento de uma experiência, cedida pela natureza, que será passível de facilitar o sentimento sublime.

Segue-se, então, podermos, por ora, definir o sublime como um sentimento que eleva o estado do ânimo, retirando-o dos limites do sensível e, levando-o em direção ao mundo suprassensível, específico da razão. Complementando a nossa afirmação, Pascal (1999, p.166) escreve: “o sublime é, pois essencialmente espírito; o sentimento sublime nos eleva deste mundo e nos abre, por assim dizer, as portas do suprassensível”.

Entre o desprazer (causado pela incapacidade de abarcar o objeto pela imaginação) o fenômeno e o prazer ligados ao uso máximo da razão até o suprassensível, o professor Süsserkind entende que o uso ilimitado da razão e o alcance do pensamento até a ideia de infinito consolidam o que Kant entende por prazer, dentro do sentimento de sublime. Para Süsserkind:

No sublime matemático há um sentimento de desprazer com o fenômeno, pela incapacidade de apreendê-lo sensivelmente, mas um movimento de ânimo que revela a consciência de uma faculdade cognitiva ilimitada suprassensível, capaz de pensar o infinito; esse segundo passo explica, para Kant, o prazer. (SÜSSEKIND, 2011, p. 85)

A análise estética do conceito, segundo Kant, engloba uma noção de transcendental. O homem é levado a pensar o transcendental pela ideia de infinito. Esse tipo de experiência, perante as forças naturais, reveladas como incomparáveis,

¹⁶ Kant, 2008, p.94.

incentiva o homem a se reconhecer como limitado. O sublime matemático fala dos casos em que nos deparamos com a força dos objetos da natureza bruta, essa relação com o infinito só pode ser alcançada por via da razão. É então, por meio da razão que transcendemos os limites de finitude que nos determina, que podemos pensar questões como infinito. Para alicerçar essa informação, recorro aqui mais uma vez a letra do comentador. Cito:

“O tema do sublime, na ‘analítica’ kantiana, é fundamental no que revela - através de uma experiência estética – a experiência primordial da finitude humana”...
“O sublime kantiano faz com que o homem realize, transcendentemente, a experiência de infinidade; e isso no seu novo lar: a interioridade” (BRUM, 1999, p. 62).

Retornando ao texto da terceira crítica encontramos a afirmação de que o sublime matemático se relaciona com “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (KANT, 2008, p. 96). Esse tipo de sublime fala de uma relação, entre o homem e a natureza, que não se ajusta pelo viés do entendimento, assim como é todo sublime. É necessário evocar a faculdade de razão, e no universo das ideias, então pensar aquilo que é da ordem do infinito. Isso é o mesmo que dizer que se ultrapassou e ou transcendeu os limites da morte por meio da razão.

Já o sublime dinâmico, por sua vez, ocorre quando encaramos os fenômenos naturais não mais como grandezas incomparáveis e sim como um poder que nos subjuga. O poder “é a faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos” (KANT, 2008, p. 106). O poder que a natureza exerce sobre nós, amedronta-nos, sobretudo quando causa em nós a sensação de medo de sermos diretamente atingidos por ela. É por isso que Kant prefere usar os exemplos de furacões, relâmpagos, oceano em fúria, etc. Pois nessas situações particulares, para que possamos sentir tais fenômenos como sublime, faz-se necessário primeiro que o medo nos abrace. Antes estes fenômenos devem ser encarados como obstáculos. O perigo, que nos abala enquanto ser finito deve ser considerado apenas onde ele é encarado como um obstáculo passível de ser superado. É claro que apenas no âmbito da razão. Para tanto, é preciso que nossa integridade física esteja protegida e assegurada. Já que, se o perigo for verdadeiramente iminente, não nos sobra espaço ou condições para uma experiência estética. Ocorrerá, nesses casos, antes de tudo uma experiência de tentativa de sobrevivência. Se formos atingidos

fisicamente e, se o perigo passa de um obstáculo, passível de ser transposto, para uma ameaça iminente, não somos capazes de uma experiência estética. Isso também nos alerta Kant.

Nos momentos em que estamos envolvidos em uma experiência com os fenômenos naturais, na medida em que eles se apresentam para nós como um poder da natureza, e estamos seguros, poderemos, portanto, recorrer a faculdade da razão, e somente sob estas condições, compor um juízo estético de tais fenômenos. A nossa resistência perante aquilo que nos ocasionou medo é exatamente o que favorece o aparecimento do sentimento sublime. Essa resistência só nasce com o auxílio da nossa faculdade da razão. Aqui nos esclarece melhor a passagem onde o próprio Kant afirma:

Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando o medo (...)pois no juízo estético (sem conceito) a superioridade sobre os obstáculos pode ser julgada somente segundo a grandeza da resistência. Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não considerarmos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada, como objeto de medo. (KANT, 2008, p. 106-107)

Os sublimes, segundo a noção kantiana, tanto o dinâmico quanto o matemático, são apresentados como um misto entre dois sentimentos antagônicos: o de prazer, o desprazer, de medo, segurança, etc.. O que nos resta é observar que o sentimento sublime culmina num tipo de prazer particular e bastante expressivo, pois é um prazer misto, ascende diretamente da suspensão dos sentimentos negativos como os de medo e dor. “O sublime é antes de tudo, um sentimento misto que produz um prazer negativo” (SÜSSEKIND, 2011, p. 85). O que o Süsserkind entende como um prazer negativo, e que corrobora a essa altura com a minha interpretação do texto kantiano, indica um tipo de prazer que é antes derivado de algum tipo de dor. Esta ideia já estava contida nos pensamentos de Burke e Kant à conserva.

Se no tipo de sublime que Kant denomina como matemático o desprazer é gerado pela incapacidade de abarcar, pela imaginação, o fenômeno da

apreciação; no sublime dinâmico o que ocorre é um conflito interno entre o desejo e a vontade.

Ou seja, no sublime, há sempre algo excessivo, só no segundo caso esse excesso está ligado não ao tamanho, a dimensão, mas a um conflito entre a força da natureza e a força de quem avalia um fenômeno natural, portanto a capacidade de resistência de um homem em relação ao poder que tem diante de si. (SÜSSEKIND, 2011, p. 85-86)

Contudo, é apenas no fato de se imaginar o perigo como possível, e logo em seguida perceber sua própria fragilidade perante ele, que prossegue uma elevação do ânimo, evocando a razão como força com poder para superar esse mesmo perigo. Ressaltando, mais uma vez, que esta superação ocorre somente no âmbito das ideias. O instinto de autoconservação pede um ânimo elevado e evoca em seguida a necessidade de uma determinação da vontade de superar as forças da natureza pelo único meio possível, o da racionalidade. Tudo isso atesta ao indivíduo uma vitória que eclode da sua própria vontade.

Há uma espécie de vitória moral sobre a natureza, a partir do conflito entre o impulso sensível de autoconservação, que gera o terror, e a capacidade de autodeterminação pela própria vontade, independentemente das forças da natureza. (SÜSSEKIND, 2011, p. 86-87).

Com as observações do professor supra citado encerro aqui o recorte das considerações kantianas acerca do conceito, lembrando que o pensamento de Kant aparece, juntamente com os de Longino e Burke, para demonstrar alguns dos caminhos que o sublime perpassou na letra desses importantes pensadores da estética antes de chegar ao conhecimento do poeta, dramaturgo e pensador Friedrich Schiller. O intuito é observar onde e quando o pensamento de Schiller renova ou apenas retoma os seus antecessores para fortalecer a nossa escolha, por um pensamento que consideramos mais amplo sobre o conceito aqui estudado. Deixemos claro nossa escolha do foco dessa pesquisa: os movimentos que o conceito faz quando se relaciona com os objetos de arte. Para isso, as linhas do próximo capítulo pretendem apresentar a apropriação schilleriana do conceito, suas divisões e sua possível relação com os objetos de arte.

CAPÍTULO 2 – NOVAS DIMENSÕES DO SUBLIME: NOÇÕES SCHILLERIANAS DO CONCEITO

Em 1793, como está documentado nas cartas trocadas com seu amigo Christian Gotfried Kröner, Friedrich Schiller dedica-se com afinco à *Crítica da Faculdade do Juízo*. O primeiro impulso que o levou até este texto foi o de melhor compreender os caminhos da estética transcendental proposta pelo pensador, seu contemporâneo. A ideia primeira deu-se devido à necessidade de Schiller dominar os novos debates da disciplina para ministrar um curso de Estética Filosófica, no inverno próximo na Faculdade de Jena. O que Schiller não previa era que a sua atenção, principalmente no que diz respeito aos conceitos de belo e sublime contemplados no texto de Kant, renderiam um vasto material teórico que logo seria seguido da produção de diversos textos próprios sobre o mesmo assunto. Após o seu estudo pormenorizado da terceira crítica, Schiller apresenta a sua forma de ler o sublime de maneira a inovar, acrescentando novas nuances na apresentação do conceito.

Ainda em 1793, Schiller lança o texto *Do sublime*. Nele se encontram suas primeiras exposições sobre o conceito contemplado no título. Já nas linhas do texto, o pensador e dramaturgo apresenta um pensamento que se posiciona a partir do debate proposto por Kant. Na letra de Schiller o conceito ganha uma exposição mais ampla e retoma a ideia do conceito como sentimento, o qual poderia ser experimentado para além dos domínios restritos dos fenômenos naturais, propostos como único meio de se chegar ao sublime na perspectiva kantiana. A inovação schilleriana retoma a ideia de que a arte pode nos oferecer os objetos necessários para a apreciação de uma experiência estética que culmine no sentimento de sublime.

Nesta data, tendo sido já reconhecido como expoente dramaturgo, como autor da tragédia *Os bandoleiros* de 1781, Schiller se debruça sobre a questão do sublime, aparecendo no cenário das discussões estético-filosóficas na Alemanha moderna. Segundo entendemos aqui, como um importante crítico da obra kantiana. Enquanto o seu texto apresenta uma nova posição na discussão ainda efervescente na Alemanha, elas se dão a partir do pensamento kantiano, sem abandonar uma posição crítica. O que lemos nas linhas de Schiller é uma nova apresentação do

sublime, que dá lugar a um pensamento preocupado com a questão da sensibilidade, escrita, antes de tudo, por um artista que desfrutava de uma considerável fama nacional.

2.1 Os sublimes de Schiller

Em *Do sublime*, ainda apoiado na noção kantiana de que o sublime ocorre quando o sujeito da apreciação estética depara-se com um objeto de tamanha grandeza que não somos capazes de abarcá-lo pelo nosso entendimento, Schiller expõe seu pensamento com a seguinte reflexão:

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

Já na sua primeira definição do conceito, o dramaturgo mostra-nos a sua preocupação com a questão da liberdade dos sujeitos, tema que lhe acompanhou durante toda a vida, inclusive nas suas produções, tanto artísticas quanto teóricas. O que está em jogo, junto com as condições específicas para se sentir o sublime é a observação de como se comporta, em conjunto com o sentimento sublime, a liberdade dos sujeitos envolvidos nessa experiência estética de grande impacto para o ânimo.

A experiência do sublime é um tipo de experiência que leva o sujeito a ser coagido por forças superiores a ele, capazes de lhe causar uma espécie profunda de medo. A saber: as forças da natureza, principalmente quando elas são passíveis de causar danos físicos ao apreciador. Uma questão que encontramos nas entrelinhas do texto schilleriano é: como, diante de condições tão desfavoráveis, o homem tem a oportunidade de construir para si uma elevação moral, perante um objeto da natureza que o determina e o aflige. Tudo isto somente com o auxílio da sua faculdade da razão?

Acompanhando a visão de Schiller, somos seres dependentes da natureza, mas somente no que tange o fato de sermos seres sensíveis. Como seres de razão somos totalmente independentes. Logo, o perigo que acomete o sujeito diz

respeito apenas ao seu eu físico. Na oportunidade que temos de nos elevar do físico ao moral é que podemos sentir o sublime. Ainda com Kant, Schiller afirma que, ao evocarmos em nós a nossa racionalidade, ou seja, quando chamamos em nosso auxílio o nosso eu moral, somos capazes de experimentar o sentimento sublime. De acordo com o pensamento schilleriano, nossa dependência perante as forças da natureza, dá-se segundo as seguintes condições:

“(...) permanecemos assim em dependência da natureza de duas formas. A primeira podemos sentir quando a natureza deixa faltarem as condições nas quais atingimos conhecimentos; a segunda, quando a natureza contradiz as condições nas quais é possível para nós levar adiante nossa existência.” (SCHILLER, 2011, p.23)

Se, por um lado, somos seres sensíveis e dependentes da natureza, por outro lado, o homem, para Schiller, é pensado como um ser que se divide em duas esferas complementares, um eu físico e um eu moral. O nosso eu físico diz respeito à dependência direta com os recursos ou forças da natureza, que tanto provém os meios necessários para a manutenção da vida, quanto pode também ser vista como a principal responsável pela nossa morte. No caso do ser moral, o homem pode, pela razão, elevar-se moralmente frente os limites impostos pela natureza. Por isso, somos também independentes das condições naturais. E, nossa independência, segundo o pensador, pode ocorrer de duas formas:

Do mesmo modo, mantemos por meio de nossa razão uma dupla independência da natureza: em primeiro lugar, na medida em que podemos ultrapassar as condições naturais (no que é teórico) e pensar mais do que conhecemos; em segundo lugar, na medida em que podemos passar por cima das condições naturais (no que é prático) e contradizer nosso apetite através de nossa vontade. (SCHILLER, 2011, p. 23)

Nesse viés, o pensamento de Schiller nos apresenta então as novas divisões do conceito. Segundo sua noção, o sublime deriva diretamente daquilo que também o possibilita. As possibilidades de sentir o sublime dividem-se de maneira ímpar. Nos casos em que experimentamos uma independência da natureza, de modo que nosso pensamento se eleva para além daquilo que conhecemos, nos é dada a possibilidade de sentir um tipo específico de sublime, por ele denominado

“teórico” ou “sublime do conhecimento”; o segundo caso fala da nossa livre vontade para lutar contra nossa limitada condição natural, de forma a diminuir o nosso apetite em prol da nossa vontade. Esse gesto nos abre a oportunidade da experiência com o sublime, um tipo de sublime que antes clama por ações, sendo batizado pelo autor de sublime de “modo prático” ou do “modo de pensar”.

De acordo com o pensamento schilleriano, as formas de sentir o sublime estão diretamente ligadas às nossas condições de dependência da natureza. Para entendermos de que tipo de dependência ele fala, esclarece-nos melhor a passagem onde ele pormenoriza a divisão das nossas dependências. Somos dependentes quando a natureza nos abandona, no sentido de fornecer recursos necessários para que possamos expandir o nosso conhecimento, nos momentos em que somos impedidos de conhecer, apenas com os recursos que nos são dados pelo imediato dos sentidos, e, também, quando nos deparamos com uma situação extrema na qual a natureza se apresenta para nós de forma ameaçadora, no sentido de colocar em perigo a nossa própria vida.

Para cada uma das dependências, o homem tem meios de se tornar igualmente independente: no primeiro caso, com o auxílio do seu próprio pensamento ou capacidade de pensar, e; no segundo caso, por meio de uma atitude positiva que lhe revela a sua própria vontade perante um objeto que tem o poder de levar a cabo a sua própria existência. É nas duas condições de independência que se abrem as portas para que o homem livre possa enfim chegar a sentir o sublime.

Essa liberdade do sujeito schilleriano é o que o coloca numa condição livre, perante os limites de vida e de morte. O homem aqui é aquele que sabe que para ele a morte é certa, e que nada do que ele faça poderá livrar-lhe dessa condição imposta pela natureza. Mas, mesmo assim, diante de um objeto que pode por em risco até mesmo a sua integridade física, ele opta por não correr, afugentado pelo medo, e permanecer, então, frente a esse desafio, com uma postura de quem deseja vencer seus próprios limites físicos. Nestes casos o que lhe vem em socorro é a sua própria porção moral. Tal reação demonstra não só um sujeito de ânimo corajoso, mas também, um homem livre, agindo segundo a sua própria escolha e vontade, utilizando-se voluntaria e conscientemente da sua faculdade da razão, mesmo estando sujeito aos efeitos do seu instinto de auto conservação. Essa liberdade é condição *sine qua non* para a experiência arrebatadora do sublime na visão de Schiller.

Se o sentimento do tipo sublime ocorre “tão logo nosso estado físico sofra uma alteração que o ameace determiná-lo no sentido oposto, a dor relembra o perigo, e o impulso de auto conservação é por ela intimada a resistir” (SCHILLER, 2011, p. 24). É também devido às condições adversas como estas que os impulsos são solicitados como auxílio subjetivo, decorrentes de um instinto humano de conservar-se. Os impulsos são identificados aqui como o meio pelo qual se dá uma reação contrária às ameaças da natureza. Assim, compreendemos que o homem não é um ser totalmente subjugado pelas forças naturais, exercendo antes a sua liberdade, nem que seja no âmbito da moral, devido a sua capacidade interna de proteger a sua integridade através do aviso prévio que lhe dá os impulsos.

Dos diversos impulsos atuantes no homem, Schiller elege dois como impulsos principais. São eles: o impulso de representação ou do conhecimento e o de auto conservação. O primeiro se refere aquilo por meio do qual exprimimos nossa existência e atuamos no mundo; o segundo nos permite dar continuidade a nossa existência enquanto nos adverte com relação aos perigos físicos. Segundo sua preferência, ele identifica duas áreas diferentes onde os mesmos se demonstram: “[o] impulso de representação remete ao conhecimento, o de auto conservação a sentimentos” (SCHILLER, 2011, p.22). Tais impulsos condicionam-nos como dependentes da natureza de duas formas distintas.

Uma vez que esse homem aparece cindido, entre homem racional e homem sensível, é exatamente pelo racional que ele encontra a sua independência com relação às forças da natureza. Seguindo esse pensamento, na medida em que somos capazes de pensar aquilo que não conhecemos, ultrapassamos todas as condições dadas pela natureza. Vale lembrar que essa ultrapassagem diz respeito apenas ao que concerne o campo teórico. No que é prático, o homem também tem condições de ultrapassar os limites naturais quando é capaz de ir contra seu próprio apetite em direção a sua vontade. Assim como os objetos que os suscitam são diversos, também são diversos os impulsos selecionados de acordo com a ocasião, e são também distintos os modos como o sentimento sublime instala-se nos ânimos. Segundo Schiller, o tipo de independência perante o objeto, é o que determina o tipo de sublime:

Um objeto frente a cuja percepção experimentamos a primeira independência é grande de modo teórico, um sublime do conhecimento. Um objeto que nos faz sentir a independência da

nossa vontade é grande de modo prático, um sublime do modo de pensar. (SCHILLER, 2011, p. 23)

Embora os dois tipos de sublime identificados aqui estejam ligados à faculdade de razão, ambos se relacionam com a sensibilidade de forma bastante diversa. Enquanto no sublime teórico o impulso de representação é contradito, no sublime prático o impulso de autoconservação é chamado para auxiliar o ânimo na ultrapassagem daquilo que determina (a vida do sujeito). Neste caso, além da faculdade de representação sensível, o homem se depara com todas as expressões possíveis de sobrevivência.

Aparece então a noção de necessidade perante objetos específicos da natureza. Se a nossa dependência, enquanto ser sensível identifica um lugar de importância no pensamento de Schiller, a nossa independência, enquanto seres de razão, não deve ser esquecida, sob pena de diminuir o que há de mais expressivo na letra do pensador, a saber: a nossa capacidade de ultrapassar os limites e tornarmo-nos livres. Pelo viés da razão, o homem pode tornar-se livre das leis da natureza. É no campo do teórico que o homem ultrapassa-a e conquista a liberdade no pensamento schilleriano.

Schiller concorda com Kant quanto ao fato de que a natureza é para nós objeto de temor, e, ser esse temor fonte do sentimento sublime. O temor é o que incita os impulsos; sem temor nós estamos calmos e não precisamos recorrer aos impulsos. Apenas nas ocasiões de temor ou dor nós solicitamos de imediato o auxílio preventivo dos impulsos de representação ou autoconservação. Se o objeto em nós ou fora de nós não nos proporciona nenhum tipo de sentimento negativo ou Contra final, ele também não nos levará jamais à experiência do sentimento de sublime. Contudo, precisamos observar que, se o objeto temível não nos dá condição alguma de ultrapassá-lo, nem mesmo pelo viés da razão, nesses casos extremos cuja superioridade não alcançamos em relação ao objeto, aonde ele nos atinge substancialmente, também não somos capazes de experimentar o sublime. As condições estão dadas. A nossa experiência no mundo só é agraciada com um sentimento do tipo sublime quando relacionamo-nos com objetos temíveis e passíveis de superação pela faculdade da razão.

Falamos outra vez de uma subjetividade relacionada diretamente com a liberdade do sujeito da experiência. Nesse sentido, a liberdade é então a mola

mestra para a possibilidade desse tipo de sentimento. Schiller nos adverte que, todavia, enquanto o homem se depara com um objeto de natureza tal que sua integridade física esteja em perigo, o sentimento de sublime não tem como se manifestar. Esse sujeito necessita de um tipo específico de relação com o objeto temível, de modo a permitir-lhe um grau de segurança físico em que ele possa, pela razão, vencer os limites opressores dados pelo mesmo objeto. “Pois ele só pode ser sublime porque nos faz sentir a nossa independência, a nossa liberdade do ânimo. O temor efetivo é levado a sério, contudo, suspende toda a liberdade do ânimo” (SCHILLER, 2011, p. 32).

O homem livre é o único capaz de sentir o sublime. A liberdade da qual se fala aqui é uma liberdade pela razão. Segundo o pensamento exposto, a necessidade de liberdade do sujeito é condição necessária para esse tipo de gozo, derivado do temor.

Existem condições extremas nas quais os homens não podem sentir segurança. O exemplo mais crítico dessa colocação é o caso da morte. Se por um lado (prático), o homem não pode exercer a sua liberdade perante sua própria morte, pelo viés da representação, essa ocasião (da morte), pode ser vivenciada de modo seguro. A representação é o caminho seguro e educativo pelo qual o homem, aprisionado às condições irrevogáveis da morte, pode experimentar uma segurança determinada pela razão. Quando o temível ocorre apenas na representação, quando ele não participa das experiências decorrentes do real, quando as sensações de prazer e de dor. A possibilidade do sublime se renova para além das experiências fornecidas pelos objetos da natureza. Quanto à esta passagem, no pensamento schilleriano, nos auxilia Vieira quando afirma que:

Reformulando uma possível interpretação literal da tradição moderna, que desde Addison (1898, p.83) estabelecia como condição para a manifestação dessa categoria estética que o sujeito estivesse em uma posição de segurança, Schiller argumenta que certos objetos contra os quais nunca estamos plenamente seguros – a morte, doenças, o destino – poderiam ser considerados sublimes se admitíssemos uma distinção entre segurança física e segurança moral. (VIEIRA, 2011, p.13-14)

Esse ponto da noção schilleriana abre espaço para colocar o seu pensamento em desacordo com o de Kant. Enquanto Kant admitia para o sublime apenas objetos específicos, como os fenômenos naturais, Schiller reabre a

discussão inovando com a perspectiva de que existem casos nos quais não podemos nos sentir seguros, como por exemplo, quando nos deparamos com o destino ou mesmo com a morte. Nestes casos, não estamos em condições de liberdade, nem tampouco de sentir o sublime. A representação destes traz para o sujeito tanto o conforto quanto a segurança necessários para a ascensão do ânimo até o sublime. Assim, Schiller considera não só o objeto real e sim as representações desses objetos com os quais convivemos de maneira ímpar pelo contato com a arte. Abre-se então, uma possibilidade, pela representação, de se sentir o sublime fora das experiências restritas aos fenômenos naturais, como apresentado pelo pensamento kantiano.

Para Schiller o sublime pode ser apresentado de acordo com três aspectos diferenciados. São eles:

Diferenciamos três aspectos na representação do sublime: em primeiro lugar, um objeto da natureza como poder; em segundo lugar, uma relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física; em terceiro lugar uma relação desse mesmo poder com a nossa pessoa moral. O sublime e deste modo, o efeito de três representações consecutivas: I. a representação de um poder físico objetivo; II. A representação de nossa impotência física subjetiva; III. A representação da nossa supremacia moral subjetiva. (SCHILLER, 2011, p.40)

Abrindo espaço na discussão do sublime para os casos extremos em que o sujeito se relaciona com forças como morte e destino, o dramaturgo alemão presenteia-nos com uma declaração que considera o papel da sensibilidade, não como menor em relação à razão, mas sim como conjunta, já que ambas estão em jogo durante toda a nossa experiência de vida. Voltando ao conceito em questão, percebemos que ele ocorre por vias de um sofrimento; este sofrimento é consequência da experiência com um determinado objeto, que não pode de maneira nenhuma ser efetivado, ou seja, ele deve ser (o sofrimento) derivado de um suposto ataque físico. É, antes de tudo, a liberdade que abre as portas para uma apreciação estética, seja ela de que ordem for. Enquanto não somos livres não há apreciação estética alguma. Por isso ele afirma:

O sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo

imediate para os sentidos, mas antes para a faculdade da imaginação. (SCHILLER, 2011, p. 48)

O que se segue é uma exposição dos tipos possíveis do sublime segundo Schiller e sua relação com a sensibilidade.

2.2 O sublime teórico ou do conhecimento

O sublime matemático, assim batizado por Kant, é agora denominado por Schiller de sublime do conhecimento ou sublime teórico. Embora no texto *Do sublime* o autor tenha dedicado apenas poucas páginas para esse conceito, a sua nova proposta de leitura e apresentação revela uma linha de pensamento bastante clara, que nos indica o motivo pelo qual ele o apresenta de modo diverso de Kant.

A partir da sua colocação distinta da estética transcendental kantiana, Schiller pensa que o conceito se relaciona também com as nossas capacidades sensíveis e suprassensíveis, como bem podemos ler também nas linhas dedicadas ao sublime encontradas *Crítica da faculdade do juízo*. O que se renova na letra de Schiller tem relação com uma determinada recusa em contrapor a sensibilidade à razão, tomando partido por uma suposta superioridade da razão, e não só em relação à sensibilidade, mas também às outras faculdades humanas. O que se lê na exposição schilleriana dá ênfase a um abalo que antecede o sentimento de sublime e que necessita de uma melhor compreensão de como os nossos impulsos, de representação e de autoconservação, reagem enquanto nos encontramos em momentos onde podemos dar início a uma experiência que é da ordem do sentimento de sublime.

“O eixo central do trabalho [Do sublime] retém a distinção kantiana entre sublime matemático e dinâmico, que o autor prefere, não sem procedência rebatizar de teórico e prático” (VIEIRA, 2011, p.13). Se o sublime matemático refere-se àqueles objetos que se apresentam como imensamente grandes, o que ocorre aí, é, como já vimos, um desacordo entre a nossa imaginação e nossa razão.

O sublime teórico decorre, então, de uma inadequação, da nossa impossibilidade de representar uma imagem capaz de dar conta do objeto. Esse movimento, sem sucesso, do interior do ânimo, é responsável por um tipo de

desprazer. Porém, é nesse desconforto que a nossa alma encontra os meios para ir além do representável. É neste momento que nos vemos jogados ao pensamento que nos ultrapassa; é aí que se abre a possibilidade de pensar o infinito. Até então o que se verifica na noção schilleriana do conceito é uma concordância com o pensamento kantiano, no sentido de explorar os motivos que envolvem tanto o sentimento de prazer quanto o de desprazer no interior do sublime.

Ocorre que Schiller apresenta o papel do impulso de representação de maneira ainda mais ampla, já que Kant apenas nos fala sobre a faculdade de representar, de modo apenas a assinalar a sua inadequação conforme a sua relação com a faculdade de conhecer. Schiller diz: “no sublime teórico a natureza se encontra, enquanto objeto do conhecimento, em contradição com o impulso de representação” (SCHILLER, 2011, p. 23). Ainda pensando o objeto do sublime como um objeto dado pela natureza, ele adverte: “lá ela* [a natureza] foi considerada meramente como um objeto que deveria ampliar nosso conhecimento” (SCHILLER, 2011, p. 23). E para grifar aqui utilizo de um exemplo dado por ele: “um exemplo do primeiro [sublime teórico] é o oceano em calmaria” (SCHILLER, 2011, p. 25). Para ele, os objetos cuja imensidão leva-nos diretamente à ideia de infinito demonstram, de maneira muito clara, um objeto sublime de modo teórico, ou um objeto cuja nossa capacidade de representar fracassa pela via exclusiva do sensível.

Objetos dessa magnitude clamam para que evoquemos algo em nós que amplie nosso conhecimento. Ao sucumbirmos perante a representação do objeto, nossa tentativa frustrada, pelo abrigo unicamente do sensível, recorreremos imediatamente à ideia de infinito, que pede então para que nos transportemos para o universo a abranger-nos, e este espaço diz respeito ao universo das coisas incomensuravelmente grandes – o ambiente do suprassensível. Schiller complementa: “um objeto é sublime de modo teórico na medida em que traz consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade de imaginação não se sente à altura.” (SCHILLER, 2011, p. 25).

O sentimento sublime (de modo teórico) fala, então, apenas de uma dependência humana que se dá perante as forças da natureza, e essa dependência revela-se quando a natureza não nos fornece o necessário para podermos compreendê-la pela nossa sensibilidade: “o sublime teórico contradiz o impulso de representação” (SCHILLER, 2011, p.26). Por meio dessa modalidade do sentimento nos tornamos conscientes de nossa dependência perante a natureza. É sobre estas

condições que nos elucidamos do quanto nos coage tais forças, no sentido de não nos fornecer meios suficientes para o conhecimento específico destes objetos.

No desenvolvimento do sublime teórico, será suficientemente exposto de que maneira somos dependentes das condições naturais nos conhecimentos, e como nos tornamos conscientes dessa dependência. Provavelmente não carece de prova que nossa existência como seres sensíveis é dependente de condições naturais fora de nós. (SCHILLER, 2011, p.24)

Como primeira divisão apresentada do conceito, a letra do pensador já o caracteriza como um tipo de sublime menos intenso, se assim podemos dizer a respeito do teórico, visto que ele apenas nos alerta quanto a nossa dependência da natureza, com relação aos conhecimentos dos quais somos privados em virtude dela, naquilo em que a própria natureza evoca de si, cuja incapacidade de representação não nos permite dominar. Quanto à intensidade desse sentimento, derivado de objetos sublimes de modo teórico, o dramaturgo alemão afirma:

Uma vez que toda a essência do sublime está baseada na consciência dessa nossa liberdade racional, e que todo prazer no sublime está fundado, justamente apenas em tal consciência, então se segue por si mesmo (o que também ensina a experiência) que o temível na representação estética deve nos mover de modo mais vivaz e agradável que o infinito, e, portanto que o sublime prático possui de antemão uma grande preponderância em relação ao teórico no que diz respeito à intensidade da sensação. (SCHILLER, 2011, p.27)

Retomemos a noção de “impulso de representação”. Aquela sensação que, em nós, nos orienta a pensar muito mais do que experimentamos nos limites de nossa sensibilidade, provoca um sentimento de sublime caracterizado, sobremaneira, com menos vivacidade do que o sublime sentido após o aparecimento do “impulso de autoconservação”. O sublime teórico é um tipo de sublime mais ameno com relação ao sublime prático, já que no primeiro caso o que nos move é apenas a necessidade de representar suficientemente um objeto que ultrapassa a nossa compreensão, devido a sua grandeza; e no caso do sublime prático, o que nos move para o sentimento é o impulso de autoconservação, ou seja, a necessidade última de manter a nossa própria vida em andamento.

Aquilo que é grande de modo teórico amplia na verdade nossa esfera, aquilo que é grande de modo sublime, o sublime dinâmico a nossa força. Só por meio do segundo experimentamos a nossa verdadeira e completa independência da natureza. (SCHILLER, 2011, p. 27-28)

O sublime teórico, ainda considerado como um modo de sentir o sublime, é desenvolvido no texto *Do sublime* como uma maneira muito menos intensa do sentimento se manifestar, pois, mesmo naufragando muitas vezes na tentativa de representar objetos dessa magnitude, e sentirmos esse naufrágio como um desprazer seguido imediatamente por um prazer, quando pensamos para além do que vemos e nos tornamos conscientes da nossa força pela razão. Perante estes mesmos objetos “(...) esse desprazer não implica um sofrimento efetivo, porque sabemos que a nossa existência independe da compreensão do fenômeno” (SÜSSEKIND, 2011, p.91). Assim, aquilo que nos causa um terror realmente significativo, sobrepõe-se ao desconforto gerado pela incapacidade de representar. Devido à intensidade do desprazer e principalmente, à relação desse temor com nosso instinto de sobrevivência. O sublime prático configura-se, segundo a noção de Schiller, como uma forma mais intensa de sentir o sublime do que o sublime teórico. Os impulsos, tanto o de representação quanto o de autoconservação, estão desmembrados pela letra de Schiller de maneira a podermos entender os seus papéis de acordo com a intensidade do tipo de sentir o sublime. Essa afirmação também não se encontra no texto da terceira crítica kantiana, o que nos alicerça a confiança na ideia de que os sublimes, segundo a exposição de Schiller, precisavam ser apresentados desta maneira, para que aparecesse o lugar de cada tipo de sentimento segundo a sua intensidade.

2.3 Sublime dinâmico ou prático

A contribuição schilleriana no debate estético, que contempla as categorias de belo e sublime, destaca-se exatamente na divisão do conceito de sublime dinâmico rebatizado pelo autor de sublime prático. Não sem razão, as novas formas de nomear esse tipo de sublime abrem espaço para novas configurações do conceito que se apresenta, na letra de Schiller, segundo duas novas perspectivas

renovadas, tendo o texto kantiano da terceira crítica como base para essa comparação.

A nova noção, apresentada por Schiller, dá abertura para uma explicação mais abrangente concentrada em verificar o modo de sentir o sublime em casos específicos, quando somos ameaçados fisicamente, condição do sublime agora denominada de sublime prático.

De um modo geral, para que o sublime de modo prático ocorra no ânimo faz-se necessário a participação do sujeito em um tipo de experiência contra final, na qual a natureza se apresenta diante dele como uma força, na forma de ameaça física. A natureza deve então ser encarada como um poder passível de determinar a sua condição de ser existente no mundo. É nesse sentido que Schiller entende a intensidade do terror envolvido nessa experiência ser a maneira mais expressiva de sentir o sublime. Ele nos apresenta a ideia de que quando o terror deriva de um poder, pondo em risco a nossa própria vida, a sensação em nós é muito mais intensa – se comparada com o sublime teórico, derivado apenas do fracasso das nossas capacidades de conhecer e representar objetos. Quanto a isso ele justifica: “[o] sublime prático se diferencia assim do sublime teórico pelo fato de que está em conflito com as condições de nossa existência, ao passo que o último apenas com as condições do conhecimento” (SCHILLER, 2011, p. 25).

A natureza é aqui, ainda considerada como um objeto capaz de impulsionar o sentimento sublime. O que essa noção acrescenta ao pensamento kantiano diz respeito a sua nova apresentação. Ao dividir o antigo “sublime dinâmico” kantiano em sublime contemplativo do poder e sublime patético – assim apresentados “segundo a diversidade dos objetos por meio dos quais ele é despertado e segundo a diversidade das relações nas quais nos encontramos frente a tais objetos”. (SCHILLER, 2011, p. 40)

De um modo geral, o sublime prático requer um objeto que se confronte com a nossa força física e clame, em nós, pelo nosso impulso de autoconservação. Não podemos esquecer que o sujeito capaz de sentir o sublime é o sujeito, acima de tudo, livre moralmente. Logo, o objeto do sublime deve nos afetar apenas em nossa porção física. O nosso ser moral precisa estar liberado de qualquer contingência para que possamos julgar essa experiência como sublime. Se “um objeto é sublime de modo prático na medida em que traz consigo a representação de um perigo, que a nossa força física não se sente capaz de vencer” (SCHILLER, 2011, p. 25), esse

mesmo objeto – o qual pode ser dado pelas forças da natureza – deve acrescentar em nós a ideia de que somos moralmente livres deste perigo. “A natureza representada como um poder que embora capaz de determinar o nosso estado físico, não detém nenhum domínio sobre a nossa vontade é sublime de modo dinâmico ou prático” (SCHILLER, 2011, p.25).

O sublime prático fala então da constatação da nossa condição de frágil existente no mundo e põe em jogo exatamente a nossa fragilidade como ser físico e a nossa supremacia como ser moral. Um tipo muito mais intenso de sentir o sublime funda-se nessa experiência, pois, envolve a participação do nosso impulso de autoconservação – aquilo em nós que acorda e se manifesta quando somos ameaçados fisicamente. Observa-se que o que está em jogo nessa experiência estética é um abalo significativo, que ataca diretamente a nossa sensibilidade. O sublime prático, portanto, clama por uma consciência de que: em primeiro lugar, somos seres divididos em duas esferas, uma sensível e outra racional; em segundo lugar, que aquilo que nos aflige física ou sensivelmente não será jamais capaz de atingir a nossa moralidade. O que também se encontra explícito nessa passagem da exposição schilleriana é o destaque dado à “liberdade interna do ânimo”¹⁷. A própria condição de aparecimento do sentimento de sublime requer de nós uma consciência apurada de modo que saibamos sermos seres livres racionalmente.

De acordo com a “nova” consideração do conceito de sublime, especificamente naquela em que ele requer uma segurança do sujeito da experiência perante o objeto que lhe gerou temor, a letra de Schiller abre um espaço, que inclui pensar sobre objetos com os quais o homem convive e que jamais estará, em relação aos mesmos, em condições de se julgar em segurança. Esses objetos são, para citar aqui apenas dois exemplos figurativos, a morte e o destino. Sobre essas circunstâncias jamais estamos seguros. Por considerar estes objetos como fontes de terror e passíveis de sublime justifica-se, mais uma vez, a compreensão schilleriana de homem dividido (em homem racional ou moral, e homem físico). Nesses casos específicos é o nosso eu moral, por se encontrar livre dos efeitos dos objetos supracitados, que pode transformar experiências extremas em estéticas, segundo o seu julgamento pelo viés racional.

¹⁷ Schiller, 2011, p.27.

É na distinção entre “eu físico” e “eu moral” que o pensador encontra a saída para a possibilidade de julgar essas experiências contra finais como temerosas e, também, sublimes. O homem bipartido auxilia-se então na razão, para prover-lhe os elementos necessários para que o sentimento de sublime possa surgir da apreciação destes objetos. Seguindo essa noção, percebe-se que a distribuição classificatória citada logo acima, nos indica quais os objetos específicos podem dar luz ao sentimento de sublime de modo prático (já que aqui se fala de objetos que clamam pela autoconservação física em pleno movimento de ação). Nesse encaixe torna-se importante observar que, se para o sublime prático necessitamos encontrar esses três aspectos no mesmo objeto, também “é contingente o modo como atingimos a representação de cada um deles”. (SCHILLER, 2011, p. 40)

O que ocorre durante a representação do objeto e como ele se relaciona com nossas sensações é o que fundamenta, a divisão dos dois tipos de sublime de modo prático nos escritos do autor. Tal divisão não se encontra ainda na *Analítica do sublime* de Kant. O que Schiller alude é que o sublime deve ser considerado de acordo com o tipo de abalo ou o tipo de sensação por ele gerado no ânimo do homem, segundo as próprias características apresentadas pelo objeto para nós, e, como nós as representamos e julgamos.

O que Schiller enfatiza é que, segundo a sensação que em nós se funda, abrem-se dois tipos de possibilidade para o uso daquilo que ele chama de “homem racional”, que possibilita então, ser arrebatado para uma experiência estética dessa magnitude. Os casos específicos e como reagimos perante eles são:

Ou bem está dado na intuição apenas um objeto como poder, a causa do sofrimento (...); ou, ao contrário, além do objeto como poder é representado objetivamente para o homem também a sua temeridade, o próprio sofrimento (...). (SCHILLER, 2011, p. 40)

No primeiro caso o homem vê o objeto representar um sofrimento e por isso o teme, o temor do objeto alavanca nele o impulso de autoconservação e, em seguida, ele o converte em sublime com o auxílio do seu eu moral; no segundo caso, quando o sofrimento é ele mesmo o temor, resta-lhe transformar o objeto em sublime, novamente com a ajuda do seu eu racional ou eu moral. Para o autor “um objeto da primeira classe é sublime de modo contemplativo, um objeto da segunda é sublime de modo patético” (SCHILLER, 2011, p.41).

É especificamente na divisão entre o “sublime contemplativo” e o “sublime patético” que se funda, mais objetivamente, aquilo que chamamos aqui de “salto do pensamento schilleriano” no debate estético moderno que contempla a categoria do sublime como ponto principal da discussão. O salto aqui indica um acréscimo, um distanciamento crítico e uma contribuição relevante para o debate sobre essa categoria estética, com relação aos textos publicados antes de Schiller. Com isso, desejamos deixar claro, aqui, a inclusão da terceira crítica kantiana nesse universo de noções do sublime que abriram caminho para o salto schilleriano que segundo Vieira:

Finalmente, *Do sublime*, propõe uma classificação para o sublime dinâmico – na verdade o tema principal do artigo – que inexiste na terceira crítica: ele pode ser dividido em duas subespécies, sublime contemplativo do poder e sublime patético. (VIEIRA, 2011, p. 14)

O sublime do poder, ou se preferir o sublime prático, abre espaço para um tipo de experiência estética, capaz de suscitar o sentimento aqui em questão, que antes não havia sido comentado. Muito embora tudo tenha começado, para Schiller, com um debate acerca das categorias de belo e sublime tal qual apresentadas por Immanuel Kant, o poeta acrescenta em seu modo de pensar o sublime, uma nuance bastante expressiva que valoriza também o papel da sensibilidade, e inaugura no discurso em voga do seu tempo, uma visão em que a razão e a sensibilidade devam novamente se unir para que, juntas, possam transformar o homem em um ser moralmente mais elevado.

2.3.1 – Sublime contemplativo do poder

O tipo de manifestação que Schiller denomina “sublime contemplativo do poder” depende de que o homem, envolvido nessa experiência estética, seja dotado de uma elevada capacidade imaginativa, tendo em vista que, segundo as três condições necessárias para o aparecimento do sentimento sublime, o objeto desse tipo específico só nos fornece à primeira, a saber: “um objeto da natureza como um poder” (SCHILLER, 2011, p. 40). Nesse caso, faz-se necessária a intervenção da imaginação, transformando esse objeto em temível para nós. Esse temor do objeto

deve ter uma intensidade tal que desperte nosso impulso de autoconservação, e não só isso, como também o ânimo deve converter esse terrível em temível e também sublime, segundo a sua capacidade moral, já que quem transporta o objeto temível para o âmbito do sublime é a capacidade moral do sujeito que deve vencer a representação por meio da sua pessoa moral, juntamente com a consciência de que só pode ser afetado naquilo que o configura como ser sensível.

Para que esse tipo de sublime se manifeste, também faz-se necessário que o homem, envolvido nessa experiência, queira transformar a apresentação desse objeto em algo temível para a conservação de seu estado físico. Para que esse movimento ocorra, é necessário que homem possua uma “suficiente capacidade de imaginação para produzir em si mesmo uma representação vivaz do perigo” (SCHILLER, 2011, p. 41). O perigo nesse caso deve ser avaliado como um perigo meramente físico. Essa avaliação depende da nossa capacidade de imaginação e consciência de ser dividido entre moral e físico. Muitos podem preferir correr e tomar distância de uma representação desse tipo, de modo que, mais uma vez, requerido pelo sublime um tipo de ânimo mais apurado, pelo menos aqui, no que concerne à capacidade imaginativa de cada um de nós.

Objetos que não se mostram para nós mais do que como um poder da natureza muito superior ao nosso, mas que, além disso, nos deixam decidir se queremos fazer aplicação disso pra o nosso estado físico ou para a nossa pessoa moral, são sublimes meramente de modo contemplativo (SCHILLER, 2011, p. 41).

Esse tipo de sublime revela-se menos arrebatador, com relação ao patético, porque ainda preserva em si a simples possibilidade da contemplação. E é por isso que o autor faz referência a ele com um “meramente” na citação acima. O seu efeito não é tão intenso, pois, “a representação do perigo, mesmo que despertada de modo tão vivaz, é nesse caso sempre voluntária” (SCHILLER, 2011, p. 41). E, por ser voluntária, cabe ao próprio observador tomar as rédeas dessa representação. Nesse caso, o objeto dado pela natureza como um objeto de poder, para que este se transforme em temível e também sublime depende da disposição e da capacidade de imaginação do sujeito envolvido na experiência assinalada.

Para se experimentar esta categoria estética depende de uma capacidade totalmente subjetiva, que é a de fantasiar uma determinada posição em que o objeto

dado esteja em combate direto com a conservação do seu estado físico; e mais, que ele mesmo possa, com o auxílio da sua própria capacidade de imaginar, transformar esse objeto em temível e também sublime. Nesse sentido cabe considerar objetos ideais como, por exemplo: “o tempo, considerado como um poder que atua silenciosa mas impiedosamente” (SCHILLER, 2011, p. 42).

Abre-se, pela letra de Schiller, a possibilidade de considerar objetos invisíveis como o tempo, o destino e a morte como objetos temíveis e também passíveis do sentimento de sublime. O que vale mesmo é que o sujeito faça desses objetos, objetos temíveis a ponto de relacioná-los diretamente com o seu impulso de autoconservação. Inclui-se nessa gama toda a sorte de objetos da ordem do desconhecido, como: a escuridão, o indeterminado, a penumbra, a solidão, o silêncio profundo, etc. Objetos indefinidos que nos fazem imaginar toda espécie de seres temíveis. Todos esses objetos tem em sua natureza uma abertura para que a nossa imaginação possa agir livremente, criando daí o temor que bem entender. É certo que a fantasia, como expressão da subjetividade, alimenta-se das escolhas daquele que a pinta e, é por isso necessário escolher para que se tenha uma experiência estética do tipo a gerar o sentimento sublime de modo contemplativo.

A possibilidade de pensar objetos ou seres temíveis nestas condições é muito mais favorecida do que quando nos deparamos com objetos dados concretamente à sensibilidade. É muito mais fácil, para nós, sentirmos expostas as temeridades na escuridão do que às claras. A sensação de desamparo perante o desconhecido favorece o surgimento do impulso de autoconservação como arma de defesa perante o desconhecido. É um tipo de medo que o objeto sozinho não nos fornece, fazendo-se necessário a imaginação desses objetos cuja consequência, para nós seja perigosa, já que o desconhecido em si não nos causa nenhum perigo, a não ser aquele que imaginamos estar velado por ele.

A fantasia mostra-se ainda mais ocupada em fazer do secreto, do indefinido, do impenetrável um objeto de terror. Aqui ela está na verdade em seu elemento, pois, uma vez que a realidade não impõe a ela nenhum limite, e uma vez que suas operações não são limitadas a nenhum caso em particular, permanece aberta para ela o amplo reino das possibilidades. (SCHILLER, 2011, p. 45)

O desconhecido é fonte de terror, visto não podermos saber o que esperar dele. Então, para que possamos nos colocar em guarda, à espera do que

quer que seja, o impulso de autoconservação desperta como alguém que segura fortemente a sua espada enquanto encara, por exemplo, um beco escuro mesmo que esse não contenha inimigos reais.

O que o pensador reforça ao considerar toda essa gama de objetos ideais como fontes para o sublime, é que o homem está, nestes casos determinados, completamente abandonado à sua imaginação e que da sua fantasia, ele pode fazer surgir o sublime. Pela sua capacidade de criar o temível do desconhecido é que se pode alcançar o sublime em uma relação com o indeterminado. “Também o indeterminado é um ingrediente do terrível, e por nenhum outro motivo senão porque dá à faculdade de imaginação a liberdade de colorir a imagem como julgar apropriada” (SCHILLER, 2011, p. 46).

O fato de tornarmos o indeterminado em objeto do temível se dá pelo fato de que acreditamos haver ali muito mais ameaças do que coisas boas. Quanto à isso o poeta nos explica que essa reação se dá devido ao fato de que nós relacionamos essas experiências, na grande maioria das vezes, com o nosso impulso de autoconservação. Ou seja, consideramos sempre temível o que está dentro de uma floresta densa e escura muito antes de pensar que podemos extrair dali uma experiência tranquila, harmoniosa e isenta de perigos.

O fato de ela tender justamente para o terrível, e temer mais do que espera o desconhecido, decorre do impulso de conservação que a impele. O repúdio atua de modo incomparavelmente mais rápido e poderoso do que o apetite, e é por isso que supomos coisas ruins, mais do que esperamos coisas boas por trás do desconhecido. (SCHILLER, 2011, p.45)

Nessa categoria do sublime está em jogo, além de um objeto apresentado como um poder, o papel da nossa imaginação, junto com a capacidade do nosso ânimo em deliberar se quer ou não fazer com que essa experiência gere um sentimento de sublime. Depende de uma particularidade subjetiva, de uma escolha racional de se entregar a uma experiência que também é da ordem do sensível. A “criação” do objeto – do tipo que exige essa modalidade do sublime – inicia na imaginação e encerra-se apenas na liberdade do ânimo que prefere entregar-se aos conteúdos incertos do indeterminado.

2.3.2– Sublime patético ou sublime pela arte trágica

Ainda dando continuidade à reflexão kantiana da terceira crítica, Schiller admite que o sentimento de sublime ocorra no momento em que o sujeito se depara com um objeto de tamanha grandeza, que não seja possível abarcá-lo pela via apenas do entendimento. Mesmo que não possamos pensar, para o objeto que suscita o sublime, qualquer outra coisa que possa se comparar com ele. Nossa moral se eleva com o uso da razão e liberta o sujeito, que sente sua superioridade quando enfim se desvencilha das limitações físicas.

Nessa passagem é possível reconhecer um destaque para a questão da liberdade moral do sujeito, aquela liberdade evocada pelo indivíduo quando recorre às próprias ideias, ou seja, os recursos do seu eu moral. O sujeito dessa experiência é aquele que se vê coagido pelas forças da natureza, que podem causar-lhe uma diversidade de danos ao seu eu físico, mas que faz dessa experiência uma oportunidade para construir uma elevação do seu eu moral perante esse mesmo objeto, que poderia simplesmente paralisá-lo.

Para o dramaturgo, a liberdade do sujeito envolvido nas condições citadas é exercida pelo viés das ideias, e a consciência adverte-o sobre sua dependência estar condicionada apenas aquilo que ele comporta como ser sensível. “Somos dependentes apenas enquanto seres sensíveis; enquanto seres racionais somos livres” (SCHILLER, 2011, p. 21). O perigo que ele teme toca-o apenas no que diz respeito ao seu eu físico. É exatamente quando nos elevamos moralmente que entramos em contato com o sentimento sublime de modo prático.

A liberdade aqui diz respeito à condição de fragilidade do homem, que se ultrapassa pela razão. O homem configurado, segundo esse pensamento, é aquele que sabe que a morte para ele é certa, mas que, mesmo diante de um objeto que possa por em risco a sua integridade física, opta por não correr apavorado, mantendo a maior distância possível dele, permanecendo frente ao objeto, com uma postura de quem deseja vencer os seus próprios limites físicos por meio da razão.

A consciência do poder da razão está ligada sobremaneira ao impulso de conservação. Em condições de ameaça física, o impulso é acionado no ânimo que decide como agir. Após a resistência moral, o sujeito experimenta um prazer gerado pela própria vitória moral perante o objeto, surgindo, assim, o sublime, como uma conjugação entre as sensações de dor e de prazer.

No caso específico do sublime de modo patético, o objeto deve ser ele mesmo a causa do temor. O objeto, nesse caso, tem um poder pernicioso com relação à integridade do sujeito que com ele se depara. Nos casos extremos onde o perigo é certo, a imaginação já não poderá agir livremente para que ocorra a experiência do sublime e, não estando livre, ela também não encontra as condições necessárias para relacionar o temor gerado pelo objeto com o impulso de conservação. O que adverte o pensador é que, nesses casos, a imaginação é obrigada a agir o quanto antes.

(...) além do objeto como poder é representado objetivamente para o homem também a sua temibilidade, o próprio sofrimento, e nada resta para o sujeito ajuizante senão fazer aplicação disso para o seu estado moral e gerar o sublime a partir do temível. (SCHILLER, 2011, p. 40-41)

O sujeito só está em condições de avaliar uma experiência como um juízo estético quando a sua liberdade está de antemão garantida. “O sofrimento efetivo não permite, entretanto nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do ânimo” (SCHILLER, 2011, p. 48). Ainda nesse encaixe, o que podemos extrair daqui é que esse sofrimento não pode, de maneira alguma, assumir a configuração de uma ameaça efetiva, pois caso isso ocorra, não haverá alternativa para o sujeito a não ser se defender como seja possível, e as portas para um julgamento estético estarão fechadas, enquanto não houver condições de segurança física.

O que Schiller pensa, a esta altura do texto, é que nada resta ao sujeito quando ele está à margem de um penhasco que começa a ruir sob seus pés. Levando em consideração esse exemplo percebe-se que a única alternativa para esse caso seria a de correr para um lugar mais seguro o quanto antes (lembrando que esse exemplo é meramente ilustrativo e que foi pensado por nós, não constando no texto do autor). O sublime patético pede para a imaginação transformar o objeto em algo temível e que a representação dele seja dada de modo eficaz, para que daí o sublime possa emergir.

O sofrimento eleva o nosso ânimo e se torna sublime de modo patético não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa boa habilidade (...), mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à causalidade desse sofrimento – a saber, à sua

influência sobre a determinação de nossa vontade. (SCHILLER, 2011, p.50)

O que fica mais claro, a partir desta última citação, é que a liberdade é que proporciona uma abertura para a vontade de julgar o objeto como sublime e que, sem ela, não pode haver experiência estética, mesmo que o objeto apresentado remeta às sensações de dor e terror. Com os limites entre a apreciação estética e os objetos que trazem consigo um temor vinculado a um perigo real, Schiller abre o caminho para descrever as condições necessárias para o despertar daquilo que ele batizou de sublime patético, que são: “uma representação vivaz do sofrimento de modo a despertar o afeto compassivo com intensidade apropriada”; e “uma representação da resistência contra o sofrimento, de modo a chamar à consciência a liberdade interna do ânimo” (SCHILLER, 2011, p.51). Segundo tais condições, o objeto que se apresenta ao sujeito, no primeiro caso, torna-se patético, pois se refere a uma dor ou sofrimento de um outro sujeito, o que despertaria um afeto do tipo do compadecimento, que só ocorre numa relação estabelecida com a dor de um outro; no segundo caso, o objeto se apresenta como sublime e também patético, devido ao fato de que o sujeito, de acordo com a sua consciência, escolhe por uma ação determinada, pois está em plena posse de sua liberdade.

O patético sublime encontra um caminho para a noção de que a criação poética é o fornecedor das condições exigidas, para que o sujeito possa relacionar-se com objetos, como a morte, de maneira completamente segura.

O Schiller do sublime patético toma distância do pensamento kantiano e lança-se como crítico, quando reconsidera a possibilidade do sentimento emergir com o auxílio de um objeto de arte. A arte específica eleita pelo autor é a arte trágica. Logo a seguir, apresentaremos os motivos dessa escolha. Percebemos que a arte retoma o lugar dado por Longino ao lado do sublime. Ela é novamente apontada como um espaço viável para o surgimento do sentimento, devido, exatamente, às suas características ficcionais (por não ser nunca tal qual a realidade, mas, simplesmente, a representação desta), como diversa da natureza e, na qualidade de simples imitadora de sua aparência, ela não fornece nenhum perigo efetivo para nossa integridade física. Ela se mostra, nesse pensamento, como um caminho adequado e seguro para que o sujeito possa entrar em contato com o *pathos* sublime. Pois é através da ficção que podemos experimentar todos os limites

da nossa existência, sem estarmos presos às suas violências determinantes. Quanto a sua defesa pelo lugar da arte junto ao sublime o poeta considera:

Já a sua imitadora da natureza, a arte imagética, é inteiramente livre, porque ela dissocia de seu objeto todas as limitações causais e deixa também o ânimo de seu observador livre, porque imita apenas a aparência e não a realidade. Como, porém, toda a magia do sublime e do belo se encontra na aparência e não no conteúdo, a arte possui todas as vantagens da natureza, sem partilhar os seus grilhões. (SCHILLER, 2011, p. 74)

Essa arte imagética, que é capaz de representar a aparência da realidade de maneira tão intensa que possibilite ao sujeito um sentimento de sublime, precisa conjugar em si algo que nos remeta às sensações de dor e prazer, ao passo que nos proteja de qualquer tipo de perigo real que poderia pôr em risco nossa integridade física. E é segundo tais leis do próprio sentimento de sublime que Schiller encontra o caminho direto para a arte trágica, como totalmente possível e favorável para experiências estéticas dessa magnitude.

Para o pensador e dramaturgo, é na tragédia que o homem pode vivenciar de maneira mais intensa todas as faces da dor, do sofrimento, do terror e, principalmente, a sensação de autonomia do sujeito pelo seu eu moral, diante da representação. Já que a própria fundamentação da arte trágica configura em si os elementos fundamentais para o surgimento desses sentimentos. Os mesmos princípios para que aconteça o sentimento de sublime de modo patético, que são: a representação vivaz de um sofrimento e a resistência perante ele, que foi levada à tona pela condição de liberdade consciente do sujeito envolvido nessa experiência, são também as regras básicas da arte trágica, segundo as observações que Schiller explicita em seu texto. Cito: "deste princípio seguem as duas leis fundamentais da arte trágica. Estas são: em primeiro lugar a apresentação de uma natureza que sofre; em segundo lugar a apresentação da autonomia moral do sofrimento" (SCHILLER, 2011, p. 51).

A tragédia então abre o caminho para a consolidação daquilo que o pensador batizou de sublime patético. Enquanto as experiências proporcionadas ao homem pelo domínio das forças da natureza configuram "grilhões", com os quais o sujeito não consegue se livrar efetivamente, no caso específico da arte trágica a possibilidade de vencer a violência pela força moral, configura-se com uma

possibilidade para que o homem possa sofrer (no universo da ficção), e também vencer os limites da sua própria fragilidade com o auxílio da representação. Quanto a esta questão nos auxilia a observação de Süsskind, quando afirma que:

(...) a cultura moral só pode destruir conceitualmente a morte por meio da arte que produz e intensifica a experiência do sublime (...) a tragédia, ao apresentar a desgraça fictícia, pode por o homem em contato com a lei racional capaz de libertá-lo da casualidade natural, sem torná-lo indefeso, como acontece no caso da desgraça real. (SÜSSEKIND, 2011, p.100)

É na experiência artística consolidada na tragédia que Schiller encontra o objeto prático para poder aplicar a conceituação do sentimento de sublime. Agora o sofrimento aparece liberto das forças opressoras da natureza e coloca-se diante do homem segundo uma configuração que ele mesmo cria. A defesa do dramaturgo se segue de uma explanação ainda mais detalhada dos tipos de sensação que a representação trágica é capaz de produzir:

(...) da catástrofe ora abalando lentamente, ora desabando depressa. Contribuem para ela cenas patéticas da humanidade em luta contra o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganadora, da justiça triunfante e da inocência que sucumbe, cenas que a História expõe em abundância e que a arte trágica, imitando, põe diante de nossos olhos. (SCHILLER, 2011, p. 72)

O compadecimento faz parte do jogo no sublime patético; a noção schilleriana fala de um sofrimento que podemos experimentar enquanto expectadores do sofrimento do outro. Cenas representadas com a devida intensidade podem ocasionar o sublime, mesmo que sejamos apenas espectadores de uma representação artística da magnitude da tragédia.

Contra Kant, Schiller se insere na divisão do sublime prático, e, é especificamente no que tange ao sublime patético, que o coloca na contramão do pensamento que lhe motivou. Essa categoria de sublime se chama de patético. E aqui reflito sob a afirmação do professor, que contribui muitíssimo para uma melhor apreciação desta questão, quando ele afirma que “porque ela inclui a representação do *pathos*, no próprio sofrimento” (SÜSSEKIND, 2011, p. 93), consideração que não consta nas linhas da terceira crítica.

Pensando na condição do sensível, e o papel mesmo da sensibilidade humana, Schiller lança-se em uma investigação que pretende por lado a lado a

sensibilidade e a razão. Pensando uma saída para uma educação adequada, que dê ao homem moderno as condições básicas para o estabelecimento de sua liberdade moral. A ideia apresentada pelo pensador de que habita no homem uma dimensão sensível (muito mais frágil) e uma moral, que é alavancada pela faculdade da razão e que encontra na experiência do sublime a sua destinação mais evidente. Pois é no sublime que o homem separa-se conscientemente do sensível para dar espaço às forças da razão, que são independentes daquilo que a natureza lhe impõe.

O sublime cria para nós, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter presos. Não gradativamente (pois não há nenhuma transição da dependência para a liberdade), mas de modo súbito e por meio de um abalo, ele arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia e que, quanto mais transparente foi fiada, maior firmeza com que prende. (SCHILLER, 2011, p. 63)

Enquanto o belo nos dá as condições para uma experiência tranquila, apenas alegre; o sublime fala de um desacordo, de um estremecimento forte, de uma dor e um prazer, que edificam as almas possuidoras de um ânimo mais apurado. O sublime aparta de vez o homem físico do moral e vence sempre, enquanto educa quanto à submissão que é apenas de ordem física, e também quando chama à consciência do homem a necessidade de ultrapassar tudo aquilo que o define apenas como ser sensível. É através do sublime que o homem pode participar de uma experiência em que o seu eu moral se sente muito mais forte do que as forças do destino e da morte.

Na medida em que o sublime nos ensina a considerar parte sensível de nosso ser, a única submetida ao perigo, como uma coisa da natureza que é externa e não diz respeito de modo algum a nossa verdadeira pessoa, a nosso eu moral. (SCHILLER, 2011, p. 39)

Schiller denomina “patético” um tipo de sentimento de origem infeliz que pode ser capaz de criar, pela representação, um tipo de desgraça tal qual ela fosse verdadeira. Exatamente pelo seu caráter de artificial ele se relaciona conosco de maneira a estarmos suficientemente protegidos. No sentido de que não podemos ser atingidos diretamente por este mal, o que resulta na condição específica de estarmos livres para uma apreciação estética facilitadora do ajuizamento desta como sublime.

No patético, a artificialidade da criação artística encontra um espaço seguramente confortável. A viabilidade do sublime acontecer no ânimo com o auxílio da arte está assegurada na noção de que o sublime ocorre pelas vias de um compadecimento (uma dor que sentimos ao ver o sofrimento de um outro). Esse tipo de dor atravessada por outrem nos conduz à ideia de sublime de modo patético, e, a arte trágica converte-se em ambiente favorável para representação do sofrimento alheio. Para esclarecer o que Schiller entende por patético, cito:

O patético é uma infelicidade artificial que nos põe, assim como o infortúnio verdadeiro, em uma relação imediata com a lei espiritual que reina o nosso peito. (SCHILLER, 2011, p.71)
(...) o infortúnio artificial do patético nos encontra totalmente equipados e, por ser apenas imaginado, ele permite que o princípio autônomo em nosso ânimo ganhe espaço para afirmar sua absoluta independência. (*idem*)

O patético configura-se como um sofrimento no qual o mal se encontra sem condições de nos atingir na realidade. Indiretamente representado, pela arte trágica, o patético participa da condição de ter sido criado apenas pela imaginação. Então, também é necessário que o interlocutor seja guiado pela imaginação para que possa fazer da representação da dor um temor para si. Tal movimento exige uma autonomia do pensamento e deixa o ânimo suficientemente livre para sentir o abalo necessário para o acontecimento do sublime.

A categoria estética nomeada como sublime patético afasta as experiências estritamente vivenciadas através da apreciação restrita dos fenômenos naturais da sua condição de ocorrência. Agora o que não pode acontecer é que uma experiência derivada dos fenômenos da natureza conduza-nos a um sentimento de sublime do modo patético. O que só acontece nesse tipo de sublime exige um compadecimento, um tipo de compaixão dependente da contemplação do sofrimento alheio. Assim, afirma Süsskind: “o sublime patético não pode ocorrer na contemplação dos fenômenos naturais” (2011, p.93).

No sublime patético, o perigo é extraído, o que proporciona uma segurança física, de maneira que essa experiência estética se destine especificamente ao nosso eu moral. Quando o físico está totalmente assegurado, com o auxílio da imaginação e do compadecimento, o sublime surge, e o pensador encontra uma justificativa para que ele aconteça, por meio da contemplação da

tragédia. A forma de arte que é consolidada na tragédia possibilita tanto o compadecimento quanto uma representação digna de transformar essa dor em sublime.

Se “o patético, pode-se dizer então, é uma inoculação do destino inevitável, pela qual sua malignidade é retirada, e seu ataque é dirigido ao lado forte do ser humano” (SCHILLER, 2011, p.71), o que podemos inferir é que, as forças da natureza, como um poder pernicioso a nós, estão fora das primeiras condições deste sentimento. A “malignidade” não pode ser retirada quando se trata da ação direta dos fenômenos naturais, onde a natureza bruta se apresenta como um poder que está contra nós. Em relação à natureza e seu poder sobre nós, somos sempre frágeis no que corresponde ao nosso eu físico. Quanto a isso já nos alicerçou as próprias passagens do texto do pensador. O que queremos enfatizar a essa altura é que enquanto o pensamento de Kant empreendeu esforços para separar definitivamente o sentimento do sublime dos objetos de arte, Schiller faz exatamente o movimento contrário, pensando antes as condições específicas da arte trágica, segundo sua própria experiência como artista. Ele devolve, dessa forma, o lugar do sublime ao lado da arte. Aquele lugar já favorecido no texto de Longino, embora esquecido pela tradição filosófica, que encontra seu ápice no texto da terceira crítica kantiana. Sem dúvida, esse é o ponto de separação entre Schiller e Kant mais significativo. A noção de sublime patético dá ao primeiro a condição de crítico da crítica, e, como esteta, um lugar importante dentro da tradição marcada pela terceira crítica. A posição de Schiller coloca-o no lugar de contribuinte com relação às ideias envolvidas acerca do conceito, o que pode justificar a afirmação do comentador: “o avanço da teoria schilleriana em relação a Kant, no sentido da amplitude da experiência estética, começa com a distinção de dois tipos de sublime prático” (SÜSSEKIND, 2011, p. 92).

Muito embora apenas a tragédia seja eleita pelo pensador como forma artística que suporte todas as exigências para o sentimento sublime, a arte encontra-se inegavelmente favorecida em seu texto. Pensando o lugar do sensível junto à razão, para uma melhor educação do homem de seu tempo, Schiller abre a fenda que escondia a arte e, de certo modo, diminuía a sensibilidade em detrimento da razão, como era recorrente no pensamento kantiano. O lugar alto da tragédia enfatiza nas entrelinhas o retorno a uma noção de que a sensibilidade não deve ser esquecida e que, o homem além de ser natural é também um ser que cria. Quanto

ao fato de Schiller ter escolhido a arte trágica, recorreremos ao texto de López, na altura em que afirma:

A imagem da tragédia, as reflexões sobre o sublime, se apresentam à Schiller como o espaço adequado para compreender, inicialmente, e enfrentar-se, em segundo momento, a situação do homem moderno, a difícil relação deste com a natureza e a luta entre sua racionalidade e sua sensibilidade¹⁸ (LÓPEZ, 2007, p.2)

O momento histórico, reconhecido como modernidade, é palco para as preocupações schillerianas, juntamente com a conhecida corrida pela razão e tudo que ela possa caracterizar o pensamento do homem moderno. O pensador indica que aí há algo que deforma o carácter humano. A sua visão do sublime dá espaço para pensar a autonomia moral do homem que exerce sua liberdade pelo viés moral. O querer é eleito como fonte de exercício de uma liberdade que a natureza tenta suprimir. A sensibilidade e a arte assumem um lugar importante no pensamento que tenta reconciliar as duas esferas como caminho para uma melhor educação moral do homem, esse homem que se encontra convencido da grande influência da razão. Para discutir tais questões, Schiller publica em 1795 um conjunto contendo 27 cartas destinadas ao Duque Frederico Cristian de Scheswig-Holstein-Augustenburg, nas quais a pauta principal tratava da importância de uma educação do homem valorizadora da sensibilidade. O texto, conhecido no Brasil pelo nome *A educação estética do homem numa série de cartas*, está repleto de considerações sobre a urgência de se incluir na educação moderna um sistema agraciado por objetos de arte, como meio de incentivar a ampliação das capacidades sensíveis, de modo que o homem se constitua em um ser mais completo e moralmente melhor. Encontramos lá a defesa da urgente necessidade de desenvolver meios para formação de um homem harmonizado e o alerta de que:

O Estado dinâmico (físico) apenas pode tornar a sociedade possível domesticando a natureza através da natureza; o Estado ético pode torna-la (moralmente) necessária submetendo a vontade individual à vontade geral; mas o Estado estético pode torná-la real (efetiva),

¹⁸ Texto original: La imagen de la tragedia, las reflexiones sobre lo sublime, se le presentan a Schiller como el espacio adecuado para comprender, inicialmente, y enfrentarse, em segundo momento, a la situación del hombre moderno, a la difícil relación de éste con la naturaleza y la lucha entre su racionalidad y su sensibilidad. (LÓPEZ, 2007, p.2)

uma vez que cumpre a vontade do todo através da natureza do indivíduo. Se já a carência impele o ser humano para a sociedade e a razão implanta nele princípios de sociabilidade, só a beleza pode, porém, conferir-lhe um *caráter sociável*. Só o gosto traz harmonia à sociedade porque estabelece harmonia no indivíduo. (SCHILLER, 1990, p.100)

Segundo a noção schilleriana, a moral humana deve ser desenvolvida e educada. Essa tarefa deve ser responsabilidade da cultura e do Estado. O homem pode ser educado para agir moralmente e a via que ele descreve como a mais eficiente é a educação estética. A afinidade do homem com objetos belos e sublimes favorece o desenvolvimento do eu moral, já que é na experiência estética que formulamos juízos de validade universal, “passando da beleza à verdade e ao dever” (SCHILLER, 1990, p.82) gradativamente. A educação pelo sublime possibilitaria ao homem uma abertura para realização da sua liberdade moral, que sob a consciência de ser independente do eu físico, aumenta a esfera do seu eu moral, cujo resultado seria a ampliação das suas capacidades e o desenvolvimento da sua moralidade. E tudo isso deve ser fornecido pela própria cultura, para que todos possam ter as mesmas condições de expansão da moralidade, implicando, conseqüentemente, em uma sociedade mais harmonizada, livre e justa, segundo a noção schilleriana...

Constitui, portanto uma das mais importantes tarefas da cultura submeter o ser humano à forma já durante sua mera vida física, tornando-o estético até onde possa chegar o reino da beleza, uma vez que só a partir do estado estético, não do físico, se pode desenvolver o estado moral. (SCHILLER, 1990, p.83)

O que o pensador defende é que não se chega à moralidade apenas com o auxílio do que se prende à ordem do eu físico, e que é somente pelo estético, ou seja, o contato com o belo e o sublime é que se expande a moralidade. O exercício do contato com as coisas belas entenda-se, a educação estética do homem, guarda o poder de educar para a moralidade. É na dimensão estética que o homem schilleriano encontra a sua liberdade; do estético para o moral separa-o apenas a medida de um pequeno passo e por isso a cultura deve educar-nos esteticamente, pois, somente pela sua via o homem pode alcançar a sensação de liberdade.

Em *A educação estética do homem numa série de cartas*, a ideia de que a formação do homem necessita de uma porção estética, culmina na afirmação de

que é por essa via que se pode então desfrutar de uma educação mais completa, uma educação que contemple a noção de liberdade. Tendo em vista uma formação para a perfeita moralidade humana, Schiller aponta para o papel da cultura estética como responsável por esse feito. Quanto a isso nos fala melhor Barbosa, na passagem específica em que se lê: “a formação estética do homem favorece a sua formação ética na medida em que é capaz de conter o ímpeto da natureza em nós e suscitar a atividade da razão” (BARBOSA, 2004, p. 38).

Para Schiller, um homem que tenha a possibilidade de ser esteticamente educado, cultiva em si um espírito mais direcionado às ações morais e éticas. Pela cultura estética, este homem tem a oportunidade de aprender a frear os seus instintos mais impuros e se encantar com a possibilidade de cultivar em si desejos mais nobres, como os que envolvem, por exemplo, as ideias de beleza e harmonia. Em consonância com a nossa interpretação, Barbosa afirma que: “um ânimo esteticamente cultivado já não mais se satisfaz com inclinações apenas sensíveis. O gosto o despertou para inclinações espiritualizadas, para desejos de ordem, harmonia e perfeição” (BARBOSA, 2004, p. 48-49).

Mesmo tendo em vista que para Schiller o sentimento de sublime se configura como a expressão mais rica da educação estética, por nos fornecer uma experiência com a liberdade. E quanto a isso, não nos restam dúvidas. Contudo, não podemos furtar-nos do conteúdo presente nas *Cartas para educação estética do homem*, como forma de evitar que nossa visão turve-se com relação à preocupação fundamental do pensador que aparecem apenas como cume do *iceberg*, que nos mostra de pronto a importância da educação estética e o empenho de reformular o conceito de sublime. Para enfatizar isso, destacaremos a percepção de Barbosa acerca do que está na base da preocupação schilleriana com a educação do gosto humano.

(...) sua preocupação fundamental é com a ausência das condições subjetivas necessárias ao estabelecimento do Estado racional. Daí a ênfase pedagógica, a ênfase na educação do homem. (BARBOSA, 2004, p. 22)

Retomando especificamente aquilo que trata o sublime de modo patético, a afirmação de que “não podemos sofrer nós mesmos, mas apenas de modo solidário” (SCHILLER, 2011, p.48) alicerça, mais uma vez, a noção de que o patético

ocorre devido “a representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna” (SCHILLER, 2011, p.48-49). Logo se percebe a abertura para a arte trágica, compreendendo os modos pelos quais podemos exercitar a nossa moralidade pelo viés do sublime patético, encontrando aí uma saída para a liberdade.

É claro que a própria natureza dá-nos as condições para experiências tanto de belo quanto de sublime. O problema é que, enquanto estamos em uma experiência do sentimento sublime, fornecida pela natureza como um poder, nossa integridade física não está sempre assegurada como se dá no caso de contemplação pela representação da arte trágica. Segundo o pensador, a arte é o meio mais seguro para uma experiência com o sublime, tendo em vista que:

Ora, de fato a natureza já apresenta, por si só, objetos em quantidade nos quais a capacidade de sentir o belo e o sublime poderia ser exercitada; contudo, o homem é aqui, como em outros casos, mais bem servido de segunda mão do que de primeira. Ele prefere receber uma matéria preparada e selecionada pela arte a criá-la cansativamente, com escassez, pela fonte impura da natureza. (SCHILLER, 2011, p.73)

O problema do aparecimento do sublime apenas pela força dos fenômenos naturais está diretamente ligado à noção de que essa seja a única via pela qual o homem é educado pelo sensível. A matéria dada pela natureza, nestes casos, também exige um esforço muito maior do ânimo, não culminando necessariamente no prazer exigido para completar o que falta para o sublime. Pois essa representação da natureza pode muitas vezes configurar-se como um sofrimento real. Para o sublime patético exige-se que o sofrimento nasça da representação da dor de um outro. O sublime de modo patético afasta-se totalmente das representações fornecidas pelos fenômenos naturais, como defendia anteriormente Kant. Submetido às forças destrutivas da natureza que desencadeiam o temor, como esclarecem as considerações de Kant e Burke, o sujeito seria subjugado pela inclinação sensível e não sentiria prazer algum (SÜSSEKIND, 2011, p. 93).

O sublime patético de Schiller, ou o sublime pela arte trágica, chama atenção pela valoração que envolve a noção de que este suscita o suprassensível. A independência moral do homem trata de uma instância encontrada para além do

meramente sensível. O homem que se encontra com o sublime, através da representação de uma tragédia, emancipa-se das condições impostas pela natureza fora dele¹⁹ e percebe, em sua alma, uma liberdade ímpar que está ligada tanto à sua vontade quanto às suas ideias.

Observe que a liberdade e o suprassensível estão intimamente ligados, favorecendo a ideia de que ambos confundem-se no pensamento schilleriano. Seguramente, a defesa de Schiller com relação à arte trágica refere-se ao fato dela ser capaz de trazer à tona tudo o que exige o sentimento de sublime, já que por ela logramos os louros de sentir a nossa independência, ou se preferir, liberdade frente à natureza fora de nós e que nos dá uma única e indiscutível certeza, a de sermos seres para a morte. Quanto a isso nos fala López:

(...) que aquilo a que Schiller se refere com o sensível é a liberdade, e que a palavra *Darstellung* se entendia, em meio de suas múltiplas possíveis conotações, como a encenação, como o fazer visível (sensível) de algo na representação trágica. Schiller está falando aqui, em seu conjunto, do sentimento de sublime tal e como a tragédia logra suscitar-lo no espectador. (LÓPEZ, 2007, p.2)²⁰

A natureza precisa apresentar-se como um poder que ergue-se contra nós, ou melhor dizendo, contra nossa porção física. Também, se faz necessário o homem querer agir contra essa força, para que, pelo seu eu moral, alcance a tão desejada liberdade moral. É assim que o dramaturgo, mais uma vez, encontra na arte da tragédia um meio totalmente possível e seguro para o acontecimento sublime.

A finalidade da arte é a representação do suprassensível. Para Schiller está mais do que justificado que o sentimento sublime retome o seu lugar lado a lado com ela. “O fim último da arte é a representação do suprassensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado de paixão” (SCHILLER, 1991, p. 113).

¹⁹ Schiller se refere as duas naturezas humanas a fora de nós (fenômenos naturais) e a dentro de nós (sentimentos, pensamentos e emoções).

²⁰ (...) que aquello a lo que Schiller si refiere con lo suprasensible es a la libertad, y que la palabra *Darstellung* se entendia, en médio de sus múltiples posibles coonotaciones, como la puesta em escena, como el hacerse visible (sensible) de algo en la representación trágica. Schiller está hablando aqui, en su conjunto, del sentimiento de lo sublime tal y como la tragédia logra suscitarlo en el espectador (LÓPEZ, 2007, p. 2)

Que a finalidade do sentimento sublime seja educativa e favoreça uma moralidade mais apurada para o homem, segundo o pensador, já está claro desde a publicação das “*Cartas para a educação estética do homem*”. O que procuramos ressaltar aqui é o outro lado da moeda do sublime patético. O homem como ser sensível tem um meio, uma saída, a partir da qual desemboca em um horizonte de prazer sem precedentes (o sentimento sublime). Tal saída é mostrada facilmente durante a fruição de uma tragédia. Todo jogo envolvido nesse tipo de arte logra suscitar um *pathos* extraordinário. Mas, o sentimento sublime mesmo só ocorre quando o espectador faz dessa experiência (sensível) uma via para expansão do suprassensível. Tudo depende, então, de que o homem queira e que use sua inteligência e consciência a favor da ideia de que é moralmente independente de tudo o que está fora da sua faculdade máxima (a inteligência). As exigências estão lançadas, e, entre elas, a mais significativa é a iniciativa humana de combater qualquer tipo de sofrimento. “Porque o homem exige-se imperiosamente resistência moral ao sofrimento, só através dela se pode fazer notar nele o princípio da liberdade, a inteligência” (SCHILLER, 1991, p. 113).

Nas discussões acerca da tragédia, Schiller demonstra uma atenção maior para as questões que envolvem o espectador e o tipo de *pathos* produzido por essa forma de representação no espectador. Mais uma vez a preocupação com a “prisão” dada pelo sensível e a liberdade pela inteligência, ou suprassensível, deixa registros em seus escritos. “(...) Schiller parece ter se mantido, em parte, fiel à tradição, considerando o trágico não como um fenômeno em si, mas em função do afeto ou sentimento que a tragédia deve produzir no espectador” (MACHADO, 2006, p. 78).

Schiller se demonstra muito mais inclinado pelas questões relacionadas ao sentir do homem e entende que o sujeito não sente apenas pelas impressões dadas pelos fenômenos naturais. A questão é o sublime; esse sentimento precisa ser entendido como meio pelo qual o homem pode superar o seu próprio destino. A dor e o prazer, imbricados no sublime, importam pelo fato de que é através deles que se adquire uma liberdade. O suprassensível está em destaque nesse pensamento, localizando o sensível como um tipo de prisão a ser derrubada.

A capacidade de sentir o sublime é, assim, uma das mais esplêndidas aptidões de natureza humana, que merece tanto nossa atenção, por sua origem na faculdade autônoma do pensamento e da

vontade, quanto o mais perfeito desenvolvimento, para sua influência sobre o homem moral” (SCHILLER, 2011, p. 72).

Outra vez o que importa é a resistência; essa capacidade humana de contrapor-se, pela razão, àquilo que o aflige. O sublime é o sentimento que coroa, esteticamente falando, o pleno exercício rumo à liberdade. O tipo de representação que compreende a arte trágica é um meio favorável para esse tipo de experiência. É certo que exige um ânimo singular e uma iniciativa nobre para que esteja apto a sentir o sublime, encontrando na tragédia uma facilitadora dos caminhos nessa tentativa. Concordo ser “o sujeito que gera em si mesmo a representação do sofrimento e a transforma em objeto de temor, ‘através da relação com o impulso de conservação’, ou em algo sublime, ‘através da relação à sua pessoa moral” (SÜSSEKIND, 2011, p. 93).

Estamos falando do sublime de modo patético, aquele tipo de sublime que depende do compadecimento, o qual fala da dor de um outro. Nada mais adequado do que a compreensão de ser a arte trágica a melhor e única expressão em que se pode sentir esse *pathos*. Antes de tudo, Schiller entende que “a arte tem que deleitar o espírito e ser agradável à liberdade” (SCHILLER, 1991, p.113). O homem livre pela inteligência, aquele que se reconhece como ser físico e também moral, é quem alcança o sublime. A arte como meio para independência moral e a liberdade do homem é o que mais ressoa quando Schiller fala desse tipo de *pathos*.

São inúmeras as passagens em que o dramaturgo defende a tragédia como meio de representação cuja culminância é o sublime. O esforço exercido para ilustrar a sua defesa em prol da tragédia, leva diretamente à ideia de que o que importa é para onde caminha a moralidade humana e o quanto a arte é capaz de auxiliar levando-o de mãos dadas pelo caminho mais fácil e prazeroso. A letra de Rosenfeld nos ajuda aqui na composição do nosso entendimento, quando afirma que:

Profundamente convencido da destinação moral do homem, ligada à liberdade e à dignidade de sua essência espiritual, Schiller envia esforços sempre renovados para definir de um modo cada vez mais exato, o sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do trágico, para um ser cuja missão mais elevada é ser testemunha da liberdade moral num mundo determinado por leis da natureza (ROSENFELD, 1992, p. 9).

O suprassensível está à mostra pelo sensível. A tragédia se configura não só como um meio de apreciação estética para sentir o sublime, mas como o único modo de se chegar ao sublime patético. Por sua vez, o patético devolve o lugar da arte associada à ideia de sublime. A liberdade encontra seu caminho pelo viés do suprassensível e o homem se justifica muito mais pelo seu querer (pelas suas escolhas) e pelo seu eu moral (ideias ou inteligência) do que pela sua condição natural. Quanto a isso nos alicerçam ainda mais as palavras de Rosenfeld:

A função mais elevada da tragédia e segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o suprassensível ou de modo visível o invisível; representar portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral. Todavia, como se pode apresentar visivelmente o invisível? Há uma só possibilidade: mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos (ROSENFELD, 1992, p. 10).

O teatro trágico é o palco para a representação da moralidade. Na experiência da tragédia, a dor e a compaixão invadem os ânimos dos espectadores. A luta travada entre os seus próprios instintos e a construção do próprio futuro é o que se vê quando se está diante de uma tragédia schilleriana. As personagens protagonistas incitam os afetos de seus locutores, enquanto a história contada ali representa situações trágicas, cuja ocorrência qualquer um de nós poderia experimentar. Os heróis são seres universais, mas também comuns; não são semideuses, como era comum nas tragédias gregas da antiguidade. Trata-se de homens comuns escrevendo seus próprios destinos, segundo suas escolhas. Apresentaremos no terceiro capítulo mais minuciosamente as diferenças entre a tragédia antiga e a tragédia moderna.

CAPÍTULO 3 – A ARTE TRÁGICA E O DESPERTAR DA LIBERDADE

3.1 Sublime e tragédia

O trabalho teórico de Schiller avança sinuosamente para uma interpretação do conceito de sublime em direção direta à forma artística da tragédia. Os textos *Do sublime* e *Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas* desenvolvem minuciosamente uma divisão do sublime, desembocando no tipo de sublime patético, pelo qual o autor reconcilia a arte com o conceito, pelo viés da arte trágica, como já foi abordado no capítulo anterior.

Segundo a nossa leitura, encontramos em *Teoria da tragédia* os textos pilares para uma melhor apreciação do que se trata a tragédia mesma no olhar do pensador. Usaremos esse texto com o intuito de apresentar algumas questões pontuais, para melhor nos inteirarmos daquilo aqui entendido como “o salto da arte” com relação aos fenômenos naturais.

Algumas questões continuam circundando o problema do retorno da tragédia ao pensamento estético. Schiller, ao escrever a série de textos publicados em conjunto no Brasil sob o nome de “*Teoria da tragédia*”, fornece-nos o material necessário para a compreensão do que ele mesmo entende por arte trágica. Quais pontos ressaltados por ele que mais se encaixam em sua teoria estética, e que tipo de tragédia se deve criar para o homem moderno? Estas são as questões principais que trataremos a partir de agora.

Se, para Schiller, o homem encontra-se preso no mundo do belo, por outro lado o sublime lhe auxilia no encontro da liberdade. O belo é, no entanto, uma prisão que as artes da pintura e da escultura podem nos oferecer. A tragédia emerge do ostracismo histórico e ganha voz juntamente com as questões mais impactantes acerca da estética na modernidade, pelo olhar do pensador. É claro que o fato de ser considerado um grande poeta do seu tempo deu a ele um público atento e concorde com suas ideias, tendo em vista a sua já comprovada experiência no objeto de que trata.

Devido ao teor de suas considerações e ao desenvolvimento de suas ideias, não nos surpreendemos com afirmações de que o sublime e a liberdade estão tão inter-relacionados que são, um e outro, reconhecidos como a mesma coisa, quando lemos os escritos de Schiller. Por isso lançamos, antes de

posicionarmo-nos solitários nesse entendimento, mão da perspectiva de leitura de Toledo, o qual afirma:

O belo mergulha o homem no mundo sensível, faz com que aquele se mantenha preso neste, do qual é pelo sublime que se encontra a saída. De maneira mais acurada, a beleza é a liberdade fenomênica, enquanto o sublime é a liberdade estilística (TOLEDO, 2008, pg. 5).

A leitura de Toledo não parece diferente da nossa, pois percebe o privilégio do sublime, em detrimento do belo, na escrita de Schiller. Encontramos diversas páginas dedicadas ao conceito de sublime; já em relação ao conceito de belo (muito menos citado) quando aparece, está quase sempre ligado a uma “introdução” simples, almejando de fato chegar a uma melhor explicação do que, na verdade, configura as nuances do conceito de sublime.

A questão de se dar foco à expressão artística da tragédia é uma dessas separações (entre o belo e o sublime) que dá maior visibilidade ao sublime. Não se trata de uma noção estética que coloca todo tipo de arte dentro de um mesmo círculo. Schiller faz uma divisão radical, inserindo a tragédia em uma posição totalmente diferenciada em relação a toda e qualquer arte diversa dela. É como se o pensador tivesse desenhado um ambiente piramidal para a arte, em que somente a tragédia ocupasse o topo da pirâmide, restando o outro espaço para todas as outras artes existentes. Neste sentido, Toledo desenvolve uma ideia que se comunga com a nossa, quando escreve: “(...) se o gênio do belo é o pintor ou o escultor, o gênio do sublime é aquele que trabalha com aquilo que o transmite por outra espécie de arte: a tragédia” (*idem*).

Não podemos considerar, grosso modo, ser a tragédia o único meio para se chegar ao sublime e à liberdade. Antes devemos observar o todo que compõe o pensamento de Schiller com relação aos conceitos de sublime. De um modo específico, no que se refere ao sublime de modo patético, encontramos uma inter-relação configurada de modo a não dissociar o sublime patético da tragédia. Porém, a tragédia é apenas um meio de se evocar um sublime (patético) no ânimo, um meio que independe da contemplação dos fenômenos naturais. O que está sempre em foco é a preocupação do pensador com a questão moral do homem, e daí a empreitada para averiguar onde e como podemos nos sentir “livres”. De todo modo,

um tipo de sublime associa-se com a arte trágica e isso não pode mais retroceder à ideia de que a arte não pode ser objeto para o sublime.

Não por acaso, Schiller inicia o texto *Sobre o sublime* com a frase de Lessing (1779) “nenhum homem é obrigado a ser obrigado”²¹. O ponto de partida pode ser um estudo sobre os focos da estética e em ressonância com as categorias estéticas de belo e de sublime. Contudo, o pilar principal ainda se ergue em torno de uma ampla edificação, cuja pretensão é entender as relações do homem moderno com a natureza e quais caminhos de fuga para esse mesmo homem, que tem a consciência de ser limitado por ela.

A tragédia, como arte dedicada a comover, não depende dos fenômenos naturais para sua ocorrência. Visto ser fruto da criação humana, podemos vê-la como expressão artística envolvida em uma determinada técnica. A tragédia transcende então a natureza, e o *pathos* por ela gerado tem algo de tão especial, que culmina no sentimento de liberdade moral. Sobre a tragédia como “arte maior”, Schiller escreve em *Acerca do uso do coro na tragédia In: Teoria da tragédia*:

A arte genuína, porém, não tem em mira apenas um jogo passageiro. Quer, seriamente, não apenas levar o homem a um sonho momentâneo de liberdade, senão que torná-lo livre de verdade e de fato. Para isso desperta, treina e aperfeiçoa nele uma faculdade, que afasta, a uma distância objetiva, o mundo sensível (que, do contrário, pesa sobre nós apenas como matéria bruta a nos oprimir qual força cega), com o que o transforma numa livre obra de nosso espírito e domina a matéria através das ideias”. (SCHILLER, 1991, p. 73)

Mesmo seguindo uma linha de pensamento que se debruça sobre as categorias estéticas – de belo e sublime – tentando entender como e o que podemos conhecer pela sensibilidade, como acontece na terceira crítica (texto de influência direta nas ideias schillerianas) a atenção toma outro rumo. Falamos aqui de uma concentração filosófica tentando entender como se desenvolve a relação do homem com a própria liberdade nos tempos modernos. Para além da estética filosófica, encontram-se, nos escritos de Schiller, um estudo cujo foco é uma retomada da união entre o sensível e o racional. Talvez por isso também a alusão à arte, como um retorno ao tempo histórico da antiga Grécia, quando a tragédia reinava como arte maior de um povo amplamente conectado com a natureza.

²¹ Citação da peça *Nathan o sábio*, de Lessing, Ato I, cena 3 (cf. LESSING, 1998, p. 215)

A civilização grega da Antiguidade era uma civilização onde os deuses caminhavam e se relacionavam com os cidadãos de maneira a influenciar em seus destinos, bem diversa da civilização na modernidade, cujo homem moderno distanciou-se da natureza e anda de mãos dadas com suas máquinas. Schiller pensa ter essa corrida elevado o sentido da racionalidade, ao ponto de deixar a sensibilidade em segundo plano, ou se preferir, em um plano tão subalterno que mal nos lembramos de sua importância.

Mais uma vez, aparece a necessidade do trágico, da arte e do retorno à sensibilidade, como forma de educar o homem moderno segundo uma moralidade mais elevada. As discussões estéticas schillerianas são usadas como meios visando um fim: o ajuste que levará ao equilíbrio das forças existentes, tanto da sensibilidade quanto da racionalidade. Sempre em vista de um homem mais completo, livre e moralmente evoluído.

Para além do esforço para uma educação mirada na sensibilidade estética, o pensamento de Schiller também pode ser interpretado pela óptica da categoria estética do sublime ser utilizada como meio de reflexão, enveredando amplamente para a questão que abarca as próprias condições em que se encontra o homem moderno e como ele convive em meio à luta da racionalidade esmagando a sensibilidade. E é por esse caminho que se envereda o texto de López. Com uma visão de tentar enxergar por trás do conceito de sublime as questões amplamente filosóficas, por onde caminha o pensamento schilleriano, revela-nos a seguinte proposta de leitura:

Através deles, Schiller parece lograr compreender algo que vá além de suas preocupações estéticas: a imagem da tragédia, as reflexões sobre o sublime, se apresentam para Schiller como um espaço adequado para compreender inicialmente, e enfrentar-se, em um segundo momento, na situação do homem moderno, na difícil relação deste com a natureza e na luta entre sua racionalidade e sua sensibilidade. (LÓPEZ, 2007, p.2)²²

²²Texto original: A través de ellos, Schiller parece lograr comprender algo que vá más allá de sus preocupaciones estéticas: la imagen de la tragedia, las reflexiones sobre lo sublime, se la presentan a Schiller como el espacio adecuado para comprender, inicialmente, y enfrentarse, en un segundo momento, a la situación del hombre moderno, a la difícil relación de éste con la naturaleza y a la lucha entre su racionalidad y su sensibilidad. (LÓPEZ, 2007, p.2)

Um outro lado das questões que prendem a atenção do pensamento schilleriano indicam claramente uma noção “otimista” do homem. O pensador demonstra uma confiança completa no fato do homem moderno carregar consigo uma tendência ao mais elevado. Entendendo ser este homem, o mesmo que pode ser sensivelmente educado, ou, ensinado com o auxílio das suas próprias capacidades sensíveis e, cujo ânimo é mais elevado, preferindo, por isso mesmo, o que há de melhor, com sua consciência expandindo-se ao ponto de buscar uma liberdade que contempla o bem coletivo e social. O que este homem almeja é a perfeita moralidade e, durante toda a sua vida, empregará todos os esforços para alcançá-la. Tal homem, quando se dirige ao ambiente do teatro, espera sair de lá com a alma mais elevada do que quando entrou. Os sentimentos por ele esperados para alcançar essa experiência são, justamente, os que possam torná-lo um homem melhor; a representação ali exibida deve levá-lo, de volta para casa, com um sentimento de ampliação do ânimo.

Aí encontra-se um problema que deve ser mais bem desenvolvido. Se o sublime de modo patético nasce juntamente com a apreciação de uma representação capaz de comover, é, antes de qualquer coisa, apenas pela tragédia que ele (o sublime patético) se configura. Essa noção limita a experiência do sublime patético ao ambiente do teatro. Estamos ressaltando essa observação aqui, pelo fato de ser durante a modernidade que Schiller escreve tanto os seus textos teóricos quanto as suas tragédias e poemas. Na modernidade não se trata mais da mesma atmosfera que pairava sobre a Grécia antiga, quando os espetáculos trágicos eram representados em grandes festivais totalmente abertos ao público. Durante os festivais gregos todos os habitantes tinham o direito de assistir as tragédias (incluindo-se aí, as mulheres e os escravos, os quais não tinham direito a nenhuma participação política na *pólis*). O espaço aberto na Antiguidade agora se limita a uma pequena parcela da sociedade: os frequentadores do teatro; e, nesta está a parcela dos homens que Schiller considera sedentos de novas experiências enaltecidas. O autor está ciente da distância histórica que separa as duas fazes do trágico – o antigo e o moderno – e, por isso, lança suas reflexões acerca do trágico, de modo que seus dramas se encaixem na realidade do homem moderno, ao ponto de envolver o público dessa época. Conosco comunga a noção da comentadora de que o pensador está consciente desse distanciamento e, para amenizá-lo, precisa adaptar a forma de apresentação da tragédia. Cito:

(...) que Grécia é uma época passada, perdida para sempre na história; e que, por conseguinte, o ideal presente na cultura grega é uma imagem que só nos é acessível através da arte, uma arte do passado. (LÓPEZ, 2007, p.4)²³

Schiller também reconhece ser a tragédia uma arte do passado. Mesmo assim, prende-se à noção desta ser o tipo mais completo de representação artística já existente, de modo que seu resgate só trará ao público da modernidade uma experiência edificadora, no sentido máximo do retorno ao sensível. E, mais do que isso, o encontro com o sublime, facilitado pela arte trágica não pode ser deixado de lado.

As avaliações schillerianas da arte trágica já incorporam novas saídas para sua atualização. Para que ela seja apresentada de maneira a despertar atenção na burguesia moderna, o coro deve se apresentar de modo diverso e as personagens não aparecem mais envolvidas com as questões provenientes das figuras das Moiras²⁴ (senhoras do destino). De modo diverso, na tragédia moderna, as personagens schillerianas lutam pela própria liberdade e constroem, segundo suas ações, seu próprio destino. Distante da ideia da influência dos deuses e de seus desígnio no futuro dos homens, os personagens schillerianos estão em conflito direto apenas com suas próprias escolhas. Toda essa diversidade exige uma nova forma de engendrar uma tragédia, excluindo alguns pilares que envolviam a representação da tragédia grega. Schiller está consciente das mudanças necessárias, substituindo muitas nuances, com a intenção de aproximar a tragédia do público em voga. E inicia-se por apresentar as modificações necessárias com relação ao coro, tais como:

Na tragédia antiga, o coro era mais um órgão natural, que provinha da própria forma poética da vida real. Na moderna tragédia, torna-se um órgão artificial, ajudando a produzir a poesia. O dramaturgo moderno não mais encontra o coro da natureza. Ele tem de criá-lo e introduzi-lo poeticamente, ou seja, tem de efetuar na fábula que trabalha uma transformação tal que a retransporte àquela época ingênua e aquela singela forma de vida. (SCHILLER, 1991, p. 77)

²³ (...) que Grecia es una época pasada, perdida para siempre em la historia; y que, por conseguinte, el ideal presente em la cultura griega es una imagen que sólo nos es accesible ya a través del arte, um arte del pasado. (LÓPEZ, 2007, p. 4)

²⁴ Moiras: Deusas do destino, sobre as quais todos os gregos temiam, pois elas eram quem desenhavam os destinos de todos os seres inclusive dos deuses.

O coro na tragédia moderna tem, então, o papel de ponte para o espírito da antiguidade, sua *poién*²⁵ deve ser resgatada e o coro ressurge com a função de apaziguar os ânimos. Sendo utilizado como ponte de corte para serenar os afetos, dividindo os momentos da representação, o coro apresenta-se como uma pausa entre os momentos de emoções intensas, reconfigurando-se como um intervalo mesmo entre as intensidades das sensações. Ele abre espaço para um tempo de reflexão apaziguadora e a nova enxurrada de altas emoções. O novo coro deve ser criado pelo dramaturgo de modo a acalmar tanto os ânimos dos atores quanto dos espectadores entre a representação de intensas emoções e as que se seguem, cada vez mais arrebatadoras. Esse coro já não se utiliza mais da voz das Musas²⁶; ele acalma os ânimos pela voz do poeta. Estabelece-se como um momento de relaxamento e reflexão, quando as emoções devem abrandar-se, enquanto os ânimos são preparados para o que vem.

Segundo Schiller, em primeiro lugar, o papel do coro deve estar deslocado da fala dos deuses, e até mesmo das Musas; em segundo lugar, o coro dá lugar à fala do poeta, estabelecendo um diálogo apaziguador dos ânimos; em terceiro lugar, o coro tem a função de dividir o espetáculo em partes, dando espaço para a liberdade do espectador. Quanto a isso nos esclarece melhor a letra do próprio dramaturgo:

(...) dado que o coro mantém separadas as partes, intercalando nas paixões suas considerações serenizadoras, devolve-nos ele a nossa liberdade, que se prenderia na tempestade dos afetos. Mesmo os próprios personagens trágicos necessitam desse intervalo, desse sossego, para se concentrarem; pois são seres reais, que apenas obedecem à violência do momento e apenas representam um indivíduo, mas pessoas ideais representantes da espécie, que revelam a profundidade da humanidade. (SCHILLER, 1991, p. 81)

A tragédia é para Schiller o encenar da situação do homem moderno, sua constante luta contra a natureza, dentro e fora dele, que o limita durante toda vida. A tragédia abre espaço para a representação do sofrimento que dá possibilidade ao homem, através dela, de afirmar a sua liberdade. Antes de qualquer coisa, ela é a

²⁵ ποιέω = Poíen = termo grego que designa fazer/ fabricar/ produzir, levar/ causar/ criar, imaginar, inventar, compor um poema... (fonte Dicionário de grego-português e português-grego, Isidro Pereira, S.J. Braga Livraria, 1998.

²⁶ Μούσες = Musas = Cada uma das nove deusas gregas relacionadas as artes. As musas eram as fontes de inspiração dos poetas na antiga Grécia.

única arte capaz de comover pela representação do sofrimento. Para o espectador, a arte trágica oferece uma experiência estética tão intensa que deve despertar em seu ânimo o *pathos* sublime.

O desejo de liberdade e a luta contra as forças da natureza são questões intencionalmente utilizadas pelo dramaturgo em suas peças trágicas. A intenção é muito bem direcionada: o caminho deve sempre levar o espectador a uma experiência estética ampliadora do ânimo. A arte trágica é o meio de transporte para o turbilhão de emoções que devem alcançar o estado de vivência do homem moderno. Quanto ao fato da tragédia ser utilizada por Schiller como um retrato da situação do homem moderno ilumina-nos aqui a letra de López:

A tragédia se apresenta inicialmente [para Schiller] como imagem da situação de excisão do homem moderno, porém se converte progressivamente no espaço em que esse destino trágico moderno é conjurado e interpretado positivamente como o âmbito adequado para realização efetiva da liberdade. (LÓPEZ, 2007, p.1)²⁷

Pela visão de López, Schiller desenvolve um novo modo de fazer para o trágico, dando destaque às condições conflituosas do homem moderno, incluída aí a sua luta contra a natureza. O esforço de Schiller, como dramaturgo, ainda centra-se na questão da possibilidade de encontrar um meio para que esse homem possa criar uma experiência com a liberdade, ou, quando menos, em que seu ânimo esteja a procura dela, e a arte trágica pode dar vazão para esta experiência.

O que a tragédia deve nos fornecer é uma representação vívida. Por sua vez, deve provocar um compadecimento em relação com a dor do outro, cuja representação dever ocorrer ali de maneira arrebatadora. O termo utilizado pelo próprio Schiller é “compaixão”. Por este *pathos*, e de acordo com ele, pode-se alcançar o sublime do modo que requer as próprias condições fictícias para seu aparecimento. São elas: a segurança física do espectador e a comoção com a dor do outro. Sob tais condições primárias torna-se possível o tipo de sublime por ele denominado de patético. Quanto a isso, lançamos mão do comentário de Süsskind a seguir.

²⁷ Texto original: La tragédia se presenta, así, inicialmente, como imagen de la situación de escisión del hombre moderno, pero se convierte, progressivamente, a la vez, em el espacio em el que este destino trágico moderno es conjurado e interpretado positivamente como el ámbito adecuado para la realización efectiva de la libertad. (LÓPEZ, 2007, p. 1)

Se o sofrimento real não fornece um fundamento para o sublime, e se é necessário diferenciar-se do sujeito que sofre para sentir o prazer do patético, apenas a experiência da compaixão dentro de suas fronteiras estéticas unificaria as duas condições primordiais do sublime: a representação sensível do sofrimento ligada a um sentimento da própria segurança. (SÜSSEKIND, 2011, p. 94)

A noção diferenciada introduzida pelo dramaturgo na forma de compor a tragédia, desenha uma investida schilleriana declaradamente otimista, com relação àquilo para o qual se inclinam os ânimos na modernidade. Em sua visão de mundo, seus contemporâneos estão em busca de algo que os relacione com a liberdade e, quanto ao homem moderno, encarado como público da tragédia, Schiller acredita na disposição de suas almas para participar de alguma experiência estética mais elevada, moralmente falando. Segundo ele, esse público configura-se com as seguintes características: “indefinidos são seus desejos e versáteis as suas faculdades, quando se posta diante da cortina do palco. Vem apto a participar do que possa haver de mais elevado” (SCHILLER, 1991, p. 72). E a responsabilidade passa então para as mãos do poeta que deve levar apenas o que há de mais elevado até o público. É por isso que a tragédia, como “arte da imaginação”²⁸, deverá sempre representar o universal e a liberdade. Tendo em vista que “é das artes da imaginação, seja dito de passagem, que toda pessoa espera uma certa libertação dos limites do real” (SCHILLER, 1991, p. 73) e que “desejará, se for de natureza mais conspícua, encontrar no palco o reino universal da moral que se vê privado na vida real” (SCHILLER, 1991, p. 73).

A confiança de Schiller em seu público remete-nos a uma noção de que o homem moderno tanto necessita quanto busca uma experiência libertadora das amarras da realidade. Logo, o dramaturgo, entende ser a arte aquilo que deve assumir este papel, preencher as lacunas e carências deste homem pelo lúdico. O poeta trágico, na modernidade, deve elaborar uma obra que perpassa por todas as determinações ansiosas pelo íntimo do homem dessa época, e para isso, se faz necessário entender o que esse homem deseja e o que lhe faz mais falta.

A liberdade aparece como a questão principal de que carece o homem moderno, segundo a filosofia de Schiller. Ele percebe na arte trágica, de acordo com a sua representação, o poder de aguçar tanto o lúdico quanto o sensível, tendo a

²⁸ SCHILLER, 1991, p. 73

finalidade mesma dessa forma artística ser sempre fornecer um meio para esse homem vivenciar, pelo sensível, a liberdade.

A noção schilleriana do trágico pode então ser confortavelmente lida como uma forma de ver a situação na qual se encontra o homem perante a modernidade. Sobre essa questão recorreremos mais uma vez ao texto de López, quem nos alicerça essa afirmação. O pensamento sobre o trágico se converte assim, em Schiller, a sua vez, em uma visão trágica do homem e do mundo, que serve como marco conceitual para elaboração própria da modernidade (LÓPEZ, 2007, p.2)²⁹.

O homem moderno deve ter a consciência de que exerce, pela moral, uma liberdade. Neste sentido ele deve ser capaz de entender que a natureza não é capaz de determiná-lo. Pela racionalidade, este homem deve se reconhecer como ser independente das forças naturais apresentadas fora dele. A luta travada entre o homem e a natureza ainda está em voga, e assim será sempre. Mas, o que permite identificar um homem moderno é, entre outras características, o fato de ver-se consciente das suas reais dependências naturais. Ele se reconhece, no que concerne ao seu corpo físico, em sua dependência da natureza. Em contrapartida, ele sabe que a sua porção racional estará sempre liberta das condições impostas pela natureza, e, é essa liberdade possível que Schiller procura incentivar com seus dramas trágicos.

É só na posse de sua completa liberdade, só na consciência de sua natureza racional, que a alma exterioriza a sua mais alta atividade, porque aí emprega uma faculdade que se situa acima de qualquer oposição. (SCHILLER, 1991, p. 90)

O homem moderno é aquele que se reconhece apartado da natureza pela sua faculdade da razão, e pela sua racionalidade também já adquiriu a consciência de que a natureza o determina de maneira final, mas enquanto ser moral ele se encontra completamente apto a exercer sua liberdade, de acordo com o pensamento de Schiller. As experiências de dor, morte e desprazer, geradas pelos fenômenos naturais não podem nunca ser exterminadas. Contudo, o reconhecimento de uma

²⁹ Texto original: El pensamiento sobre lo trágico se convierte así, em Schiller, a su vez, en una visión trágica del hombre y del mundo, que sirve como marco conceptual para la elaboración propia de la modernidad. (LÓPEZ, 2007, p. 2)

aplicação moral a estes casos, cria a possibilidade deste homem se lançar na vida como um ser racionalmente livre. Se no mundo real as desgraças não podem ser anuladas, mais precisamente na arte trágica, pela vontade humana, o homem deve encontrar na representação, ou seja, na arte, assim defende Schiller um ambiente onde as desgraças fictícias servem de experiência educativa, para uma melhor adaptação nos confrontos reais.

Assim, a arte da “compaixão”³⁰, ou a que leva ao sentimento de compadecimento, é a mais adequada para esse tipo de elevação moral. Sobre tal face da arte como educadora da vida, Toledo (2008, p.8) diz: “ao se representar no palco uma desgraça fictícia, imagina Schiller ser cabível tornar o homem melhor preparado para a desgraça real”. A tragédia resguarda o homem dos males reais e o educa para as situações dolorosas, as quais ele não poderá esquivar-se no mundo real.

A concepção de tragédia schilleriana requer novas adaptações no modo de fazer consolidado por Aristóteles desde a Antiguidade. A tragédia moderna é uma tragédia burguesa e o próprio homem da modernidade está completamente distante do modelo de homem antigo, cidadão da *pólis*³¹ grega. Por isso, Schiller propõe uma nova forma de construção para a tragédia que deve contemplar todas as nuances deste distanciamento. A tragédia moderna deve comover o seu público, e, por isso, é preciso abandonar os temas abordados pelos poetas antigos. Quanto a isso, a própria letra de Schiller não deixa dúvidas: “Temos de renunciar para sempre a refazer a arte grega, visto que o gênio filosófico da época e toda a moderna cultura não são favoráveis à poesia” (SCHILLER, 1991, p. 95).

Na letra de Schiller a tragédia, como meio artificial para o *phatos* sublime, está fundamentada como uma necessidade de resgatar, pela sensibilidade, uma experiência libertadora. Muito mais podemos dizer quando observamos a preocupação do poeta com as questões que envolvem a situação do homem em sua época e como lhe influencia a própria cultura. O conceito de “sublime” atrela-se a arte comovente da tragédia e também, delinea as nuances que compõem a reflexão filosófica acerca do homem moderno no mundo. Enquanto pensa o trágico e o sublime, Schiller pensa a sua cultura, sua época e, principalmente, as limitações que

³⁰ SCHILLER, 1991, p. 90

³¹ *Pólis* = cidade/ imediações da cidade/ região habitada/ reunião dos cidadãos; cidade/ Estado/ democracia. ISIDRO P. *Dicionário grego-português português-grego*. Braga: Livraria A. I. p. 467, 1998.

atravessam homem moderno bem como as imposições que tentam impedir seu exercício de liberdade. A leitura do texto de López apresenta a questão de modo mais aberto especificamente quando ela afirma:

O sublime se apresenta em Schiller como um diagnóstico da época presente, como uma encenação do drama da existência moderna que perdeu a ingenuidade, que descobriu sua finitude, que viu os deuses abandonar o mundo e que vê esta perda como algo inadmissível, inaceitável, como uma cisão que deve de algum modo ser superada: por isso a luta, por isso o trágico, por isso a necessidade de reafirmar-se em sua liberdade. (LÓPEZ, 2007, p. 6)

O trágico na representação consolida-se, para Schiller, como o espaço onde a experiência estética leva até o universo do suprassensível, ou se preferir, até o encontro com a ideia de liberdade. O sublime patético, ou tipo de sublime gerado pela apreciação da arte trágica, fala sobre uma consciência em relação ao sofrimento, essa liberdade só pode ser alcançada com a segurança fornecida, então, pela ficção. Assim, como já foi dito anteriormente, o sublime depende da liberdade para ocorrer, e mais uma vez, a arte trágica encontra o seu lugar junto com ele. A experiência libertadora, que traz a representação do sofrimento, realiza no público todas as condições primeiras que exige o sublime. Para reforçar essa ideia, o dramaturgo conclui que: “o sublime só pode agradar na contemplação livre e por meio do sentimento da atividade interna” (SCHILLER, 2011, p.32).

A natureza, como força limitadora da liberdade humana tem, em Schiller, um caráter peculiar já que é abordada diretamente como um problema com relação ao exercício da liberdade. Tanto a natureza dentro de nós (impulsos, desejos...), quanto a natureza fora de nós (os fenômenos naturais, a morte, as doenças...), são pensadas muito mais amplamente e, antes que se mostre aqui apenas a noção schilleriana da natureza pelo seu viés negativo, recorreremos ao texto *kallias ou sobre a beleza*, onde Schiller desenvolve as noções de natureza e liberdade juntamente com a ideia de inter-relação entre elas. A princípio, Schiller demonstra sua inclinação em prol do conceito de natureza, em uma relação na qual o conceito de liberdade aparece em segundo lugar. Cito:

A expressão *natureza* me é mais cara que *liberdade* porque ao mesmo tempo designa o campo do sensível sobre o qual o belo se

limita e, ao lado do conceito de *liberdade* indica sua esfera no mundo sensível. (SCHILLER, 2002, p. 85)

É certo que o texto supracitado de Schiller refere-se ao conceito de *belo* e não toca na noção de *sublime*. Mesmo assim, parece-nos necessário o retorno à *Kallias* para uma melhor compreensão acerca da relação estabelecida por Schiller entre os conceitos de *liberdade* e *natureza*. A explanação se desenvolve com a perspectiva de diferenciar o que é da natureza e o que é próprio da técnica, ou melhor, da arte. Com isso, Schiller pretende fornecer um olhar estético para a natureza.

Diante da técnica, a *natureza* é o que é por si mesma; a arte é o que é através de uma regra. *Natureza na conformidade à arte* é o que dá a regra a si mesma – o que é através da própria regra. (Liberdade na regra, regra na liberdade.) Se digo: *a natureza da coisa segue sua natureza, se determina através de sua natureza*: assim oponho aqui a natureza a tudo aquilo que é diferente do objeto, ao que no mesmo é observado como meramente casual e pode ser desconsiderado sem suprimir ao mesmo tempo sua essência. (SCHILLER, 2002, p. 85)

Como vemos na citação acima, o conceito de natureza é tratado por Schiller de maneira ampla, não se atendo apenas aos fenômenos naturais. A afirmação do pensador sobre ela indica uma visão estética das coisas naturais, reivindicando a consideração da natureza das coisas segundo sua determinação de “ser por si mesma”. Ou seja, dos objetos da natureza deve-se identificar a sua essência, e nela, a sua determinação de ser o que é pura e simplesmente, sem a intervenção da técnica. Já os objetos de arte são diretamente atravessados por regras.

Mais adiante, no mesmo texto sobre a beleza, Schiller desenvolve a noção de *liberdade* sendo por ele tratada como uma determinação que deve ocorrer apenas do próprio indivíduo. E, “que a *liberdade* realmente não advém de coisa alguma no mundo dos sentidos, e sim é apenas aparente” (SCHILLER, 2002, p. 82). A *liberdade* não pertence ao mundo dos sentidos, ela é uma “ideia da razão, à qual nenhuma intuição pode ser adequada” (*idem*). Se a *liberdade* não pode ser encontrada nos fenômenos e nem eles podem nos revelar diretamente a *liberdade*, “como se pode procurar nos fenômenos um fundamento objetivo dessa representação?” (*ibidem*). Para essa questão, o próprio pensador elabora uma

resposta suficiente, na qual explica aquilo que possui o dever de fornecer a nós, como representação da liberdade, deve nos levar até à ideia da mesma, isto é, o objeto deve suscitar em nós uma ideia, através da sua representação, de liberdade.

Para Schiller, o ser livre é o mesmo que não se determina jamais por coisa alguma vinda do seu exterior; é aquele que não se deixa influenciar pelas ações alheias à sua própria vontade; é aquele que se pode notar por ações cuja determinação advém dos seus próprios desígnios. Para não deixar dúvidas, citamos as frases utilizadas pelo próprio Schiller para nos fazer entender a sua noção de ser livre.

Ser livre e ser determinado por si mesmo, ser determinado a partir do interior, são a mesma coisa. Toda determinação acontece ou do exterior ou não do exterior (interior); portanto o que não aparece determinado do exterior e, no entanto, aparece como determinado, tem de ser representado como determinado do interior. (SCHILLER, 2002, p. 82)

A liberdade necessita então da técnica para que seja apresentada no mundo fenomênico. A arte é a técnica que pode representar para nós a liberdade de maneira a habitar nossas ideias, segundo uma representação da técnica, ou melhor dizendo, de uma obra de arte. Quanto a isso, nos fala Schiller:

A liberdade só pode, pois, ser sensivelmente apresentada com o auxílio da técnica, assim como a liberdade da vontade só pode ser pensada com o auxílio da causalidade e perante determinações materiais da vontade. (..) e assim como a representação da causalidade natural é necessária para nos conduzir à representação da liberdade da vontade, é necessária uma representação da técnica para nos conduzir à liberdade no reino dos fenômenos. (SCHILLER, 2002, p. 84)

O que Schiller descreve como a natureza da coisa, refere-se aquilo advindo dela e que a torna diferente de todas as outras coisas. É o meio pelo qual a coisa se torna o que ela é. Seguindo esses princípios de observação, o pensador apresenta-nos uma noção na qual, o que é de origem natural e é ao mesmo tempo belo. A regra ou a técnica é considerada como uma violência com relação à natureza. O que é da ordem do belo natural não deve passar por regra alguma. Ao contemplarmos uma beleza natural observamos que ela é tal qual está, devido apenas ao que ela é de acordo com suas próprias características inatas. Como a

violência é o que altera a liberdade, assim também Schiller entende ser a técnica uma violência à natureza. Tais questões são abordadas aqui devido à necessidade de compreender o que o pensador entende tanto por “belo natural” quanto por “liberdade e técnica” (arte). Quanto a isso nos alicerça melhor a passagem em que ele mesmo elucida-nos, dizendo:

No belo natural que ele é a partir de se mesmo; que ele seja através de uma regra não é dito pelos sentidos, e sim pelo entendimento. Pois bem, mas a regra está para a natureza assim como a violência para a liberdade. Como apenas pensamos a regra, mas vemos a natureza, então pensamos a violência e vemos a liberdade. (SCHILLER, 2002, p.92)

Chegamos ao ponto que queríamos discutir. O que vemos então é a liberdade quando pensamos a violência. Então, puxando para os textos nos quais Schiller defende a noção do sublime patético, é exatamente o mesmo que nos ocorre quando assistimos uma violência na representação da arte trágica. Estamos diante de uma representação da violência que nos possibilita alçar voo em direção a uma ideia de liberdade, a qual ocorre segundo o *pathos* do sublime que foram atizados por esses movimentos da tragédia em nós.

Segundo o dramaturgo e pensador, muito mais nos atrai atenção o horror e as cenas tristes do que o cotidiano feliz. Assim também ocorre quando estamos diante de situações fictícias, representadas no palco de um teatro trágico. Por isso, ele afirma: “é fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desprezo e horror” (SCHILLER, 1991, p. 83). Sendo disto que trata a arte trágica, está aí a causa de nossa atração. O que nos chama atenção para esse tipo de representação está escrito em nós, naquilo que ele denomina como parte da “nossa natureza”.

Nesse sentido, Schiller defende a exigência à tragédia, como representação do sofrimento, seguir, além disso, as seguintes regras para que cumpra o seu papel de compadecer e logre seu destino com uma vitória moral. Citamos:

Primeiramente, o objeto de nossa compaixão tem de pertencer à nossa humana espécie no sentido integral do termo, e a ação, da qual devemos participar, tem de ser moral, isto é, compreendida

dentro do âmbito da liberdade. Em segundo lugar, o sofrimento, as suas origens e os seus graus, têm de nos ser transmitidos completamente numa sequência de acontecimentos interligados. E, terceiro, tais acontecimentos devem ser produzidos sensivelmente, não indiretamente pela descrição, mas sim diretamente, representados pela ação. A arte reúne todas essas condições e as remata na tragédia. (SCHILLER, 1991, p. 104)

A tragédia é o meio originalmente perfeito para a transmissão de uma ação que represente o sofrimento e possa gerar em nós a sensação de compaixão a qual reivindica o sentimento de sublime de modo patético. Quanto a isso, já estávamos seguros. O ponto que nos chama atenção aqui é o fato deste sofrimento não deva ser apenas narrado, mas o espectador precisar estar sensivelmente envolvido durante a representação, mesmo ciente de que o palco fornece-lhe impressões fictícias. O ouvinte encontrar-se-á em plena atração com o que ali está sendo apresentado, devido ao fato de a representação da arte trágica envolver os ânimos, principalmente, por apresentar uma ação completa de um homem, que pode facilmente servir como impulso para fortes sensações, incluindo-se aí a sensação de compaixão. Pois a tragédia, diz Schiller:

Em primeiro lugar, a tragédia imita uma ação.
(...) em segundo lugar, a tragédia, é a imitação de uma sequência de acontecimentos de uma ação.
(...) em terceiro lugar, a tragédia é imitação de uma ação completa.
(...) em quarto lugar, a tragédia é poética imitação de uma ação digna de compaixão.
(...) em quinto lugar, a tragédia é imitação de uma ação que mostra seres humanos³² em estado de sofrimento. (SCHILLER, 1991, p. 104, 105, 106, 108)

Trazendo a tragédia para sua época, Schiller compreende que, das artes, a tragédia é a que possibilita o meio mais fiel de representação de uma ação. E principalmente, o que ela logra é, antes de tudo, como arte poética, deleitar pela compaixão. O poder exercido pela tragédia no espectador pode alcançar um determinado resgate de épocas distantes, por tratar de fatos universalmente conhecidos, e, com isso “tornar atual o passado” (SCHILLER, 1991, p. 105). Sendo

³² “A expressão ‘seres humanos’ aqui é nada menos que ociosa e serve para assinalar com exatidão os limites a que está circunscrita a tragédia quanto à escolha de seus objetos. Só o sofrimento de seres sensíveis- morais, semelhantes a nós, pode despertar compaixão”. (SCHILLER, 1991, P. 108)

uma arte que pretende deleitar e comover, a tragédia encontra o seu lugar na modernidade junto com o pensamento e a poesia de Schiller.

Que o nosso autor está inserido em uma experiência de vida que atravessa as expectativas, e logo depois, as decepções causadas pela revolução francesa ocorrida em 1789, permiti-nos entender, entre outros motivos correspondentes a sua época, como por exemplo, a corrida pela racionalidade, sobre a qual já falamos no segundo capítulo, motivo pelo qual ele está preocupado com o problema da liberdade. Sendo Schiller, antes de tudo, um artista, sua inserção ocorre no âmbito da pesquisa estético-filosófica, procurando levar adiante um estudo que ultrapassa seu fazer de poeta. Quanto a afirmação de uma inclinação schilleriana para questões envolvendo a Revolução Francesa e suas consequências, para a cultura e sociedade geral do seu tempo, diz-nos Eduardo Pellejero:

Schiller, como tantos de sua época, vivia imerso nas expectativas em relação à Revolução Francesa, na qual estavam depositados nela grande parte dos ideais do Iluminismo, em especial o da liberdade. (...) não poderia, portanto deixar de causar certa frustração que ela tivesse desaguado, no fim das contas, na violência, na desordem e no terror. (PELLEJERO, 2011, p.1)

As afirmações de Pellejero localizam-no no momento exato em que Schiller está inserido e, nos possibilita encarar as questões envolvidas na sociedade de sua época. Que a Revolução Francesa foi um grande marco para o pensamento moderno, não há dúvidas. No que se refere, especificamente, ao pensamento schilleriano, não há como separar a sua preocupação com a liberdade e a realidade em que vivia. Em contrapartida, Schiller empreende esforços para uma visão com a finalidade de engendrar uma possível solução pelo viés da arte. Uma noção que implora por uma educação sensível, com o intuito de possibilitar alguns ganhos para essa sociedade, conjuga-se com a escrita de peças trágicas para o completo exercício do que Schiller desenvolve em seu pensamento teórico filosófico. A visão estética da natureza propõe-se como avanço, na perspectiva de uma sociedade moralmente melhor e mais estruturada, junto à ideia da arte trágica poder ser utilizada como meio para uma educação mais ampla, valorizadora da liberdade. Tais questões estão inseridas no mesmo contexto em que Schiller apresenta seu pensamento para o mundo.

Retomando a ideia de *sublime patético*, é importante notar, como nos fala López, que: “o sublime é o resultado da luta de nossas forças racionais contra nossa sensibilidade, a paixão e o sofrimento³³” (LÓPEZ, 2007, p. 5). O conceito de sublime aparece, na letra de Schiller, como uma “chave” capaz de abrir as portas do suprassensível e resgatar uma experiência estética que envolva a noção de liberdade. Não me parece forçoso dizer ter a empreitada de Schiller, tanto artística quanto teórica, em vista a apresentação de um meio possível para lidarmos com as condições limitadoras da natureza, como força contrária a nós, nos imprime.

Se o homem é, durante toda sua vida, condicionado pelas ações da natureza, contrárias a sua vontade, a violência inserida nessa relação deve encontrar na arte uma maneira de ser apaziguada. A natureza, em seu caráter negativo, dá, ela mesma, condições de luta para o homem que necessita sentir-se livre. O impulso humano de lutar contra as forças da natureza exige uma determinada apresentação dos fenômenos naturais onde sua força bruta seja exposta. Quanto a isso nos fala Schiller:

Para que a inteligência do homem, portanto, possa manifestar-se como uma força que independe da natureza, é necessário que anteriormente, a natureza tenha dado aos olhos provas de todo o seu poder. (SCHILLER, 1991, p.113)

A natureza bruta, enquanto mostra-se para o homem como uma força capaz de determinar a sua condição física, pode parecer substituir o que na tragédia grega antiga era reconhecida como forças do destino (Moiras). No pensamento schilleriano, inserido no tempo histórico conhecido como modernidade, o que ocorre em relação à vontade do homem (regente de seu próprio destino) demarca a distinção entre “natureza bruta” e “destino”, de modo que não devem ser confundidos. O problema encontrando pelo herói trágico schilleriano não é mais aquele dos gregos antigos que lutavam, mesmo sem saber, contra seus próprios destinos. Nas peças de Schiller, o desenvolvimento dos enredos apresentam seus heróis em posição de escolha com relação aos seus atos, de maneira a serem, os heróis trágicos modernos, criadores de seus próprios destinos. O que vemos nos

³³ Para citação utilizamos de tradução nossa, segue o texto na língua original: “lo sublime es lo resultado de la lucha de nuestras fuerzas racionales contra nuestra sensibilidade, la pasión y el sufrimiento”. (LÓPEZ, 2007, p. 5)

personagens de Schiller é uma liberdade, perante as regras dos deuses da Grécia, configurada quando o homem moderno não reconhece mais os deuses como determinadores e escritores de seu destino. Nesse sentido, o conceito de sublime emerge como um sentimento provocado pela representação do trágico como possibilitador de uma experiência de liberdade para o espectador, uma liberdade moral, ou do âmbito da razão.

A tragédia é, para Schiller, um meio para a representação da luta do homem moderno contra suas próprias paixões. Muito antes de confundirmos natureza com destino, o homem schilleriano apresenta-se como um ser cindido entre físico e moral, e é especificamente no seu próprio reconhecimento como ser cindido que ele se lança na tragédia e encontra aí um meio para uma experiência com o sentimento de liberdade moral (o sublime). O homem cindido schilleriano, tem a consciência de que o efeito logrado pela tragédia é o sentimento de sublime que, por sua vez, só ocorre segundo a certeza humana de que o que pode ser aniquilado é o seu eu físico. Do mesmo modo que seu eu moral é quem lhe afirma tanto a dignidade quanto a liberdade. O sentimento de sublime de modo patético é o caminho que abre as portas para o “resgate”³⁴ da arte trágica, com a intenção de causar no espectador um tipo de compadecimento que possa conduzi-lo à ideia de liberdade. Seguindo esse mesmo raciocínio, o texto de López mais uma vez acrescenta-nos a afirmação de que:

A tragédia se introduz, então, nas reflexões schillerianas como aquilo próprio dos modernos, como encenação das excisões características da modernidade, é dizer, como a exemplificação desta situação do homem moderno frente aquela harmonia perdida da Antiguidade. Tanto em sua posta em cena, como em seus efeitos, a tragédia nos fala da luta permanente contra um destino: o herói moderno sucumbe na luta contra o mundo, no padecimento frente a uma natureza que se opõe como destino, porém nesse sucumbir, na luta mesma, reafirma sua liberdade, sua dignidade. (LÓPEZ, 2007, p. 5)

Por meio do sentimento de sublime patético, o homem moderno experimenta a sua independência moral perante as leis da natureza bruta, de acordo

³⁴ Usamos aqui a expressão resgate para nos referir ao retorno da arte da tragédia, no sentido de ter sido um tipo artístico bastante difundido na Grécia da antiguidade e que reaparece na modernidade como forma válida de representação das emoções mais intensas, contudo, sabemos que a ideia de tragédia, que Schiller trás para a modernidade, sofre muitas modificações e por isso o texto se refere inúmeras vezes as tragédias schillerianas como tragédia moderna.

com o pensamento schilleriano. O que se percebe é um movimento do sensível indo de encontro aos recursos da razão, já que para o pensador o sujeito do sentimento sublime é aquele que se reconhece como ser moral (ou ser de razão) e sensível. Ocorre nesse reconhecimento a percepção de que a liberdade encontra-se totalmente dissociada, liberta das forças da natureza, no sentido em que o indivíduo alcança sua liberdade moral, no sublime, pelo uso da razão.

A arte trágica é eleita por Schiller como a forma poética de representação digna de aguçar os ânimos mais apurados, para encontrar através do sublime que a tragédia engendra, um meio de educar a sua moralidade. De acordo com a noção do pensador o teatro em si já é um ambiente educador do homem, para uma moralidade mais apurada. Para ele, o palco do teatro é o lugar onde se representam os sentimentos mais puros, que devem servir de exemplos para as ações cotidianas dos seus frequentadores. O teatro, na letra de Schiller, configura-se como um espaço educativo que, na tragédia alcança o máximo da sua destinação, que é a experiência com o sentimento de liberdade, que ocorre pela representação das ações nobres juntamente com a intensidade dos sentidos, incluindo-se aí o compadecimento que estas representações devem provocar em seus expectadores.

O teatro é o canal comum em que jorra a luz da sapiência da melhor porção pensante do povo, sapiência que, a partir daí, se alastra em radiações mais brandas a todo Estado. Conceitos mais exatos, princípios mais depurados, sentimentos mais puros, vão, a começar daí, correr em todas as veias do povo; desaparece a névoa da barbárie e da tenebrosa superstição, a noite cede lugar à vitoriosa luz. (SCHILLER, 1991, p. 43)

Para Schiller, a arte tem antes de tudo a função de agradar e também pode ser considerada, sem problemas, como um entretenimento (o teatro). Contudo, essa recreação oferecida pelo teatro deve ser uma “recreação poética”³⁵. Sempre lembrando que o prazer mais intenso gerado pela representação deve ser a liberdade. De acordo com a ampliação das faculdades que o teatro deve incentivar, a intenção do artista deve ser, de antemão, evocar as emoções intensamente com o uso da representação de ações nobres, para uma melhor educação das paixões humanas. Pensando o papel do teatro e a educação estética do homem para a

³⁵ SCHILLER, 1991, p. 72.

liberdade, Schiller afirma: “A verdadeira arte é aquela que produz a máxima satisfação. A máxima satisfação, porém, é a liberdade da alma no ativo estado lúdico de todas as suas faculdades” (SCHILLER, 1991, p. 72).

3.2 A arte trágica como representação da liberdade pelo sublime

Schiller apresenta ao mundo uma noção de homem moderno que era, muito provavelmente, descendente dos terrores causados na Europa pela Revolução Francesa. Como homem de cultura privilegiada e de sensibilidade artística amplamente reconhecida, tanto o pensador quanto o dramaturgo que viviam dentro dele se esforçaram para o restabelecimento das forças oprimidas nos homens de seu tempo. Nesta luta, Schiller percebe ser preciso, o quanto antes, restabelecer as autonomias e criar meios para que o homem possa ter uma experiência com a liberdade. Coaduna com a nossa afirmação acima a letra de Barbosa:

A degeneração da Revolução francesa em terror não só atestaria o relativo fracasso da *Aufklärung* como daria a verdadeira dimensão da tarefa histórica a ser enfrentada: a da formação do homem para a liberdade. (BARBOSA, 2004, p.23)

A forma artística da tragédia está amplamente difundida no pensamento schilleriano, tanto em seus escritos filosóficos quanto nas suas criações para o teatro. A experiência de Schiller em relação ao tema da arte trágica, como representação da liberdade moral, foi muito favorecida pelo seu conhecimento de causa. Como dramaturgo conceituado na Alemanha moderna, o pensador esforçou-se para usar os meios necessários para que o sentimento de sublime fosse parte da experiência do seu público no teatro. Sobre a questão da sua capacidade de exprimir com sucesso, e se ele consegue ou não realizar este desejo quando está do outro lado do papel, escrevendo os seus dramas para o teatro, é o objetivo dessa pesquisa a partir de então.

Pelo impulso de entender os movimentos utilizados por Schiller para a construção de suas cenas dramáticas, e como ele construiu as ações e os impasses de suas personagens, interessa-nos, principalmente, pelo fato de verificar se ele, como dramaturgo, consegue realizar aquilo que amplamente divulgou em sua teoria

estética. Aqui nos concentramos mais uma vez no conceito de sublime e sua possibilidade de evocação pela representação de uma obra trágica. Para isso analisaremos, a partir de agora, sua peça *Maria Stuart*, consolidada como o drama mais conhecido de nosso autor e, também, por ser uma peça escrita posteriormente aos seus estudos sobre o conceito de sublime. Pretendemos, com isto, apresentar uma leitura das características mais trágicas do enredo para, então, podermos analisar se nos sentimos como “espectadores” (no meu caso sou apenas leitora, já que não assistir a qualquer encenação da peça). De acordo com a minha leitura, concentrarei esforços em entender os objetos estéticos da trama e os sentimentos por ela provocados, para assim puder avaliar de forma mais ampla as afirmações do próprio autor quanto ao aparecimento do sentimento de liberdade por via do sublime incentivado pela arte.

3.3 A expressão dramática do Sublime em Maria Stuart

O drama *Maria Stuart* foi escrito por Schiller entre 1799 e 1800. Narra o conflito político entre a rainha da Inglaterra com a rainha da Escócia. Apesar deste drama ser inspirado em fatos históricos, a liberdade poética de Schiller acrescenta artifícios para o drama, artifícios estes inexistentes na ocorrência verídica dos fatos. Buscar diferenças entre um fato real e a sua dramatização no palco não interfere, de maneira alguma, em nossa pesquisa; tanto faz se Maria Stuart falou como se fala no palco. O que nos interessa são os efeitos promovidos pelos recursos cênicos utilizados que dão forma à maneira como as personagens encenam. Tendo em vista ser o nosso interesse entender como o autor expõe as questões do homem moderno em suas peças e como esses conflitos podem suscitar em nós um sentimento de liberdade moral (incentivado pelo sublime), não nos prenderemos à catalogação e comparação das diferenças entre fato real e ficção. Importa analisar como esses sentimentos de sublime e de liberdade são despertados em nós, com o auxílio de um objeto de arte.

O pensamento acerca desta questão deve, então, favorecer a nossa pesquisa no sentido de atestar, ou não, o que a experiência estética da arte trágica provoca em nossos sentimentos, com a finalidade de entendermos como se dá essa viagem rumo ao sublime e, por fim, como esse sentimento, caso ele seja realmente despertado nessa experiência, poderia, então, ser utilizado por nós como uma forma

educadora. Para isso, começarei com a apresentação do que o enredo fornece-nos à primeira vista, para depois me ater em passagens específicas. Sempre com a intenção de verificar como nossos sentimentos se comportam ao apreciar passagens determinadas. É claro que não vou aqui expor minhas sensações perante a obra, como se elas representassem um único modo de sentir, por via da *Maria Stuart* de Schiller. Apenas pretendo oferecer uma leitura que fale das experiências vividas no contato com a obra. A intenção desta análise, que não se encaixa como crítica literária – pois dessa matéria não tenho domínio –, e muito menos ainda como única forma de se relacionar com a obra específica. Muito antes, interessa-nos mostrar como nossas sensações se comportam durante essa experiência estética e, a partir desta análise, fazer uma comparação com aquilo que Schiller pretendia causar em nós, segundo seus próprios escritos. Longe de formular aqui uma teoria da teoria schilleriana do sublime, apenas desejo entender o sublime como sentimento e, para isso, achei válido me oferecer como espectadora, a fim de me vincular diretamente com a experiência estética.

Para a análise da obra, com o intuito de referendar se é possível através da arte trágica alcançar o sentimento de sublime, esta pesquisa examina alguns pontos da peça em questão. A escolha da obra específica se deu devido ao fato de o autor ter escrito anos depois de suas exposições teóricas acerca do conceito de sublime. O que se pretende a partir disso é observar se as condições necessárias para o acontecimento deste sentimento estão realmente inseridas no texto artístico, e se, com a experiência perante a sua leitura, pode nos fornecer uma ligação adequada com o sentimento de sublime. Para isso, atemo-nos a algumas questões, que considero pertinentes, para uma melhor exposição de como se apresentam os fatos, segundo a arte poética de Schiller, na sua apropriação dos fatos e as interferências promovidas, devido sua liberdade como artista.

Faz-se necessário aqui expor como Schiller se apropria dos fatos históricos, no drama vivido por *Maria Stuart*, e como ele promove interferência, conforme sua liberdade de artista. Quanto à questão sobre a liberdade poética da qual Schiller faz uso ao escrever sua *Maria Stuart*, esse tipo de abertura já estava salvaguardada desde a obra de Aristóteles intitulada *Poética*. Neste texto, Aristóteles afirma que o artista pode e deve usar seus atributos poéticos ao contar uma história, de modo que o drama seja muito mais favorecido do que o acompanhamento

narrativo de fatos fidedignos. Caso o drama seja referente a fatos históricos Aristóteles afirma:

A tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade (...) eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história. (ARISTÓTELES, 2015, p. 95-97)

Em conformidade com a abertura poética dada por Aristóteles, Schiller abre mão de algumas temporalidades, que de fato envolveram o drama vivido por Maria Stuart (rainha da Escócia) e sua rival Elizabeth (rainha da Inglaterra). Sempre priorizando os aspectos dramáticos, Schiller apresenta “novas nuances” para os fatos ocorridos na História. Como meio para empreender melhor a sua condição de poeta, que conta os fatos de maneira dramática e representativa.

As primeiras cenas da peça já nos oferecem material para uma enorme gama de emoções elevadas. O compadecimento com a condição de cárcere que vive a rainha Stuart é quase que imediato, devido à representação da condição desconfortável por ela vivenciada. Esse desconforto parece-nos humilhante, ao mesmo tempo em que ela não parece se afetar diretamente por nada de que foi privada. À Maria só deixaram-lhe a ama. Seu desconforto é quase total, tendo em vista que sua cela não lhe permite o contato com aqueles com quem participa das inclinações.

Muito embora a intenção da rainha Elizabeth seja diminuir o orgulho e abalar a personalidade de Stuart, a partir da privação de qualquer item capaz de proporcionar-lhe o mínimo de conforto, seu objetivo não é alcançado, visto a rainha encarcerada permanecer com a alma altiva, confiante, e, acima de tudo, corajosa. Os desígnios da rainha inglesa, por mais cruéis que sejam não parecem provocar medo na figura da Stuart. Com a alma sempre concentrada em questões pertinentes à sua própria defesa, Stuart aparece inabalável e seu caráter permanece imutável.

Das privações que Stuart sofre, em seu cárcere, não ouvimos nenhuma reclamação que parta de sua própria boca. É apenas nas figuras representadas pelas personagens de Kennedy (ama de Stuart) e Paulet (guarda inglês) que conseguimos conhecer as condições da cela na qual se encontra: não possui sequer um espelho, as joias foram-lhe levadas, inclusive sua própria coroa. Também pelas

pelejas encenadas por estes dois personagens que nos deparamos com as acusações feitas pelo reino inglês à pessoa de Stuart.

KENNEDY:

Sede compassivo,
Sir, não tereis à nossa vida última
Joia que ainda a embeleza, e cuja vista
Consola a pobre do esplendor extinto,
Pois tudo o mais lhe foi arrebatado.

PAULET:

Está tudo em boas mãos; será a seu tempo
Escrupulosamente devolvido!

KENNEDY:

Quem, pondo o olhar nestas paredes nuas,
Dirá que vive aqui uma rainha?
Onde o trono e o dossel? Seus delicados
Pés, afeitos às suaves alcatifas,
Pisam em duro chão; sua baixela
- Que obscura fidalguia a quereria? –
É de grosseiro estranho (...)

Até os pequenos serviços de um espelho
Lhes recusam.

(SCHILLER, Maria Stuart, Ato I, cena I, 1983, p.12-13)

Conservando a natureza firme da personalidade de Maria Stuart, Schiller utiliza-se de outras personagens para explicitar o sofrimento pelo qual Maria foi submetida durante sua prisão. Em meio às acusações e restrições, ela permanece inabalável, mesmo tendo demonstrado ser consciente de que os motivos reais que a levaram ao cárcere não estão, na realidade, contidos nas bases de sua acusação. Stuart entende que os reais motivos pelos quais se encontra presa estão obscurecidos, de modo que, contra estes, será difícil se defender.

A dor sentida por Maria é muito mais evidente pelas ações, planos e conversas de seus defensores do que pela própria protagonista. Schiller conserva, na Stuart, a representação de uma personalidade ativa e corajosa. É transportado, pelo dramaturgo, para a personagem de Maria, uma condição essencial da alma, que é a sua ausência total de medo da morte. A maneira como ele delineia sua personagem comove-nos diretamente, de maneira a encontrarmos-nos, já desde as primeiras cenas da peça, escolhendo o partido da rainha Stuart como fonte de

reflexão e admiração dos princípios constitutivos, tanto de suas ações quanto da sua personalidade.

Mesmo na sua condição de encarcerada, Stuart nos remete a pensar questões moralmente válidas, convidando-nos, assim, para o universo de sentimentos nobres. Entre eles, posso indicar de sobressalto: confiança, segurança, concentração, altivez, coragem... As condições precárias em que vive a personagem (acostumada com as pompas de rainha) não parecem diminuir o seu ânimo e, nem tampouco, agredir sua personalidade equilibrada. Enquanto está sob todas as privações, Maria se concentra na esperança de um encontro com Elizabeth, pois acredita ser capaz de fazer emergir, no coração da rainha inglesa, sentimentos e atitudes de bom senso capazes de devolver-lhe a liberdade.

O que mais deseja Maria é fazer sua defesa perante acusações infundadas, para assim salvar a sua dignidade. Ela quer restaurar sua imagem positiva e reafirmar sua moralidade perante as acusações injuriosas. Isso demonstra que Maria se preocupa muito mais com a sua honra do que com sua própria morte.

É verdade que Stuart se descompensa e aparece sob condições confusas na cena IV do ato III. Nessa ocasião ela é levada de sua cela para uma caminhada em um jardim, quando é surpreendida pela chegada de Elizabeth, que também não havia sido avisada do encontro. O impulso de Maria é pedir a Elizabeth para reconsiderar as acusações e restabelecer sua liberdade. Mas, quando percebe que tais questões não fazem parte do interesse da rainha inglesa, logo se recompõe e demonstra a coragem de sua alma. Maria, que não teme nem a própria morte, faz dessa entrevista um momento de defesa pessoal e exalta os desmandes injustos da coroa inglesa contra si. Tendo em vista a reviravolta da representação de suas emoções, entendemos que o real prevalectimento nessa cena é a retomada de uma ideia de confiança imutável fornecida pela personagem de Stuart. Embora no início ela tenha recorrido ao artifício da misericórdia, o que vemos em Stuart é uma alma livre, a lutar com todas as forças para reconquistar sua liberdade.

A parte da história que engendra a emoção causada por essa cena é arrebatadora. Para o leitor, já é sabido que elas devem se encontrar no jardim. Mesmo assim, a expectativa do que pode acontecer nesse encontro abre uma miríade de possibilidades imaginárias, e, essas são fonte de emoções incontáveis.

A importância do ato revela-se ao passo que Stuart evoca, do seu ânimo, uma coragem impressionante, e se expressa com a rainha Elizabeth de igual para

igual. As emoções libertadas na cena intensificam-se ao perceber, no confronto das personagens, a defesa da honra de Stuart, feita pelas suas próprias palavras, e seu total desprendimento em relação à questão do medo da morte por execução.

Segundo as próprias condições de aparecimento do sentimento de sublime, pelo viés da arte trágica, já encontramos aqui os elementos principais para que o sublime nos habite o ânimo. São eles: o compadecimento (comoção com as condições dolorosas que vive a rainha Stuart, principalmente no que envolve a sua privação total de liberdade), o distanciamento necessário (devido ao fato de ser representação do sofrimento), e a evocação da ideia de liberdade moral (pela conduta da personagem enclausurada).

Acrescentando à ação da autodefesa de Maria recorda-nos a condição do homem moderno, que se sente sozinho no mundo, devendo agir segundo ele mesmo, apartado inclusive da noção de seu destino ser algo previamente escrito pelos deuses. Essa observação conecta-se com a ideia da tragédia schilleriana ser uma tragédia reconfigurada para as condições atuais dos homens em plena modernidade. Quanto a isso György Lukács escreveu:

A nova relação entre indivíduo e sociedade, entre indivíduo e classe cria uma nova situação para o romance moderno. O agir individual tem uma finalidade imediata e social muito condicionada que se dá apenas em casos especiais. (LUKÁCS, 2011, p. 184)

O agir por si mesmo indica aqui uma das nuances que transcrevem a transformação ocorrida nos modos de construir uma tragédia à moda dos gregos na Antiguidade, e o modo com que Schiller expressa seus sentimentos através de um modo renovado de se construir uma obra trágica.

A concepção schilleriana de um herói trágico conjuga-se com a necessidade de comover o público do seu tempo (da modernidade). E, para isso, o âmbito das ações e as condições devem ser readaptadas, para que possam evocar sensações comunicantes com as questões vividas por seus contemporâneos. Assim, a tragédia configura-se, em Schiller, como um modo de representar as questões que envolvem o homem cindido da modernidade.

Citando Maria Del Rosário Acosta López: “transformar a tragédia em sublimidade, conjurar o destino, interpretá-lo como aquele que possibilita, e não que impede, o espaço de nosso atuar livre no mundo. Tal é, para Schiller, o efeito da

tragédia” (LÓPEZ, 2007, p.10). A posição de agir por si mesmo, e não esperar que ações divinas influenciem diretamente o seu futuro, ou mesmo em sua liberdade, é identificada nas ações da Stuart durante o drama schilleriano. A magia do sublime está garantida, na medida em que o poeta consegue, pela representação de um sofrimento, evocar todas as condições para que o sentimento surja dentro de nós.

Longe de nos atermos aqui na exposição total dos fatos apresentados na tragédia moderna *Maria Stuart*, passamos diretamente para a constatação de que, segundo nossa leitura do texto artístico, o sentimento de sublime tem a capacidade de invadir o ânimo do espectador (ou leitor, que aqui é o meu caso) devido a total sintonia com as pré-condições reivindicadas pelo sentimento para acontecer, e a exposição das ações das personagens montadas pelo autor. O sentimento de sublime identifica-se, portanto, na não sujeição à ideia de destino pré-moldado pelos deuses, na reivindicação do estabelecimento de sua moral e na ausência do medo da morte na personagem principal.

A partir da cena VI do ato V (último ato), Maria prepara-se para a execução, demonstrando que a morte foi sua verdadeira escolha. Escolher a própria desgraça não era condição possível para os heróis trágicos na Grécia antiga. Tais adaptações também demonstram o esforço de Schiller em tratar a questão da liberdade de maneira atual. Por esse motivo, Lukács afirma: “a vida na sociedade atual tornou-se abstrata e privada” (LUKÁCS, 2011, p. 168). E especificamente quanto a Stuart de Schiller ele diz:

Sua Maria Stuart, por exemplo, é quase exclusivamente um objeto de luta entre forças históricas opostas que são encarnadas por figuras coadjuvantes. Seu lugar na peça já mostra fortes tendências épicas. (LUKÁCS, 2011, p. 184)

A morte de Stuart remonta-nos, para a despedida do mundo sensível, e as suas ações, que a levaram então até o cadafalso podem configurar em nós a imagem de uma liberdade enfim conquistada, segundo uma aplicação moral, ou, se preferir, racional. Recorremos agora ao comentário de Roberto Machado, sobre o problema da morte especificamente em Schiller, para poder apresentar nossa proposta de leitura de maneira mais clara. Cito. “A morte, expressão da limitação sensível do homem, representa a negação da vontade inscrita no próprio mundo,

obrigando o homem a fundar sua grandeza em seu aspecto racional”.(MACHADO, 2006, p. 67).

O coração corajoso, digno e nobre de Maria Stuart, tal como é representado pela peça de Schiller, não teme a morte e, por isso, também arrebatamos o ânimo. A nossa sensibilidade e comoção foram atingidas com sucesso, durante a apreciação do texto da peça. Quanto à questão de a tragédia ser fonte de representação do supracognitivo, devemos recordar que o meio de se chegar ao supracognitivo é pela “resistência à violência dos sentidos” (MACHADO, 2006, p. 56). É no estado profundo do sofrimento que nossos sentidos humanos devem encontrar a força moral para enfrentá-lo.

A tragédia schilleriana tem uma fundamentação moralizante. E, esta moralidade, que a tragédia deve evocar, é fonte educadora para que o homem moderno possa exercer melhor a sua condição de cidadão em uma determinada sociedade. Esse “melhor” refere-se, especificamente, a: mais honesto, mais sensível, mais justo, não violento, etc. Ou seja, com uma moralidade mais apurada. Quanto a especificação adequada para compreendermos melhor de que tipo de moralidade Schiller se refere, recorreremos a letra de Barbosa, cito:

Schiller distingue entre a liberdade física e a liberdade moral. Pela primeira, simplesmente seguimos a nossa vontade; pela segunda, determinamos racionalmente a nossa vontade. Sob ambos os aspectos, a possibilidade de agir livremente pode dever-se a um fundamento externo: a simples ausência de obstáculos. É nesse sentido que se diz que alguém recebeu a liberdade de um outro, embora se saiba que a liberdade implica a independência de toda determinação alheia. No entanto, lembra Schiller, é também nesse sentido que se diz que o gosto pode favorecer a virtude, embora a virtude não possa ser dada ou recebida. Em suma, quando contribui para eliminar obstáculos que impedem a determinação racional da vontade, o gosto pode favorecer a moralidade como o seu fundamento externo. (BARBOSA, III, 2005)

A segurança que a obra de arte trágica fornece ao seu espectador também é ponto de partida para as condições de aparecimento do sentimento sublime. Assim que, mesmo sentindo afetação pelas emoções de dor, a tragédia *Maria Stuart* permiti-nos sentirmos seguros e não efetivamente afetados no âmbito do nosso eu físico. Essa se configura, segundo nossa leitura, como mais uma

condição do sublime, estabelecida com sucesso. Na cena VII do ato V, Maria se despede da vida:

MARIA STUART:
Pronta estou para entrar a Eternidade
Antes que no quadrante ao mesmo ponto
volte o ponteiro dos minutos, diante
do meu juiz estarei. Pois bem, repito:
A minha confissão está completa.

(SCHILLER, 1983, p.204)

A comoção com a dor de Maria Stuart transforma-se em sentimento sublime de maneira adequada, sem interrupções, na medida em que os laços que nos une são de caráter representativo e não reais. O caminho que percorremos quando lemos uma tragédia schilleriana, da natureza de *Maria Stuart*, é um caminho seguro e prazeroso de encontrar-se com o sentimento de sublime. Seja ele moralizante ou educativo, algo em nós reivindica liberdade depois desta experiência.

Nessa medida é que afirmo a posição inicial de que o sublime rompe a barreira absoluta, delimitada por Kant, resguardada ao ambiente único no qual se configuram os fenômenos naturais, e abre espaço para um debate estético-filosófico, tendo em vista a categoria do sublime, no ambiente da arte. O sublime não depende mais apenas dos fenômenos naturais para emergir no ânimo humano. A arte é capaz de redobrar o viés que a natureza construiu, por meio da representação.

CONCLUSÃO

Ao final deste trabalho com o qual tentamos acompanhar o percurso do conceito de sublime e sua associação com a arte trágica, tendo em vista a visão schilleriana da questão, deparamo-nos com uma nova condição da categoria estética que se apresenta como uma facilitadora do sentimento de liberdade moral.

Se o nosso trabalho conseguiu incentivar uma leitura mais aprofundada dos trabalhos do autor, já nos damos por satisfeitos. O que é preciso ainda ressaltar é que a questão da liberdade, tão cara ao poeta e filósofo, também acrescentou novos caminhos na história do pensamento ocidental. Estamos tentando grifar aqui, assim, a passagem da liberdade schilleriana é atravessada pela sensibilidade, estando atrelada a uma experiência que evoca o suprassensível, tendo em vista seu ápice na experiência fornecida pelo sentimento de sublime, proporcionadora, ao espectador, de um encontro com a liberdade moral.

O que está nas entrelinhas do conceito de homem moral não deve ser confundido com moralidade no *stricto sensu* da palavra segundo Immanuel Kant. A moralidade schilleriana não passa pelo “tu deves” kantiano. Ela está posta como uma experiência humana que identifica suas duas polaridades (o homem sensível e o racional), através do mergulho na certeza de que nem só de corpo se compõe o homem; que ele se liberta das forças impostas pela natureza. Esta consciência do homem schilleriano moderno é ponto de união entre a conciliação das forças morais, que se expressam pela razão, e a aceitação da condição de fragilidade em relação ao seu “eu físico”.

É de maior valia, perceber a importância da arte como meio de reconciliação entre as duas esferas que compreendem o homem segundo o autor. A arte se apresenta como o âmbito de conciliação e equilíbrio entre o que é do sensível e o que é particular da razão. Somente a arte trágica é capaz de suscitar em nós a experiência do suprassensível. Tendo em vista que o contato com esta é algo a ultrapassar as condições limitantes do homem, enquanto ser “da” natureza, nosso trabalho tentou elucidar a possibilidade de sentir o sublime através da representação do drama trágico.

A vastidão do pensamento schilleriano alicerçou-nos naquilo que pretendíamos investigar como uma ligação entre a categoria estética do sublime e a arte, já que o autor nos fornece os textos necessários a partir dos quais podemos

enveredar tanto na discussão estética quanto na artística. Os caminhos percorridos nesta pesquisa apresentaram-se cada vez mais frutíferos, tanto que não é nosso intuito fechar a questão com nosso texto. A discussão para nós permanece em aberto no sentido de entender como o conceito de sublime vem se adaptando à letra de diversos pensadores ao longo das querelas entre arte e filosofia. Como exemplo para a atualização das referências deixadas por Schiller, podemos citar aqui o nome de Jean François Lyotard³⁶ e suas contribuições para pensar o sublime e a arte. A repercussão do conceito chega à França com o intuito de pensar para além da arte representada pelo drama trágico moderno que Schiller elegeu para explicar o conceito. Por esse motivo não tocamos nas investidas lyotardianas de conciliação do conceito com a arte contemporânea.

Para concluir esta pesquisa, atrelada ao pensamento schilleriano, identificamos no âmbito da arte conhecida como drama trágico moderno um caminho não só viável mais essencial para que o sujeito fruidor relacione-se com uma experiência da liberdade moral por via do sublime.

A nossa defesa aqui elege a noção de que o sublime ultrapassa os limites da natureza e pode ser intensamente sentido na apreciação estética de uma obra de arte, conciliando com o autor a ideia de que com tragédia moderna podemos, pela representação das ações dos personagens, experimentar o sentimento de sublime e que, esse sentimento é identificado no trabalho de separação da consciência entre ser moral e ser físico. Concluimos que, para além das experiências dadas pela natureza bruta, ou quando ela se impõe à nossa condição mortal como um poder maior, que pode a qualquer momento levar-nos à morte, também na arte trágica, da qual o próprio Schiller insere-se como expoente de seu tempo, o sublime cria um ambiente seguro para o acontecimento desta experiência, abaladora dos ânimos humanos de maneira educativa.

³⁶ Cf., JEAN FRANCOIS LYOTARD, *Lições sobre analítica do sublime*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARBOSA, R. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.
- _____ A especificidade do estético e a razão prática em Schiller. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46.
- _____ A especificidade do estético e a razão prática em Schiller. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 112, p. 229-242, 2005.
- _____ Educação estética, educação “sentimental”. Um estudo sobre Schiller. *Artefilosofia*. Ouro Preto v.17, p. 146-169, 2014.
- BARONE, P. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt, 2004.
- BRANDÃO, J. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus Editora UNICAMP, 1993.
- BRUM, J. T. *Visões do sublime*. In: Pradilha I.C; Reis, P. Kant: Crítica e estética na modernidade. São Paulo: SENAC, 1999.
- COUTRINE, J. J. *Et al. Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- DEKENS, O. *Compreender Kant*. Tradução Paula Silva. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- DUARTE, R. A. P. *O belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Organização Rodrigo Duarte A. Paiva. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.
- _____ *O sublime estético e a tragédia do mundo administrado*. In: Freitas, R. et al. (orgs). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras p. 21-40, 2008.
- GAYGIL, H. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GOETHE, J. V. e SCHILLER, F. *Correspondência entre Goethe e Schiller*. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

KANT, I. *Crítica da faculdade do Juízo*. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

_____ *Crítica da razão prática*. Tradução: Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÓPEZ, M. Tragedia y modernidade em la teoria sobre lo sublime de Friedrich Schiller. In: *EPISTEME* V. 27 n.2, Caracas dezembro, 2007.

LYOTARD, J. F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução Constança M. Cesar, Lucy R. M. Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

_____ *O pós-moderno explicado às crianças*. Tradução Tereza Coelho. Lisboa: Don Quixote, 1993.

_____ *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Éditions Galilée, 1989.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

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

PASCAL, G. *O pensamento de Kant*. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto II*. Campinas: Ed. Da UNICAMP. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____ *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2006.

_____ *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SAFRANSKI, R. *Schiller o La invención del idealismo alemán*. Tradução RAÚl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores, S.A, 2006.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990.

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

_____ *Sobre graça e dignidade*. Tradução Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.

_____ *Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner janeiro – fevereiro de 1793*. Tradução Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____ *Maria Stuart*. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

_____ *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

_____ *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora LTDA, 2011.

_____ *A noiva de Messina*. Tradução Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____ *Os bandoleiros*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SÜSSEKIND, P. Schiller e a atualidade do sublime. In: *Friedrich Schiller: Do sublime ao trágico*, Belo Horizonte: Autêntica Editora LTDA, 2011.

_____ *O cômico e o trágico*. Organização Imaculada Kangussu, Olímpio Pimenta, Pedro Süssekind e Romero Freitas. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora LTDA, 2008.

_____ *Schiller e os gregos*. Belo Horizonte, *Kritherion*, v. XLVI, n.112, p. 243-259, 2005.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TERRA, R. *Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TOLEDO, R. A “teoria da tragédia” e “o nascimento da tragédia de Nietzsche”: um estudo comparativo. In: Revista *EXAGIUM*, Vol. IV, dezembro, 2008.

VIEIRA, V. Os sublimes de Schiller. In: *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*, Belo Horizonte: Autêntica Editora LTDA, 2011.

VERNANT, J. P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.