

ISABELLA GONÇALVES VIDO

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS:
A teoria da tragédia de Friedrich Schiller



ARARAQUARA – S.P.
2022

ISABELLA GONÇALVES VIDO

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS:
A teoria da tragédia de Friedrich Schiller

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientador: Prof^a. Dra^a. Karin Volobuef

Bolsa: CAPES/Processos 88887.196142/2018-00 e
88887.582187/2020-00

ARARAQUARA – S.P.
2022

V654e Vido, Isabella Gonçalves
ENTRE ANTIGOS E MODERNOS : A teoria da tragédia de
Friedrich Schiller / Isabella Gonçalves Vido. -- Araraquara, 2022
156 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Karin Volobuef

Coorientadora: Teresa Rodrigues Cadete

1. Friedrich Schiller. 2. teoria da tragédia. 3. poetologia. 4. Estética.
I. Título.

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

Essa ficha não pode ser modificada.

ISABELLA GONÇALVES VIDO

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS:

A teoria da tragédia de Friedrich Schiller

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientadora: Prof^ª. Dra^a. Karin Volobuef

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30 de setembro de 2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª Dr^a Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Prof^ª. Dr^a. Carina Zanelato Silva

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Emerson Cerdas

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Prof. Dr. Fabiano Rodrigo dos Santos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Prof^ª. Dr^a. Teresa Rodrigues Cadete

Universidade de Lisboa

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Para as minhas irmãs

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, como não poderia deixar de ser, à minha família. Lamentam alguns que “família não se escolhe”. Não, de fato. Se eu pudesse escolher, porém, não teria hesitado em escolher a que tenho.

À Profª Karin Volobuef, pelo apoio e pela confiança, sem os quais falar sobre Schiller seria, para mim, ainda mais difícil.

À Profª Teresa Rodrigues Cadete, não apenas pela gentil recepção ao longo do tempo em que estive na Universidade de Lisboa, mas também porque não me permite esquecer que melhor compreender Schiller faz-se atualmente necessário.

À Profª Carina Zanelato Silva e ao Prof. Emerson Cerdas, cujas sugestões no exame de qualificação ajudaram a colocar esse trabalho “nos trilhos”.

Aos professores que, de modo mais ou menos direto, foram indispensáveis à minha formação. Faço questão de citá-los. Ao Prof. Carlos Eduardo Mendes de Moraes (FCL-Assis) e ao Prof. Brunno Vieira, sem os quais os estudos em Portugal teriam sido apenas sonho. À Profª Renata Junqueira, à Profª Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, ao Prof. Antonio Ianni Segatto, ao Prof. Fabiano Rodrigo da Silva Santos (FCL-Assis), ao Prof. Márcio Seligmann-Silva (IEL-UNICAMP), ao Prof. Orlando Nunes de Amorim (IBILCE), ao Prof. Márcio Scheel (IBILCE) e ao Prof. Carlos João Correia (FLUL-ULisboa), com cujas aulas convenci-me da permanência do “trágico” – no pensamento e na vida. Ao Prof. Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar), cuja ausência fez-se logo notar.

Ao Cá, um dos “reencontros” mais felizes dos últimos tempos, não apenas porque leu tão pacientemente meus textos, mas também porque fez perguntas que ainda hoje não sei responder. Disseram certa vez que, ao contrário das respostas, as perguntas não caducam. Levo-as comigo.

Aos amigos, que, não sem razão, insisto em considerar minha segunda casa. Gostaria de agradecê-los individualmente, mas as palavras faltariam. Nesse caso, fica, como que de improviso, o meu “obrigada!” à Marcia Jansen, ao Leonardo Souza, aos

Brunos – o Futre e o Mancini –, ao Cristovam Cavalcante, à Nerian Teixeira, à Fernanda Barini, ao Lucas Zaffani, à Bianca Vasconcelos, ao Alexandre Eglito, ao Paulo Lima, ao Augusto Moretti, à Sheila Dálio e à Heloísa Pinotti.

À Equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, dos quais felizmente me aproximei na altura em que frequentava a biblioteca tão assiduamente. Especialmente à Sandra Pedro da Silva, pelas contribuições na difícil tarefa de dominar as normas da ABNT.

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

*Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:
o ressuscitar dos mortos das cenas de batalha,
o ajeitar das perucas e dos trajés,
a faca arrancada do peito,
a corda tirada do pescoço,
o perfilar-se entre os vivos
de frente para o público.*

*As reverências individuais e coletivas:
a mão pálida sobre o peito ferido,
as medidas da suicida,
o acenar da cabeça cortada.*

*As reverências em pares:
a fúria dá o braço à brandura,
a vítima lança um olhar doce ao carrasco,
o rebelde caminha sem rancor ao lado do tirano.*

*O pisar na eternidade com a ponta da botina dourada.
A moral varrida com a aba do chapéu.
A incorrigível disposição de amanhã começar de novo.*

*A entrada em fileira dos que morreram muito antes,
nos atos três e quatro, ou nos entreatos.
A volta milagrosa dos que sumiram sem vestígios.*

*Pensar que, pacientes, esperavam nos bastidores
sem tirar os trajés,
sem remover a maquiagem,
me comove mais que as tiradas da tragédia.*

*Mas o mais sublime é o baixar da cortina
e o que ainda se avista pela fresta:
aqui uma mão se estende para pegar as flores,
acolá outra apanha a espada caída.
Por fim uma terceira mão, invisível,
cumprir o seu dever:
me aperta a garganta.*

(SZYMBORSKA, 2011, p. 44-45)

RESUMO

Este trabalho pretendeu investigar as reflexões acerca das artes trágicas que o poeta e pensador alemão Friedrich Schiller (1759-1805) desenvolveu nos anos iniciais de seu “gabinete filosófico”. Após situá-las nos debates respeitantes à formação do teatro nacional alemão dos fins do século XVIII, pudemos reconhecê-las como a resposta do autor à chamada “*querelle des anciens et des modernes*”. Debruçamo-nos sobre a teoria schilleriana da tragédia com a intenção de compreendê-la nos termos de uma dupla fidelidade do autor tanto aos antigos – entendidos como os gregos, fundamentalmente –, quanto aos modernos – desta vez, referimo-nos sobretudo à *Crítica da faculdade de julgar* (1790) de Immanuel Kant. Foi possível constatar que na medida em que a teoria schilleriana da tragédia emprestou o conceito kantiano do sublime, identificando-o com o trágico e com a tragédia, tornou-se a primeira “filosofia do trágico”. No entanto, uma vez que as reflexões de Schiller sobre as artes trágicas também se dedicaram às implicações da referida relação para a composição teatral, configuraram, a um só tempo, uma “poética da tragédia” que se indagou a respeito da esfera de afetos que a tragédia deveria produzir.

Palavras-chave: Friedrich Schiller; teoria da tragédia; poetologia; Estética.

ABSTRACT

This work aimed to investigate Friedrich Schiller's essays about tragic arts, written during the first years of his philosophical retreat. After considering them relatively to the discussions on the formation of German national theatre dating from the end of 18th century, we could state that they can be seen as the author's reply to the so-called "*querelle des anciens et des modernes*". We dedicated to Schiller's theory of tragedy hoping to understand it according to the author's attitude of double loyalty both to the "anciens" – understood fundamentally as the Greek authors – and to the "modernes" – referring above all to Immanuel Kant's *Critique of Judgement* (1790). We could realise that, since Schiller's theory of tragedy dealt with Kantian concept of the sublime, relating it to the tragic and to the tragedy, it can be considered the first "philosophy of tragic". However, as Schiller's thoughts on tragic arts also dealt with the practical consequences of the relation we have just mentioned for the composition of theatrical texts, they can be simultaneously seen as a "poetics of tragedy" which asked questions about the affections that tragedies should produce.

Keywords: Friedrich Schiller; theory of tragedy; poetology; Aesthetics.

RIASSUNTO

Il presente lavoro si ha proposto di indagare le riflessioni sull'arte tragica che il poeta e pensatore tedesco Friedrich Schiller (1759-1805) sviluppò nei primi anni del suo "gabinetto filosofico". Dopo averle locate nelle discussioni sulla formazione del teatro nazionale tedesco della fine del XVIII secolo, abbiamo potuto riconoscerle come la risposta dell'autore alla cosiddetta "*querelle des anciens et des modernes*". Abbiamo così rivolto la nostra attenzione alla teoria della tragedia di Schiller con l'intenzione di comprenderla nei termini della doppia fedeltà dell'autore sia agli antichi – intesi come i greci, fondamentalmente – sia ai moderni – questa volta, ci riferiamo principalmente alla *Critica del giudizio* di Immanuel Kant (1790). È stato possibile concludere che, poiché la teoria schilleriana della tragedia ha preso il concetto kantiano di sublime, identificandolo con il tragico e con la tragedia, è diventata la prima "filosofia del tragico". Tuttavia, le riflessioni di Schiller sull'arte tragica erano dedicate anche alle implicazioni di tale rapporto per la composizione teatrale. Così esse configuravano, allo stesso tempo, una "poetica della tragedia" che indagava sulla sfera degli affetti che la tragedia doveva produrre.

Parole chiave: Friedrich Schiller; teoria della tragedia; poetica; Estetica.

LISTA DE ABREVIATURAS

Para melhor clareza do texto e fluidez da leitura, todas as vezes que citarmos os ensaios que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, convencionamos adotar as nomenclaturas abaixo, seguidas do número da página de referência. As citações das demais obras utilizadas seguirão o padrão autor-data.

FP – “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos”

AT – “Sobre a arte trágica”

DS – “Do sublime”

SP – “Sobre o patético”

Encontram-se, todos eles, na seguinte obra:

SCHILLER, Friedrich. **Ensaio estético**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Húmus: Lisboa, 2021.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. BREVE HISTÓRICO DA VIDA TEATRAL ALEMÃ NO SÉCULO XVIII	19
2.1. O teatro da <i>Aufklärung</i> em contexto.....	21
2.1.1. A reforma teatral de Gottsched	29
2.1.2. Lessing e a moderna dramaturgia alemã	34
2.2. Teatro e dramaturgia no <i>Sturm und Drang</i>	47
2.2.1. Goethe e o ensaio “Para o dia de Shakespeare”	50
2.2.2. Lenz e as Notas sobre o teatro.....	52
2.2.3. O “Shakespeare” de Herder.....	56
2.3. Um caso à parte: o jovem Schiller	59
3. DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO	69
3.1. Querelas de “antigos” e “modernos”.....	72
3.1.1. A <i>querelle</i> francesa	74
3.1.2. Desdobramentos da <i>querelle</i> : reações alemãs.....	77
3.1.2.1. Schiller e a <i>querelle</i>	79
3.1.2.2. Schiller e os gregos	89
3.1.2.3. Poéticas prescritivas e estéticas filosóficas	95
3.2. Vestígios da tradição	101
3.2.1. A tragédia e o seu paradoxo na <i>Poética</i> de Aristóteles.....	104
3.2.2. A permanência da <i>Poética</i> na teoria schilleriana da tragédia	113
3.3. A revolução kantiana	118
3.3.1. A atualidade do sublime	118
3.3.2. Kant e a “Analítica do sublime”	123
3.3.3. Do sublime ao trágico.....	130
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	144

1. INTRODUÇÃO

Nosso trabalho concentrou-se nas reflexões acerca das artes trágicas que o poeta e pensador alemão Friedrich Schiller (1759-1805) desenvolveu nos anos iniciais de seu “gabinete filosófico”¹. Embora os ensaios “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” (1792), “Sobre a arte trágica” (1792), “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” (1793) e “Sobre o patético” (1793) tenham sido por vezes encarados como simples estudos da *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Immanuel Kant (1724-1804), que pouco acrescentavam à estética kantiana além de guarnecê-la com exemplos oriundos da experiência de Schiller como dramaturgo, acreditamos que eles contêm importantes contribuições para o moderno debate sobre as artes. Por exemplo, ao tomar o conceito kantiano do sublime, Schiller soube identificá-lo de modo original com o trágico e com a tragédia, mostrando-se sobretudo atento às implicações práticas dessa relação para a composição da obra trágica.

A teoria schilleriana da tragédia chamou-nos a atenção, pois, de duas maneiras.

As reflexões de Schiller constantes nos textos que encerram a sua teoria da tragédia colaboraram para a formulação de certa concepção do trágico inspirando-se em um dos conceitos mais influentes da estética moderna. Uma vez que, no sublime, Schiller esperava encontrar uma ferramenta que permitisse ganhar clareza sobre os princípios constitutivos da experiência trágica, suas investigações têm, primeiramente, alcance teórico. Poderíamos dizer que, enquanto dialogaram com a filosofia moderna, elas permitiram não apenas melhor compreender os objetos da estética – tal qual desejava efetivamente o autor quando iniciou sua breve carreira filosófica –, como também configuraram certo programa de arte que inaugurou o conhecido debate sobre o fenômeno trágico na filosofia idealista alemã².

¹ Em carta a Goethe de 17 de dezembro de 1795, Schiller empregou a expressão “*die philosophische Bude*” (GOETHE Y SCHILLER, 2014), referindo-se aos anos de 1792 a 1796, nos quais distanciou-se da elaboração de textos literários para dedicar-se aos estudos na área da filosofia e à produção ensaística neles inspirada. Traduzi-la como “gabinete filosófico” foi a opção de Teresa Rodrigues Cadete (2021, p.10), cujos trabalhos muito contribuíram para o presente texto.

² Ainda que no célebre *Ensaio sobre o trágico* (2004), Peter Szondi tenha considerado que a filosofia do trágico principiou com F. W. J. von Schelling (1775-1854), estamos de acordo com o pensador brasileiro Roberto Machado, em cuja obra *O nascimento do trágico* (2006, p. 61) afirmou que “é do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant — principalmente sua ética, considerada como uma filosofia da liberdade, e sua estética, no que diz respeito à teoria do juízo sobre o sublime — que

As consequências das reflexões de Schiller sobre o sublime, sobre o trágico e sobre a tragédia não se limitaram, porém, à especulação filosófica. Mantendo-se até certo ponto fiéis à tradição iniciada com a *Poética* de Aristóteles, os referidos ensaios de Schiller questionaram-se a respeito da tragédia enquanto gênero literário mais adequado à expressão artística do sublime, buscando, afinal, estabelecer as regras para a criação do texto teatral. Ou seja, distanciando-se em certos momentos dos questionamentos sobre a essência do trágico, com os quais se preocuparam os filósofos do idealismo alemão, Schiller, em seus ensaios sobre as artes trágicas, considerou o trágico também segundo a esfera de afetos que a tragédia deveria produzir (cf. SZONDI, 1975, p. 28). Nesse caso, a teoria schilleriana corresponderia ainda a uma “poética da tragédia” que, regulada por um conceito moderno, buscava dar resposta a questões que, embora contemporâneas ao universo cultural do autor, eram muito antigas.

Por sinal, não se trata de casualidade que Schiller, ao desenvolver sua teoria da tragédia, propusesse a difícil articulação entre o sublime conforme a moderna tradição filosófica – e sobretudo conforme a *Crítica da faculdade de julgar* –, e a tragédia tal como discutida por Aristóteles na *Poética* – esse texto que, não possuindo fronteiras nacionais ou temporais, é, no entanto, tão antigo. Ora, historicamente, a autonomia da literatura e do teatro como um dos campos sociais funcionais da idade moderna adquiriu contornos no final do século XVIII, momento em que a questão era costumeiramente documentada nas discussões sobre “antigos” e “modernos”. A respeito do contexto alemão, mais precisamente, Peter Szondi (2001), no ensaio “*Antico e moderno nella età di Goethe*”, chegou até mesmo a afirmar que a chamada *querelle des anciens et des modernes*, debate iniciado na França do século XVII, encontra-se na origem dos sistemas estéticos de toda a época de Goethe [*Goethezeit*].

Com efeito, é comum que, no final do século XVIII, encontremos, por um lado, posições como as de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que, certo de que a moderna arte alemã tinha de se encontrar na perfeição da arte dos antigos gregos, tornou-se “o primeiro de uma série de intelectuais e artistas alemães dominados pela ‘nostalgia da Grécia’” (MACHADO, 2006, p. 12-13). Por outro lado, não é menos comum encontrarmos ainda posições como as de Johann Gottfried Herder (1744-1803),

nasce a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia”.

tão frequentemente lembrado como o defensor de uma literatura que, na virada do século XVIII, definia-se como “moderna”. Em um panfleto literário ainda marcado pela comparação entre “antigos” e “modernos”, avaliou a antiga literatura europeia considerando-a uma matéria didática e sem vida, escrita por pedantes senis e mestres dispostos a passar as regras poéticas a todo o custo (cf. KORFMANN, 2010, p. 193-194).

Atentos à lição de Szondi, debruçamo-nos sobre a teoria schilleriana da tragédia com a intenção de compreendê-la nos termos de uma dupla fidelidade do autor tanto aos antigos – entendidos como os gregos, fundamentalmente –, quanto aos modernos – desta vez, referimo-nos sobretudo à estética kantiana. O objetivo maior deste trabalho foi, pois, investigar a teoria schilleriana da tragédia no respeitante ao sublime, ao trágico e aos elementos constituintes da obra trágica, de modo que pudéssemos descrevê-la, primeiramente, e, mais do que isso, apresentar, quando possível, as relações entre esses três conceitos em que ela se baseia.

Entendendo, porém, que a teoria schilleriana da tragédia não corresponde a um apêndice às reflexões kantianas sobre a categoria estética do sublime, quisemos introduzi-la remetendo ao legado de diversos autores alemães que, desde a década de 1730 até o final do século XVIII, lutaram para a estabilização e o aprimoramento da literatura e do teatro alemães. Na primeira parte deste trabalho, destacamos, pois, algumas das contribuições para o teatro alemão de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e, afinal, de representantes do movimento denominado *Sturm und Drang* tais como Jakob Michael Lenz (1751-1792), Johann W. von Goethe (1749-1832), Johann Gottfried Herder (1744-1803) e o próprio Friedrich Schiller (1759-1805).

Sabendo que tais autores eram tudo menos indiferentes ao debate entre “antigos” e “modernos”, tivemos a intenção de apresentá-los considerando, primeiramente, a relevância da *Poética* de Aristóteles para as reflexões sobre a arte e seus padrões de criações na Europa dos séculos XVII e XVIII. Não ignoramos, porém, que, na primeira metade do século XVIII, a produção dramaturgica alemã baseava-se mormente no modelo francês do teatro. Pareceu-nos adequado, nesse caso, realçar, quando possível, suas opiniões sobre as regras de composição literária constantes no texto aristotélico, sim, mas também na tratadística do classicismo francês, alternativamente. Por outro

lado, preocupando-nos com aqueles que, em seus textos teórico-críticos posicionaram-se em defesa inequívoca dos “modernos”, buscamos demonstrar o influxo da dramaturgia shakespeariana para a formação do teatro alemão ao longo da segunda metade do século XVIII.

Ainda nesta primeira parte, quando afinal tratamos de Schiller, dedicamo-nos aos dois textos que serviram de prefácio à sua primeira peça, *Os bandoleiros* (1781), bem como aos ensaios “*Über das gegenwärtige teutsche Theater*” [Sobre o contemporâneo teatro alemão] (1782) e “O teatro considerado como uma instituição moral” (1785). Embora tais escritos remontem à juventude do autor, sendo, portanto, anteriores à abertura de seu “gabinete filosófico”, consideramo-los relevantes primeiramente porque já contêm importantes indicações das opiniões que o autor desenvolveu adiante, relativamente aos efeitos das artes trágicas sobre o espectador/leitor. Ademais, tal como procuramos defender, Schiller, diferentemente do que haviam feito aqueles que o antecederam e, sobretudo diferentemente dos demais autores do movimento pré-romântico alemão, buscou conciliar as diferenças existentes entre tendências artísticas tão diversas quanto as dramaturgias do classicismo francês e de Shakespeare com vistas ao melhoramento do teatro alemão.

Por seu turno, na segunda parte de nosso trabalho, dedicamo-nos propriamente aos ensaios que consideramos centrais ao desenvolvimento das reflexões mais maduras de nosso autor no que diz respeito às artes trágicas. Desta vez, debruçamo-nos sobre textos produzidos nos primeiros anos do “gabinete filosófico” de Schiller. Tal como antes dissemos, referimo-nos a “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” (1792), “Sobre a arte trágica” (1792), “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” (1793) e “Sobre o patético” (1793).

Tê-los estudado mais detidamente levou-nos a observar, em primeiro lugar, que não podemos tratá-los como unidade. Já em *Schiller as a Philosopher* (2005), Frederick Beiser advertira que, embora esses textos tenham sido escritos em datas muito próximas umas das outras, não correspondem a uma teoria unívoca, havendo, pois, diferenças notáveis entre eles. Bastou ver que as opiniões de Schiller a respeito do herói trágico oscilam consideravelmente de um ensaio a outro. Chamou-nos ainda mais a atenção que as considerações do autor acerca da finalidade das artes trágicas tenham mudado radicalmente quando considerados, por exemplo, “Sobre a arte trágica” e, afinal, “Sobre

o patético”. Ora, “o pensamento de Schiller encontrava-se em intenso fluxo”, de modo que “os ensaios apresentam diferentes – e não necessariamente progressivos – estágios do pensamento do autor, que, afinal, não chegou a uma conclusão completa e consistente” (BEISER, 2005, p. 240, tradução nossa³).

Da mesma maneira, observamos, com o auxílio de Vladimir Vieira (2018), que é preciso renunciar à recorrente perspectiva segundo a qual os textos contemplados na segunda parte de nossa investigação são consequência tão somente da teoria estética kantiana. Na verdade, não há evidências de que Schiller lera a terceira *Crítica* quando primeiramente elaborou “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica” (cf. VIEIRA, 2018, p. 148). Encontramos uma situação bem diferente quando tratamos dos ensaios “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” e “Sobre o patético”. Já ao subintitular o primeiro destes ensaios referindo as “ideias kantianas”, Schiller indicou de modo inequívoco a intenção de operar suas reflexões sobre a categoria estética em questão a partir do quadro conceitual do sistema transcendental. No respeitante a “Sobre o patético”, por seu turno, o estilo mais analítico e menos poético já aponta que ele resulta de um aprofundamento nos estudos de Kant. “O emprego da terminologia técnica do sistema transcendental é recorrente e revela leituras não apenas da terceira crítica, mas até mesmo da *Crítica da razão pura*” (VIEIRA, 2018, p. 149).

Desta sorte, preferimos analisar, primeiramente, “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre as artes trágicas”. Porque estes ensaios concentram-se mormente em responder a um problema clássico da estética – nomeadamente, por que sentimos prazer com assuntos trágicos? – e porque, ao fazê-lo, buscamos descrever os objetos mais ou menos adequados à composição da obra trágica, julgamos pertinente apresentá-los como a reação schilleriana ao debate setecentista sobre a *Poética* e sobre a recepção do tratado aristotélico em contexto que remonta à busca de constituição de um teatro nacional alemão.

Ao debruçar-se sobre as cartas trocadas entre nosso autor e Goethe, György Lukács (2021, p. 146) afirmou que “Schiller e Goethe tentam reduzir os diferentes

³ “Schiller’s thinking was very much in flux; the essays present so many different, and not necessarily progressive, stages in his thinking, which never came to a complete and consistent conclusion.”

gêneros da literatura a seus princípios últimos e extrair deles legalidades estéticas decorrentes da essência do respectivo gênero artístico”. Analogamente, defendemos que “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre as artes trágicas” podem ser compreendidos como uma “poética da tragédia”. Mantendo-se de certo modo fiéis às discussões de Aristóteles, neles notamos a preocupação dita poetológica de definir o gênero tragédia e de determinar seus elementos. Inspirando-nos no modo como Peter Szondi (2004) resumiu o objetivo da obra aristotélica, poderíamos dizer que o Schiller destes textos interessou-se antes pela tragédia do que pela ideia de tragédia.

Adiante, passamos aos dois ensaios restantes. Mais precisamente, falamos do ensaio intitulado “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” e também do texto originalmente concebido como continuação do artigo anterior, “Sobre o patético”.

Sendo notável que, do ponto de vista temático, deslocou-se o interesse do autor para a categoria estética do sublime, cuja manifestação é, na tradição moderna, primordialmente associada às artes dramáticas, buscamos primeiramente analisar, nesta seção, o conceito schilleriano do sublime. Após considerar a moderna tradição de discussões sobre a referida categoria estética, chamou-nos a atenção que autores tais como Edmund Burke (1729-1797) e Immanuel Kant (1724-1804), grandes referências no assunto, consideraram o sentimento do sublime enquanto originado da contemplação de fenômenos naturais, sobretudo. Quisemos, pois, primeiramente demonstrar a relevância do pensamento schilleriano no respeitante ao desenvolvimento de uma teoria do sublime na qual procurava fundamentar a possibilidade de uma experiência estética mais intensa desse sentimento na arte – e não na natureza. Especialmente quando nos debruçamos sobre o ensaio “Do sublime”, pudemos constatar que “Schiller pode ser avaliado também como ponto de partida, ou como primeira proposta do tipo de reflexão que enxerga na noção kantiana e burkiana de sublime uma chave para compreender a criação artística ‘atual’, de sua época” (SÜSSEKIND, 2011).

Sem a intenção de defender que Schiller abandonou integralmente as preocupações poetológicas mais presentes nos ensaios “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre as artes trágicas”, voltamo-nos, enfim, ao ensaio “Sobre o patético”, notando, no entanto, uma abordagem muito diferente da que se fazia com o emprego da perspectiva característica da tradição aristotélica. Por exemplo,

afastando-se de suas ideias iniciais sobre a finalidade da arte, e sobretudo da arte trágica, segundo as quais ela deveria causar comoção, Schiller iniciou o ensaio afirmando que a “apresentação do sofrimento – enquanto mero sofrimento – nunca é um fim da arte” (SP, p. 154). Partindo de uma concepção antropológica do ser humano – isto é, da dualidade entre razão e sensibilidade e da contradição daí gerada –, o Schiller de “Sobre o patético” julgou que “o último fim da arte é a apresentação do que é supra-sensível” (SP, p. 154), passando, pois, a atribuir à arte uma função que poderíamos denominar “cognitiva”.

Entendendo que Schiller, neste texto, pensa o fenômeno estético não apenas como “avaliação antropológica completa” (SCHILLER, 2021, p. 207) e historicamente aferida, mas também numa relação que Teresa Rodrigues Cadete (2021, p. 7) denominou “osmótica” – querendo, com isso, referir sua fina comunicação com o mundo existencial dos seres humanos, da arte e da vida –, buscamos realçar que ele apropriou-se originalmente do sublime kantiano e disso derivou as leis da arte trágica. Acreditamos que, ao fazê-lo, Schiller compreendeu a possibilidade de desenvolver uma teoria da tragédia baseando-se não apenas na leitura da *Poética* aristotélica, mas também na “Analítica do sublime” de Kant. Defendemos, afinal, que à medida que Schiller viu na tragédia uma arte capaz de apresentar uma ideia da razão por intermédio da manifestação sensível, desenvolveu uma reflexão sobre a situação trágica do homem no mundo.

Levando em consideração as diferenças existentes entre os primeiros ensaios contemplados nesta parte de nosso trabalho – “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica” – e aqueles com os quais finalizamos nossos estudos – “Do sublime” e “Sobre o patético” –, concluímos que o pensamento schilleriano acerca das artes trágicas especializou-se gradualmente no que chamamos estética em sentido pregnante. Baseando-nos em Vladimir Vieira (2018) e em Frederick Beiser (2005), poderíamos dizer que notamos um movimento que vai do esforço para considerar objetos adequados às artes trágicas até a tentativa, característica do pensamento alemão, de analisar filosoficamente os objetos trágicos de modo geral.

2. BREVE HISTÓRICO DA VIDA TEATRAL ALEMÃ NO SÉCULO XVIII

É relativamente comum encontrarmos estudos segundo os quais Friedrich Schiller preocupava-se em trazer à cena heróis cuja rigorosa moral consiste na ilustração das reflexões kantianas constantes na *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1785) e da *Crítica da razão prática* (1788) (cf. STAHL, 1954, p. 5). Igualmente frequente é que nos deparemos com comentários e estudos a respeito das notáveis influências da filosofia crítica kantiana sobre a produção ensaística de Schiller (cf. SHARPE, 1991, p. 347). Para que fiquemos com apenas um exemplo, Anatol Rosenfeld – cuja importância na divulgação primeira dos ensaios teóricos de Schiller em domínio brasileiro cumpre lembrarmos aqui –, asseverou que o legado kantiano não compareceu apenas nos textos em que nosso autor assumidamente dele valeu-se – referimo-nos, por exemplo, a *A educação estética do ser humano numa série de cartas* (1795) –, mas também naqueles em que o autor versou sobre as artes trágicas e o prazer por elas ensejado.

Nos escritos schillerianos sobre a tragédia torna-se central um problema que [...] é [...] tipicamente kantiano: a tentativa de determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível, garantindo à arte plena autonomia e mostrando ao mesmo tempo o acordo mais fundamental, particularmente entre as esferas estética e moral. Profundamente convencido da destinação moral do homem, ligada à liberdade e dignidade de sua essência espiritual, envida 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. Tal como na *Crítica do Juízo* de Kant, o conceito da ‘*Zweckmaessigkeit*’ (adequação a fins, funcionalidade, organização final, ‘*purposiveness*’) desempenha grande papel na teoria de Schiller, já que este conceito parece permitir que se encare a própria natureza como uma configuração capaz de ser concebida como subordinada ao mundo da liberdade. (ROSENFELD, 1997, p. 21)

Sem ignorar as influências kantianas sobre os ensaios nos quais Schiller versou sobre as artes trágicas, é preciso reconhecer o equívoco de compreendê-los como se resultassem da simples aplicação dos preceitos de Kant às reflexões de nosso autor no respeitante a questões estéticas e poetológicas. Do mesmo modo que não podemos reconstruir a teoria schilleriana da tragédia tão somente de acordo com seus empréstimos e desvios da filosofia kantiana, não podemos nos esquecer que ela dialoga – de modo mais ou menos explícito – com acalorados debates acerca do referido gênero,

antes surgidos. Referimo-nos, por exemplo, às importantes cartas nas quais pensadores como Lessing, Mendelssohn e Nicolai discutiram emoções trágicas e aos ferrenhos ataques dos jovens *Stürmer und Dränger* aos tragediógrafos do classicismo francês. Melhor compreender as reflexões de Schiller sobre o teatro requer, portanto, que as situemos em um extenso contexto cultural. Segundo Beiser (2005), podemos fazê-lo desde a reforma teatral empreendida por Gottsched na década de 1730, pois, a partir dela, podemos identificar não apenas o anseio de contribuir para o desenvolvimento de uma política cultural – e, dizendo de modo mais preciso, de uma política cultural propriamente alemã –, mas também uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia.

Antes que possamos falar de Schiller como um grande expoente do projeto de criação de um teatro nacional e, afinal, como um defensor da autonomia das artes – e, mais especialmente, da arte trágica –, destacamos, ao longo deste capítulo, algumas das reflexões sobre o teatro de Gottsched, de Lessing e, afinal, de representantes do movimento denominado *Sturm und Drang* tais como J. M. Lenz, Goethe, Herder e o próprio Schiller. Acreditamos que, embora eles apresentassem soluções muito diferentes para uma única questão – ou seja, o melhoramento da literatura e do teatro alemães do século XVIII –, mostraram-se igualmente interessados no papel das artes e da literatura na sociedade, bem como no tipo de obra artística que deveria ser produzida na Alemanha.

Uma vez que a redescoberta da *Poética* de Aristóteles durante o Renascimento foi determinante para que a Europa dos séculos XVII e XVIII se pusesse a refletir obstinadamente sobre a arte e seus padrões de criação, buscamos apresentar Gottsched, Lessing e os *Stürmer* realçando suas opiniões sobre as regras de composição literária constantes no tratado aristotélico. Sabendo que até a primeira metade do século XVIII, a produção dramaturgica alemã baseava-se no modelo francês do teatro – referimo-nos às considerações poetológicas de Boileau e Dacier e às peças teatrais de Racine, Voltaire e Corneille, expoentes de uma arte que expressava a ordem e o bom gosto da sociedade de corte –, tratamos dos autores contemplados neste capítulo também de acordo com suas opiniões relativamente ao classicismo francês. Baseando-nos em Pedro Sússekind (2008), para quem a formação do teatro alemão no contexto do século XVIII pode ser melhor compreendida considerando a recepção alemã de Shakespeare, buscamos ainda

salientar o influxo da dramaturgia shakespeariana no respeitante à luta de Lessing e dos *Stürmer und Dränger* pela emancipação das letras nacionais. Afinal, sem que perdêssemos de vista as reflexões de Schiller sobre as artes e seus efeitos sobre o espectador/leitor, buscamos defender que ele, em sua juventude, mostrou-se hábil em conciliar as diferentes tendências dominantes no contexto alemão de produção dramaturgica a bem da autonomia das artes trágicas.

2.1. O teatro da *Aufklärung* em contexto

Com vistas a apresentar um quadro do espírito humano em meados do século XVIII, D'Alembert (1717-1783) iniciou seu *Ensaio sobre os elementos da filosofia* (1759) retomando brevemente os trezentos anos que o precederam. Para o pensador, acontecimentos tais como o renascimento das artes e da literatura ao longo do século XV, a reforma religiosa empreendida no século XVI e o triunfo da filosofia cartesiana no século XVII ensejaram transformações no espírito humano tão notáveis quanto os progressos dos saberes de seu próprio tempo. Com efeito, a época em que D'Alembert redigiu o referido ensaio desenvolveu a ciência, bem como ideias tão caras ao pensamento quanto a liberdade, a tolerância, a dignidade humana e o progresso da humanidade. Não apenas isso, a “época da filosofia”, tal como denominou-se, não de modo fortuito, o século XVIII, encarou o mundo com a ousadia de quem, à espera constante de novas revelações, faz descobertas, e interrogou o pensamento e suas possibilidades, alegrando-se de seus resultados e investigando o modo como foram obtidos. Não tivesse D'Alembert indicado propriamente a característica mais precípua de sua época – isto é, o entusiasmo com o qual ela se moveu –, teríamos sido capazes de percebê-la dado o modo como ele discorreu acerca das conquistas de então.

A ciência da natureza a cada dia adquire novas riquezas: a geometria, ao recuar seus limites, levou sua chama às partes da física que dela se encontravam mais próximas; o verdadeiro sistema do mundo passou a ser conhecido, foi desenvolvido e aperfeiçoado; a mesma sagacidade que sujeitou os movimentos dos corpos celestes estendeu-se aos corpos que nos rodeiam; aplicando-se a geometria ao estudo desses corpos ou na tentativa de aplicá-la a eles, aprendemos a perceber e a determinar as vantagens e os abusos desse emprego. Enfim, da Terra a Saturno, da história do céu à dos insetos, a física mudou sua feição. Com ela, quase todas as outras ciências assumiram uma nova forma, como realmente deveriam. Algumas reflexões disso nos convencerão. O estudo da natureza parece em si frio e tranquilo, porque a satisfação que busca é um sentimento uniforme, contínuo e sem abalos; para serem intensos, os prazeres devem estar separados por intervalos e

marcados por entradas. Todavia, a invenção de um novo método de filosofar, a espécie de entusiasmo que acompanha as descobertas, uma certa elevação de ideias que em nós produz o espetáculo do universo - todas essas causas excitaram uma viva fermentação nos espíritos. Essa fermentação, agindo em todos os sentidos por sua própria natureza, atingiu com uma certa violência tudo que a ela se ofereceu, como um rio que rompeu os seus diques. [...] Assim, desde os princípios das ciências profanas até os fundamentos da revelação, da metafísica às questões de gosto, da música à moral, das discussões escolásticas dos teólogos aos objetos do comércio, dos direitos dos príncipes aos dos homens, da lei natural às leis arbitrárias das nações, enfim, desde as questões que mais nos tocam às que pouco nos interessam, tudo foi discutido, analisado ou pelo menos agitado. (D’ALEMBERT, 2014, p. 14-16)

Se bem que o excerto acima seja longo, importa-nos, pois, ao discorrer sobre o fulgor intelectual que caracterizou o século XVIII, D’Alembert brindou-nos com uma espécie de descrição do movimento chamado Iluminismo. Decerto que, ao fazê-lo, tinha D’Alembert especialmente em conta muitas aquisições intelectuais de seu país. Igualmente verdadeiro é que o movimento iluminista se caracterizou de modo próprio a depender dos lugares em que floresceu. Para que fiquemos com apenas alguns exemplos, Russell (2001) indica que, na França, as Luzes prepararam terreno para a Revolução de 1789; na Alemanha, consistiram em ávido renascimento intelectual; por seu turno, na Inglaterra, contribuíram para a instituição de ideais democráticos, livrando sua constituição dos excessos piores da nobreza. No entanto, não é errado afirmar que “a época da filosofia” caracterizou-se com igual otimismo em cada uma dessas partes.

Assim é que, referindo mais minuciosamente o contexto alemão, Wehrli (1968, p. 187-189) deslindou o período nos termos da “felicidade” e da “confiança” tornadas possíveis na medida em que se creu no poder exemplar e didático da razão humana. A época iluminista aprendeu, pois, a renunciar ao ideal de um conhecimento à imagem do conhecimento divino, substituindo-o por um ideal puramente humano. Vejamos, por exemplo, os textos representativos da filosofia popular [*Popularphilosophie*] de Christian Wolff (1679-1754). Empenhado na divulgação de ideias filosóficas com o propósito educativo de conduzir os leitores segundo certa eficácia social do pensar, Wolff buscou enunciar, de forma rigorosamente lógica, a questão que marcaria a filosofia e a literatura ao longo do século XVIII – a saber, a crença na força da razão:

[...] é a razão [*Vernunft*] que nos ensina o que temos de fazer e o que temos de evitar: a razão é a mestra da lei da natureza. Aquele que orienta aquilo que faz e não faz pela razão, ou seja, aquele que age de

forma racional e sensata, vive segundo a lei da natureza; e toda pessoa razoável e sensata não pode agir contra a lei da natureza. E como nós reconhecemos pela razão aquilo que essa lei da natureza verdadeiramente quer, isto significa que um homem sensato e razoável não precisa de nenhuma outra lei: a sua razão permite-lhe ser a lei de si próprio (WOLFF, 1989, p. 62).

Segundo esta mesma linha, à medida que se transformaram, em fins do século XVII e início do século XVIII, os conceitos de tempo e espaço, houve, afinal, um sentimento de imensa libertação. A progressiva viragem do paradigma cartesiano ao newtoniano oportunizou a projeção do cosmo como uma harmonia universal operada por leis e funções físico-matemáticas de um Deus não-intervencionista, de sorte que o indivíduo se tornou “cidadão” e “habitante” do mundo e a História passou a ser compreendida como um conjunto de efeito autônomo (cf. WEHRLI, 1968, p. 189).

Não pensemos, porém, que as conquistas intelectuais do século XVIII deram-se rapidamente. Tampouco resultaram da total ruptura com os dois séculos anteriores. Leopoldo e Silva (2012) não nos permite esquecer que a reflexão política dessa época, por exemplo, produziu-se com o prolongamento das pretensões racionalistas do século XVII. De modo semelhante, Abrams (2010) defende que as concepções estéticas do século XVIII deveram-se antes a certa continuidade das teorias precedentes do que a uma revolução propriamente na história das ideias. Sobretudo quando se trata do contexto alemão, é preciso reconhecer, antes de mais, que houve um trabalho contínuo e paciente para que despontassem, como que numa “harmonia preestabelecida” (CASSIRER, 1992, p. 369), a filosofia de um Kant e a poesia de um Goethe, consideradas, não sem razão, um dos traços mais marcantes do espírito alemão.

Fazendo justiça à necessária inserção dessas e demais obras no contexto histórico, social e de ideias em que foram produzidas – para que sejam possíveis a construção de um sentido global e historicamente referenciados e a definição de seu lugar nesse contexto –, devemos observar que a Alemanha sofreu gravemente com a pavorosa devastação econômica após a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Segundo documentou Norbert Elias em *O processo civilizatório* (1994), nos séculos XVII e XVIII, a Alemanha e sua classe burguesa eram pobres, se as comparamos com os padrões francês e inglês. O comércio, consideravelmente desenvolvido em certas partes do país na altura do século XVI, estava, então, arruinado. A riqueza das casas mercantis havia desmoronado, restando pouco além de uma burguesia cujos horizontes eram

estreitos. Vivendo do atendimento de necessidades locais, tinha ela pouco dinheiro para a arte e a literatura. Para piorar, “nas cortes, nos casos em que há recursos suficientes, as pessoas imitavam insatisfatoriamente a conduta da corte de Luís XIV e falavam francês” (ELIAS, 1994, p. 30).

Comprovou-o Bruford (1935), ao registrar que o trabalho de artesãos e artistas locais era francamente desprezado pelas classes mais abastadas da Alemanha. Tratava-se, por um lado, de um fenômeno com raízes históricas. As elites germânicas estabeleceram alianças desde a Guerra dos Trinta Anos. No entanto, que damas e cavalheiros alemães dos séculos XVII e XVIII preferissem, quase servilmente, produtos franceses aos alemães era também um modo de se diferenciarem claramente dos estratos sociais então impotentes. Com efeito, no tocante a diversos objetos do uso cotidiano, tais como fitas, botas e chapéus, eram frequentes, no século XVII, reclamações como as do poeta e satirista alemão Johann Michael Moscherosch (1601-1669).

Neste momento, nenhuma roupa satisfará a nós, alemães, se não vier da França. Tesouras francesas aparam como nenhuma outra nossas barbas alemãs; nossos relógios funcionam melhor se alemães os tiverem feito em Paris, já que o ar lá é mais adequado à sua produção do que em Augsburgo. (BRUFORD, 1935, p. 155, tradução nossa⁴)

Igualmente, falar francês era símbolo de *status* nas classes superiores. Nos casos em que elas dominavam apenas o alemão, incluíam, na medida do possível, palavras francesas a bem do bom emprego da língua. Versado na civilização francesa, E. Mauvillon (1712-1779) afirmou, em suas *Lettres Françaises et Germaniques* (1740), que a língua alemã é, por natureza, rude e bárbara. Além disso, considerou inoportuno que os saxônios acreditassem que o alemão é mais bem falado ali do que em outras partes do Império, enquanto suíços, bávaros, austríacos e brandenbúrgueses dissessem o mesmo a respeito de si próprios. Embora certos estudiosos almejassem estabelecer regras gramaticais, Mauvillon ponderou que dificilmente uma nação com tantos povos independentes entre si submeter-se-ia a decisões de um pequeno número de sábios. Toscas e atrasadas eram, em sua opinião, também as criações literárias nessa língua. Ora, se Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso e Molière e praticamente todos os poetas importantes foram traduzidos na maioria das línguas europeias, os poetas alemães de

⁴ “No clothes will satisfy us Germans now that do not come from France. French scissors trim our German beards better than any others; our watches go better if the Germans in Paris have made them, for the air there is more favourable for their manufacture than at Augsburg.” (BRUFORD, 1935, p. 155).

então não passariam, segundo ele, de tradutores do cânone universal: “Deem-me um nome criativo em seu Parnaso, citem-me um poeta alemão que de dentro de si mesmo tirou uma obra de reputação. Desafio-os a fazê-lo” (MAUVILLON *apud* ELIAS, 1994, p. 30).

Poderíamos pensar que as palavras de Mauvillon não eram senão a opinião de um francês ignorante das letras germânicas. Ao menos no que diz respeito ao teatro, porém, ele não se equivocou inteiramente. Mesmo depois de passada a Guerra dos Trinta Anos, o país encontrava-se sob constante pressão da competição com as companhias provenientes de países tais como a Itália e a França. Além disso, em comparação com demais países da Europa ocidental, a Alemanha muito tardou para estabelecer os alicerces necessários à formação da cena teatral profissionalizada.

Revisitando importantes aspectos da história do teatro alemão, Prudhoe (1973) demonstrou que, embora o teatro tenha surgido na Alemanha já na Idade Média, com os auspícios da igreja, maiores pretensões estéticas eram, de início, inexistentes. Por essa razão, as centenas de peças da autoria de um Hans Sachs (1494-1576), por exemplo, caíam nas graças do teatro de marionetes – ainda que tivessem sido escritas para serem encenadas por atores – ou arrefeciam, em virtude do limitado espaço cênico e da carência de recursos, diante dos espetáculos realizados para encenar peças latinas. Ou seja, desde seus primórdios, o teatro de cariz popular da Alemanha via-se ameaçado por suntuosa concorrência.

Mais de um século após os esforços de Sachs em benefício da atividade teatral na Alemanha, o país ainda carecia da fundação de um teatro cívico: a despeito da originalidade de textos teatrais assinados por Andreas Gryphius (1616-1664), não lograram êxito senão em encenações escolares. Nesta altura, as cortes haviam sido invadidas por peças operísticas provenientes da Itália, sendo também italianas as companhias de atores que as encenavam. Se atores italianos profissionalizados encontravam-se no sul da Alemanha desde o final do século XV, não há de nos surpreender que, a partir do segundo decênio do século XVII, a ópera italiana com sua característica maquinaria de palco, consideravelmente popular em Viena e em cortes alemãs, afetaria o desenvolvimento do teatro local. É ilustrativo que, ainda que nem todas as cortes alemãs pudessem arcar com os custos de espetáculos operísticos, antes mesmo que houvesse atores profissionais na corte de Weimar, o encantamento causado

por tais espetáculos já havia chegado a esta pequena cidade. Isso não concorreu, porém, para que o Duque Ernst August de Weimar (1688-1748) encorajasse o trabalho de atores alemães ou ao menos os tolerasse em seus territórios⁵.

Houve ainda imensa demora para que tais artistas fossem considerados profissionais. Prudhoe (1973) esclareceu que os primeiros atores alemães que lograram dedicar-se profissionalmente ao teatro o fizeram apenas no início do século XVII. Até onde sabemos, foram eles absorvidos por companhias de comediantes ingleses que se encontravam na Alemanha a convite de certas cortes. Não surpreende que inicialmente sequer falavam a língua alemã, sobrevivendo, pois, à custa de bufonarias e elementos que, a exemplo de duelos, assassinatos e execuções, eram apropriados para chamar a atenção dos espectadores. Na medida da paulatina saturação de tais apelos visuais, as companhias inglesas tiveram de trazer a língua alemã aos palcos. Fazê-lo requereu que incorporassem atores locais às equipes teatrais, donde surgiram, lentamente, as companhias itinerantes [*Wandertruppen*], integradas pelos então chamados *Komödianten*.

Desde o seu surgimento, as encenações realizadas por tais companhias gozaram de certo aprimoramento. Basta ver que se, de início, os textos que lhes serviam de base eram nada mais que acessórios, foram, com o passar do tempo, mais bem adaptados à língua dos alemães. Entretanto, as *Wandertruppen* permaneciam fiéis a textos tais como *Hamlet* – também intitulado *Der bestrafte Brudermord* –, pertencentes ao antigo repertório dos ingleses. Ainda que um breve olhar de olhos sobre isso possa parecer digressivo à primeira vista, permite-nos entrever mais detalhes no tocante à cena teatral alemã no correr dos séculos XVII e XVIII.

Primeiramente, é preciso que notemos que, quando levadas aos palcos da Alemanha, peças como as de Shakespeare serviam cruamente à moralidade – e não

⁵ A esse respeito, vale realçar que, na Alemanha, da Idade Média a meados do século XVIII, atores não eram sequer socialmente aceitos. Basta ver que o narrador do emblemático romance goethiano *Os anos de aprendizado do jovem Wilhelm Meister* (1774) não se viu impedido de frustrar quaisquer expectativas do leitor que cria nos personagens que, sendo atores, celebravam o prestígio paulatinamente concedido à sua profissão. Era de fato comum que, nas cortes, as companhias de atores fossem convidadas para a mesa dos grandes senhores. No entanto, “os atores sentiam-se sumamente honrados e nem se davam conta de que, ao mesmo tempo, os caçadores e os criados traziam para dentro a matilha de cães e reuniam os cavalos no pátio do castelo” (GOETHE, 1964, p. 173).

propriamente a fins estéticos. Prudhoe (1973, p. 10) informa que *Rei Lear*, ao ser incorporada ao repertório das companhias itinerantes, explicava-se com subtítulos tais como “uma peça em que a insubordinação dos filhos aos pais é punida, enquanto a obediência é recompensada”⁶. A esse respeito, é igualmente digno de observância que as *Wandertruppen* importavam-se menos com a qualidade da tessitura poética e a logicidade dos acontecimentos representados do que com a produção de efeitos teatrais. Comprovam-no, segundo o pesquisador, as encenações de *Hamlet*. Ainda que muitas linhas evocassem o texto de Shakespeare, há muitos solilóquios faltando, sendo o tempo do espetáculo reduzido a menos de uma hora. Além disso houve acréscimos e alterações pouco justificados, tais como a inserção de Jens, um camponês trapalhão, dentre os personagens; a ida de Hamlet a uma ilha provavelmente localizada entre a Inglaterra e a Dinamarca e a presença de criminosos prontos a nos ensinar, com o desenrolar da peça, que praticar crimes não é boa ideia.

Ao lado das peças inglesas – e, mais tarde, também de peças representativas do drama francês e espanhol –, desenvolveram-se, dentre os alemães, peças de improviso, chamadas *Haupt- und Staatsaktionen*⁷. Representadas por atores ambulantes, em fins do século XVII e começo do século XVIII, caracterizavam-se também pela presença da famosa figura do *Hanswurst*. O “João Salsicha”, como podemos chamá-lo, inspirando-se na tradição dos *clowns* ingleses e do Arlequim da *commedia dell’arte*, popularizou-se rapidamente, embora conferisse aos dramas de pompa e circunstância tudo aquilo que um gosto cultivado achava estranho e mesmo bárbaro (cf. BENJAMIN, 2013).

Resta ainda dizer que, em benefício da arena teatral alemã dos séculos XVII e XVIII, atravessada por influências estrangeiras, pouco faziam os atores, que, afinal, contentavam-se, desde que satisfeitos os próprios caprichos no tocante à fama, com as vulgaridades que agradavam o público. Podemos percebê-lo com auxílio dos excertos

⁶ “a play in which the disobedience of children towards their parents become punished, their obedience, however, rewarded” (PRUDHOE, 1973, p. 10)

⁷ Em sua tradução para *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984, p. 72), Sergio Paulo Rouanet esclarece, em nota, que o vocábulo *haupt*, “principal”, era usado em oposição às peças acessórias, como as representadas depois do espetáculo (*Nachspiel*). *Staat*, por seu turno, corresponde a “Estado”, descrevendo o conteúdo histórico-político desse teatro. A palavra pode, além disso, significar “pompa”, o que corresponde, igualmente, às características estruturais do gênero. Por essa razão, o tradutor português João Barrento, em *A origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2013, p. 39), optou por empregar a expressão “dramas de pompa e circunstância” para referir-se às mesmas *Haupt- und Staatsaktionen*.

nos quais Goethe descreveu, na obra já mencionada *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, os primeiros contatos de Wilhelm com a trupe de atores.

Ocupados em futilidades, no que menos pareciam pensar era em sua profissão e seus objetivos; nunca ouviu de nenhum deles um único comentário sobre o valor poético de uma peça teatral nem uma crítica qualquer, pertinente ou não; limitavam-se sempre às mesmas perguntas: “O que será desta peça? Fará sucesso junto ao público? Quanto tempo ficará em cartaz? Quantas vezes poderemos apresentá-la?”, e demais observações desse gênero. Logo passavam a atacar o diretor, como de hábito, dizendo que era mesquinho demais em relação aos salários e sobretudo injusto com este ou aquele; e, depois, era a vez do público, que raramente recompensava com seus aplausos a pessoa certa, que o teatro alemão se aperfeiçoava a cada dia, que os atores eram mais e mais aclamados segundo seu mérito, mas, claro, nunca suficientemente aclamados. Falavam então dos cafés e as tabernas, e do que se passava ali dentro, do montante das dívidas de um colega e dos descontos que sofria, da desproporção do salário semanal, das intrigas de um partido adversário, o que os levava finalmente a se ocupar com a grande e merecida atenção do público, sem esquecer a influência do teatro sobre a cultura de uma nação e do mundo. (GOETHE, 1994, p. 54)

Desta sorte, não nos parece irrefletido afirmar, com Rosenfeld (2016), que já no século XVIII, as *Wandertruppen*, ainda imbuídas do espírito do mimo popular, opunham-se nocivamente ao teatro literário. Os *Komödianten*, amantes da improvisação, não logravam obter, porém, as qualidades do teatro no qual se inspiravam, sobretudo porque seus papéis não eram objeto de estudo e de ensaio, mas orientavam-se por esquemas de diálogos atribuídos a tipos fixos, sendo que a rotina e a improvisação tinham de dar conta do resto. Ora, se há verdade em que o teatro literário deve voltar, de tempos em tempos, às suas raízes mais primitivas para delas colher novas forças, importantes nomes da cena teatral alemã do século XVIII indicaram a emancipação desenfreada do mimo à custa da eliminação quase total da literatura.

Desprovido de estratégias pedagógicas e comunicativas que tratassem de amizade e felicidade, ideais da virtude, do bom senso, da tolerância e da devoção – temas preferenciais da literatura edificante da *Aufklärung* –, um tal teatro não era capaz de refletir a consciência burguesa da época. Tampouco podia fazê-lo a ópera, que, com seus efeitos musicais e visuais, rebaixava a arte da palavra. Para agravar a situação em que se encontrava a literatura dramática, o drama barroco havia se tornado, nessa altura, ultrapassado, pois, palaciano como era, atinha-se a uma representação político-heroica que pouco expressava do caráter otimista e confraternizante, humano e pedagógico do

século. Por seu turno, embora o drama escolar almejasse aos propósitos educativos dos *Aufklärer*, ocupava ainda uma posição fraca (cf. WEHRLI, 1968. p. 203).

Enquanto os iluministas de toda a Europa acreditavam que o drama era mais intensamente relacionado com a situação cultural e social, imbuindo-se, pois, por volta de 1750, da ideia de um teatro nacional que levasse em conta o caráter, os costumes e as características específicas do gosto de cada povo, os *Aufklärer* envidaram esforços para a estabilização da arena teatral alemã. Apesar de Roland Krebs ter constatado em *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières* (1985) que o sentimento nacional entre os alemães do século XVIII era mais uma aspiração cultural do que propriamente uma realidade política, devemos observar que, já ao falarem em “teatro alemão”, os *Aufklärer* demonstravam-se conscientes da existência de uma comunidade única que partilha a língua, o passado e os êxitos culturais de outrora e de seu tempo, além do reconhecimento de uma certa similitude de costumes e mentalidade.

Uma vez que “o propósito da nova era concentrava-se, forçosamente, em uma posição central; em um palco como expressão e meio formativo de um mundo razoável, burguês, e, além disso, da nação inteira” (WEHRLI, 1968, p. 205), alçar o teatro na Alemanha ao mesmo nível de perfeição dos modelos estéticos dignos de admiração tornou-se um dever do patriota. As *Wandertruppen* teriam, pois, de ser suplantadas por palcos permanentes e a tríade formada por autor, ator e público teriam de reencontrar-se no campo do bom gosto.

2.1.1. A reforma teatral de Gottsched

Professor de Poética na Universidade de Leipzig, Johann Christoph Gottsched (1700-1769) encontraria ensejo, no prefácio a seu *Catão moribundo* [*Der Sterbende Cato*] (1732), para manifestar o desagrado com a cena teatral alemã que, misturando estilos e dando demasiada liberdade à forma, tornou-se intolerável do ponto de vista crítico.

Nada ali se via, senão dramas de pompa e circunstância [*Haupt- und Staatsaktionen*] misturados aos gracejos arlequinais; romances inaturais e confusões amorosas; caretas e obscenidades. A única peça boa que se nos apresentou foi o conflito entre honra e amor, ou Roderigo e Chimena [referindo-se a *El Cid*, de Corneille], que, no entanto, foi traduzida livremente. Apeteceu-me sobremaneira, como era esperado, e mostrou-me claramente a grande diferença entre um

espetáculo ordenado e uma apresentação desregrada das mais estranhas confusões. (GOTTSCHED, 2014, p. 4, tradução nossa⁸)

Com vistas a regenerar a cena teatral alemã e, mais precisamente, torná-la literária, Gottsched publicara, no ano de 1730, o *Esboço de uma poética crítica para os alemães* [*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*].

A exemplo das modernas poéticas neoclássicas de inspiração horaciana de Escalígero ou Boileau, tratava-se de uma obra de caráter assumidamente normativo. Sem jamais perdê-lo de vista, Gottsched acreditou que seria possível disciplinar a desordem e o mau gosto que predominavam na arte alemã. Orientando-se pelo princípio segundo o qual a arte deve corresponder à fiel imitação da “bela” natureza – “Deus criou tudo com conta, peso e medida. As coisas naturais são belas em si mesmas; e se a arte quiser também produzir coisas belas terá de imitar o modelo da natureza” (GOTTSCHED, 1989, p. 94) – e, além disso, pela máxima horaciana que atribui à poesia a função não apenas de ser útil, mas também de deleitar – “a poesia [...] é tão edificante quanto a moral e tão agradável como a historiografia: ensina e diverte [...]” (GOTTSCHED, 1989, p. 95) –, Gottsched pretendeu apresentar aos seus conterrâneos uma série de regras seguidas por poetas que comprovadamente lograram êxito com suas obras. Ilustrou-as com diversos autores, antigos e modernos. Afeito aos valores do classicismo francês, entretanto, o autor considerou sobretudo dignos de observância a literatura e o teatro dos franceses, que, segundo ele, forneceram excelentes modelos em todos os gêneros poéticos.

Por essa razão – e ainda devido a uma das cartas de Lessing (1729-1781) sobre a mais recente literatura [*Briefe, die neuste Literatur betreffend*] (1759-1765)⁹ –

⁸“*Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreichs und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführete, war der Streit zwischen Ehre und Liebe, oder Roderich und Chimene; aber nur in ungebundener Rede übersetzt. Dieses gefiel mir nun, wie leicht zu erachten ist, vor allen andern, und zeigte mir den großen Unterscheid, zwischen einem ordentlichen Schauspiele, und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen, auf eine sehr empfindliche Weise.*“

⁹ Referimo-nos à 17^a carta, na qual lemos: “Ninguém negará, afirmam os autores da Biblioteca, que o teatro alemão deve uma boa parte de suas primeiras melhorias ao Professor Gottsched. Eu sou este Ninguém. Eu o nego, pura e simplesmente. Teria sido preferível que o Senhor Gottsched nunca se tivesse metido com o teatro. Suas pretensas melhorias dizem respeito ou a detalhes sem importância ou são, em realidade, piores” (LESSING, 1992, p. 108). A despeito das duras críticas que Lessing dirigiu a Gottsched, autor que julgou sem qualquer originalidade, veremos que o diagnóstico de Lessing a respeito do nível cênico da Alemanha coincide com o de Gottsched. Demonstra-o a mesma carta, em que Lessing

Gottsched passou à história da literatura e do teatro alemães como divulgador pertinaz das regras do teatro francês na Alemanha da *Aufklärung*. Com efeito, as características das peças de Corneille, Racine, Voltaire e Molière – bom senso, decoro, imitação da “bela” natureza, fantasia contida pela razão, respeito às três unidades dramáticas, regularidade, estrutura arquitetônica e fechada –, Gottsched considerou-as leis fundamentais para a composição de tragédias. Além disso, ao privilegiar a exigência da virtual identidade entre a realidade dramática e empírica, realçando, pois, a necessária “concordância da fábula com a natureza” (GOTTSCHEDE, 1989, p. 95), Gottsched mostrou-se tão rígido quanto os defensores da poética neoclássica dos franceses Boileau e Dacier. Comprova-o a abordagem excessivamente mecânica de muitas das prescrições contidas em seu *Esboço de uma poética crítica para os alemães*.

[...] a tragédia deve respeitar a unidade de lugar. Os espectadores estão sempre sentados no mesmo lugar, por isso as personagens em palco devem também permanecer no mesmo lugar, para que aqueles o possam apreender, e não podem mudar de lugar de acção [...] Aonde estamos, aí temos de ficar, e não se pode situar o primeiro acto na floresta, o segundo na cidade, o terceiro na guerra e o quarto num jardim ou no mar. Tudo isso são erros contra a verossimilhança: ora uma fábula que não é verossímil não presta, porque essa é a sua característica fundamental. (GOTTSCHEDE, 1989, p. 102)

A despeito do manifesto apreço de Gottsched por modelos franceses, é preciso que não o compreendamos rigorosamente como francófilo. Imbuído do racionalismo da filosofia wolffiana, segundo a qual a razão, operando autonomamente, pode chegar ao plano da universalidade, considerou que as regras poéticas dela extraídas deveriam ser

constatou que “[...] a situação de nossa poesia dramática era, sem dúvida, muito lamentável. Não se conheciam quaisquer regras; ninguém se incomodava com quaisquer modelos. Nossas ‘ações grandiosas e heróicas’ [*Haupt- und Staatsaktionen*] eram totalmente absurdas, bombásticas, cheias de imundície e de piadas chulas. Nossas “comédias” consistiam de mascaradas e mágicas; as pancadas constituíam suas ideias mais engenhosas” (LESSING, 1992, p. 108). Ainda assim, prosseguiu Lessing sem corroborar a relevância de Gottsched: “Para constatar essa degradação não era necessário ser, na realidade, o mais extraordinário e o mais sutil dos espíritos. Tampouco foi o Sr. Gottsched o primeiro a constatá-la; foi apenas o primeiro a confiar suficientemente em suas forças para remediar tal estado de coisas. E como é que ele pôs mãos à obra? Compreendia um pouco de francês e começou a traduzir, incitou a traduzir igualmente todos que soubessem rimar e compreender *Oui Monsieur*, fabricou, como afirma um crítico suíço [referindo-se a Bodmer], o seu *Catão* com ‘tesoura e cola’, mandou fazer sem cola e tesoura o *Dario* e as *Ostras*, a *Elisa* e o *Bode em litígio*, o *Aurélio* e o *Gracejador*, a *Banise* e o *Hipocondríaco*; lançou sua maldição sobre a improvisação em palco; ordenou expulsar solenemente o Arlequim do teatro, o que constituía, por sua vez, a maior arlequinada jamais representada; em suma, ele não desejava tanto melhorar o nosso velho teatro, como ser o fundador de um totalmente novo. E novo em que sentido? No sentido de um teatro afrancesado, sem examinar se este teatro afrancesado se ajustava ou não à mentalidade alemã.” (LESSING, 1992, p. 109)

aceitáveis a todos. Por que não utilizar no teatro alemão, então, métodos que já demonstraram sua eficiência? Ou seja, sua predileção pelos valores do classicismo se devia à sua crença na perfeição e na eficácia deles. Além disso, segundo Fátima Saadi (cf. 2005, p. 133), as conhecidas intervenções de Gottsched junto ao conde de Manteuffel, príncipe da Saxônia, que ele gostaria de ter como mecenas de um teatro reformado segundo os cânones classicistas, podem ser interpretadas não como um gesto de submissão à tradição francesa, mas, sim, como uma tentativa de interessar os nobres, totalmente afrancesados, por uma iniciativa de valorização do alto alemão e da cultura germânica como base para a criação de uma literatura e de um teatro nacionais de qualidade.

Contrariamente àqueles para quem Gottsched seria tão somente partidário fervoroso, passional até, do classicismo francês, acreditamos, primeiramente, que ele era bom conhecedor de demais tradições teatrais – o teatro de Shakespeare, por exemplo (cf. GOTTSCHED, 1989, p. 101). Acreditamos ainda que ele não deixou de crer no teatro de seu país:

Nós, na Alemanha, servimo-nos durante muito tempo de traduções de peças francesas, até que começámos a ter autores capazes de fazer coisas aceitáveis. Eu próprio, na minha *Schaubühne* [referindo-se a *Die deutsche Schaubühne*, obra na qual publicou tragédias e comédias do círculo de Leipzig, sobretudo as comédias da esposa Luise Adelgunde], apresentei mais de vinte exemplos de boas peças. E se cultivardes o vosso gosto de acordo com esses padrões, estareis no bom caminho. E também já outras boas cabeças deram provas noutros lugares, e foram recebidas com aplausos. Só falta que os nossos grandes senhores se deixem convencer de que há boas peças alemãs, pois enquanto andarem voltados só para peças estrangeiras não há muito o que esperar deles (GOTTSCHED, 1989, p. 118).

De todo modo, Gottsched tornou-se alvo de críticas ainda por outras razões. Com clara intenção pedagógica, creu o autor que levar grande literatura aos palcos poderia contribuir para a educação e o esclarecimento do público excluído do teatro cortês. Em conformidade com os valores de certos *Aufklärer* – de acordo com os quais a moral, e não propriamente uma estética como parte da autorreflexão artística, presidem o julgamento de uma obra poética –, Gottsched asseverou que o poeta deve escolher um postulado moral que queira comunicar aos espectadores de forma concreta. “Toda a fábula tem apenas uma finalidade fundamental, nomeadamente um postulado moral” (GOTTSCHED, 1989, p. 102). Adequando-se, pois, à tradição em que o belo, o

verdadeiro e o bem se misturavam, Gottsched entendeu que, já que um poeta imita as ações do homem – que são ou boas ou ruins –, ele precisaria reproduzir as boas de forma bela, louvável e atraente, e as ruins de forma feia, vergonhosa e repugnante (cf. GOTTSCHED, 1989, p. 102-104). Os suíços Johann J. Breitinger (1701-1776) e Johann J. Bodmer (1698-1783), recorrendo a conceitos aristotélicos, foram os primeiros a objetá-lo com veemência: ao contrário do que advogou Gottsched, acreditaram que o feio pode tornar-se esteticamente aceitável a depender da qualidade da imitação. Segundo essa linha de argumentação, Bodmer e Breitinger se viram em condições de declarar como belas certas obras, que, de acordo com a teoria gottschediana, deveriam ser consideradas feias. Inversamente, também o que Gottsched considerara belo poderia ser, para os suíços, desprovido de quaisquer qualidades estéticas. Basta ver que Lessing (1992, p. 109), na 17^a das Cartas sobre a mais recente literatura, supracitada, lembrou-se das críticas que Bodmer dirigiu a Gottsched, para afirmar que este “fabricou” *Catão moribundo* “com tesoura e cola”. Além disso, os ataques a Gottsched explicam-se ainda porque, nessa altura, a colaboração de Gottsched com Karoline Neuber (1697-1769), atriz e dirigente de uma importante companhia ambulante, havia chegado ao fim¹⁰.

Entretanto, é preciso reconhecer que o autor logrou, até certo ponto, impor um palco de caráter público, social, viabilizando que ele se tornasse uma “instituição moral”. Ademais, segundo Manuela Nunes, tradutora portuguesa da *Dramaturgia de Hamburgo* e autora de introdução à obra, os esforços de Gottsched contribuíram não apenas para a criação de um repertório nacional, como também para uma reforma das técnicas de representação – tornando-a mais comedida e, ainda, por meio da aprendizagem rigorosa de textos em detrimento da improvisação, mais disciplinada –, para a tentativa de introduzir no palco o uso de um guarda-roupa histórico e, finalmente, para melhorar o estatuto social de atores e atrizes (cf. NUNES, 2005, p. 6-7).

¹⁰ Ainda que não seja o objetivo de nosso trabalho escrutinar a participação de Karoline Neuber na arena teatral alemã ao longo do século XVIII, devemos reconhecer sua importância. Desde o início de sua atuação, *Die Neuberin*, como era chamada, viu-se engajada no melhoramento do teatro alemão, montando, a pedido do Duque de Blankenburg, uma série de peças francesas. Melhor dizendo, depois que se tornou dirigente de uma companhia teatral sediada na cidade de Leipzig, obteve-se no combate às peças de apelo popular e, alternativamente, na disseminação de tragédias francesas, bem como na atuação de acordo com modelos de comportamento aristocráticos. Adiante, no que se refere à colaboração com Gottsched, salientamos sua relevância – e também a de Luise Adelgunde, escritora e esposa de Gottsched – para a melhoria do repertório teatral na Alemanha, tornando-o educativo e atraente para o público burguês, a despeito de prejuízos financeiros para sua companhia (cf. SHARPE, 1995, p. 57-64).

2.1.2. Lessing e a moderna dramaturgia alemã

A despeito dos referidos avanços, a reforma teatral empreendida por Gottsched alcançou êxito apenas parcial. Demonstram-no, primeiramente, os pontos em que discípulos tais como J. Elias Schlegel (1719-1749) discordaram de Gottsched. Em *Reflexões sobre a compreensão do teatro dinamarquês* [*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*] (1746), Schlegel, sem rejeitar inteiramente o propósito moral da poesia, colocou-o, entretanto, em posição subordinada. Ora, em sua opinião, “uma peça na qual muita arte foi esbanjada, mas que carece da arte de agradar, pertence ao estudo e não ao palco” (SCHLEGEL *apud* CARLSON, 1997, p. 162). Evidentemente que, ao privilegiar o prazer em detrimento da instrução moral, Schlegel, aproximando-se dos românticos que viriam a seguir, também acabou se diferenciando de Gottsched no que diz respeito à preocupação com a verossimilhança. Ao contrário do que defendera seu mestre, Schlegel deu ênfase à imaginação e aos aspectos do drama que o tornam diferente da natureza. Dizendo de outro modo, para ele, a qualidade da peça dramática depende não da coincidência do mundo do teatro com a experiência externa, mas da coerência e verossimilhança interna do enredo.

Mais relevantes para nosso estudo, porém, são as divergências entre Gottsched e Schlegel no que diz respeito aos modelos nos quais deveriam ser inspiradas as composições teatrais. Fomentadas pelo projeto de estabelecimento de um teatro nacional em Copenhague, as *Reflexões sobre a compreensão do teatro dinamarquês* realçaram que forma e conteúdo de tragédias e comédias deveriam ser nacionais. Embora ele não tenha sugerido banir das tragédias sujeitos tomados da História de outros países, insistiu na importância de adaptá-los ao espírito nacional. De modo coerente com tal projeto, defendeu que um “teatro nacional” deveria ocupar-se das peças escritas por autores locais. Peças estrangeiras que fossem impróprias ao gosto da nação e, além disso, peças que fossem demasiado francesas em espírito sequer deveriam ser encenadas. Ora, segundo Schlegel, as peças feitas para o teatro de uma nação muito dificilmente agradariam outras (cf. EATON, 2014, p. 36-37).

No ímpeto de elevar a qualidade do teatro alemão, Gottsched não fora efetivamente capaz de enxergar que não se pode separar forma e fundo. Adotar as formas, o ritual e a coreografia de um teatro essencialmente absolutista - destinado, com suas rígidas regras, com seu cerimonial solene e decoro da corte, com sua depuração e

delicado requinte, com seu esplendor e pompa que penetram até o âmago do verso e do vocabulário, a glorificar o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia - de modo algum, amoldava-se à situação histórica alemã. Mais precisamente, Gottsched não soube reconhecer que “uma dramaturgia que tinha razões históricas na França, não as tinha na Alemanha, pelo menos naquela fase” (ROSENFELD, 2016, p. 576).

Da opinião de que a estilização refinada das tragédias francesas não poderia corresponder ao contexto histórico-social da Alemanha e aos seus problemas particulares, Lessing, na 17^a das *Cartas sobre a literatura mais recente*, de que antes falamos, prosseguiu com suas críticas a Gottsched, afirmando que

ele poderia ter verificado [...] que *nos inclinamos mais para o gosto dos ingleses do que para o dos franceses, que desejamos ver e pensar mais em nossas tragédias do que nos dá a ver e a pensar a tímida tragédia francesa*; que o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sobre nós do que o gentil, o terno, o amoroso; que a excessiva simplicidade nos cansa mais do que a excessiva complicação; etc. (LESSING, 1992, p. 109, grifo nosso)

Que a declarada preferência de Gottsched pelo teatro francês representasse um obstáculo ao desenvolvimento do teatro alemão, reconheceu-o Johann-Friedrich Löwen (1727-1771), autor de uma *História do teatro alemão* (1766). Embora se trate de uma obra controversa – basta ver que, nela, Löwen ignorou o teatro medieval e das *Wandertruppen*, considerando o marco de início do teatro alemão a Neuberin e sua tentativa de dignificação do repertório e atuação segundo os preceitos gottschedianos –, importa-nos a acurácia com que Löwen, baseando-se nas informações históricas fornecidas pelo ator Conrad Ekhof (1720-1788)¹¹, apontou os entraves ao aprimoramento do teatro alemão. Segundo eles, fatores tais como a ignorância de atores e de diretores a respeito das artes teatrais; a falta de traquejo social e de boas maneiras por parte dos atores; a má aplicação da companhia por parte dos diretores, que,

¹¹ Embora não possamos nos demorar nas contribuições de Ekhof para o teatro alemão, cumpre dizer que o ator, que desde 1740 integrava a trupe de Johann Friedrich Schönemann (1704-1782), sediada em Schwerin (Mecklenburg), sob a proteção do duque Cristiano Luís II, fundou, no início da década de 1750, a chamada Academia de Schwerin. Com reuniões bimestrais, a Academia, até onde sabemos, dedicou-se a tarefas tão importantes quanto ler novas peças, analisando-lhes os personagens e determinando a melhor forma de interpretá-los; suprimir do repertório peças consideradas desinteressantes; aprimorar figurino e iluminação; modernizar o repertório, acrescentando a ele peças de Gellert, J. E. Schlegel, Holberg, para nomear apenas alguns; discutir peças apresentadas, apontando-lhes as falhas, com a intenção de evitá-las ocasionalmente; ler tratados que versassem sobre a arte teatral, sobretudo os que se referissem à representação; etc (cf. PRUDHOE, 1973, p. 21).

economizando no essencial, gastavam em demasia com figurinos luxuosos e produção de balés que serviam tão somente ao entretenimento do público; a falta de apoio oficial das elites à atividade teatral; os preconceitos eclesiásticos¹² e a falta de um bom repertório eram tão nocivos quanto a francomania predominante, segundo a qual qualquer obra proveniente da França era considerada superior às produções nativas (cf. SAADI, 2005, p. 148-149).

Ao menos no que diz respeito à francomania, fatores histórico-sociais podem auxiliar-nos a compreendê-la.

É ponto pacífico entre os estudiosos que, finda a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), a Prússia havia se tornado importante potência militar e seu rei, Frederico II (1712-1286), figura exemplar do desenvolvimento político e econômico do reino. Ilustrativo do mérito de Frederico nos negócios públicos é que, durante os anos em que atuou politicamente, estimulou a indústria, ofereceu incentivos aos perseguidos religiosos de diferentes nações que quisessem estabelecer negócios na margem menos povoada do rio Oder, realizou grandes obras de saneamento, construiu estradas e, finalmente, empenhou-se em atrair intelectuais para a Academia de Ciências de Berlim. Embora Frederico muito tenha feito pelos interesses da Prússia (cf. FORTES, 1981, p.77-78), a tradição intelectual na qual ele se formou e que nele se expressou era comum à “gente de bem” da Europa de então. Nomeadamente, a francesa. Em conformidade com os padrões franceses de gosto, predominantes na sociedade de corte, escreveria Frederico *De la littérature allemande* (1780), obra na qual depreciou a língua alemã e lamentou o escasso desenvolvimento de sua literatura.

A fim de se convencerem da falta de gosto que reina na Alemanha até nossos dias, basta comparecer aos espetáculos públicos. Neles verão encenadas as obras abomináveis de Shakespeare, traduzidas para nossa língua; a plateia inteira entra em êxtase quando escuta essas farsas, dignas dos selvagens do Canadá. Descrevo-as nestes termos porque elas pecam contra todas as regras do teatro, regras que não são em absoluto arbitrarias. Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de humildade

¹² Conforme Carlson (1997) e Seligmann-Silva (2009), desde o platonismo, o teatro foi condenado por diversos intelectuais que o criticavam, uma vez que o espetáculo atuaria de forma direta sobre as almas, desencadeando paixões em vez de aplacá-las. Soma-se a isso, segundo Höyng (2004), que, na Alemanha, pastores protestantes das camadas médias da população divulgavam, com certa frequência, que teatros eram considerados antros de perdição, lugares de sociabilidade e ostentação das corrompidas classes altas.

e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável? Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é seu ponto de maturidade. Mas vejam em seguida *Götz von Berlichingen* [de Goethe], que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades. (FREDERICO II *apud* ELIAS, 1994, p. 32)

A despeito de Frederico ter encontrado razões com as quais explicar o que considerou o baixo nível da literatura de seu país – a saber, as guerras incessantes e o insuficiente desenvolvimento do comércio e da burguesia (cf. FRIEDRICH DEM GROSSEN, 1883, p. 8) –, o seu desagrado com a obra de Goethe basta para que afirmemos que o teatro alemão jamais o encantaria. Serve de exemplo que, embora tenha concedido benefícios à trupe de Schönemann, doando-lhe um terreno e o material necessário para que construísse seu teatro, Schönemann teve de garantir-lhe que o amor pela literatura o incitava a se empenhar na criação de um teatro alemão em tudo semelhante ao francês. Ainda assim, Frederico nunca assistiu às peças dos autores alemães (cf. BRUFORD, 2019).

Certamente que as opiniões de Frederico soam hoje deslocadas. É preciso ponderar, no entanto, que, a despeito de sua política francamente prussiana, Frederico estava ligado de modo incontornável à sociedade de corte, cujas instituições e interesses eram, sim, fragmentados, mas cujos gosto, estilo e língua eram, de modo geral, os mesmos por toda a Europa. Com este olhar, Goethe, em *Poesia e verdade* (1812), lograria desconsiderar certa desarmonia entre o que Frederico promovia enquanto governante e o que escrevia e publicava como ser humano e filósofo, referindo-se ao rei como importante fator de formação das letras germânicas. De modo sobretudo coerente, Goethe afirmou que, na medida em que a Prússia fora invadida pela cultura francesa, os alemães foram compelidos a contra ela reagir. Nesse caso,

[...] a antipatia de Frederico em relação à língua alemã seria de grande benefício para a formação [*Bildung*] do âmbito literário alemão. Afinal, os autores tentavam de tudo para se fazer notar pelo rei – não em busca de afeição, mas, simplesmente, de atenção. Isso, no entanto, era feito sempre à moda alemã, ou seja, com a mais profunda convicção: fazia-se o que se entendia ser o correto, ao mesmo tempo em que se esperava ansiosamente que o rei reconhecesse e admirasse esse modo alemão de conceber o que era o correto. (GOETHE, 2017)

Goethe prosseguiu com seu parecer, destacando uma obra que refletiu o aprimoramento da literatura alemã resultante de tal processo. Referiu-se, nesta altura, à

comédia *Minna von Barnhelm* (1767), de Lessing, o qual considerou o autor da primeira produção teatral a valer-se diretamente de importantes acontecimentos da vida na Alemanha daquela época.

Ainda que Goethe (2017), com toda deferência, assinalasse *Minna von Barnhelm* como “um modelo inigualável de exposição dramática”, Lessing não a levava demasiadamente a sério. Considerou-a, como o restante de suas peças, uma tentativa dramática, ainda insuficiente para atribuir-lhe o nome de “poeta”. Escrevia lentamente e, antes de mais, considerava-se um crítico a quem, com o auxílio de “tesouros alheios”, eram dadas algumas boas ideias.

Dão-me, por vezes, a honra de me reconhecer como poeta. Mas só porque não me conhecem. De algumas tentativas dramáticas que ousei fazer, não se deveriam tirar conclusões tão generosas. Nem todo o que pega no pincel e mistura cores é um pintor. As mais remotas destas tentativas foram escritas numa idade em que se toma o gosto e a facilidade por génio. O que há de produtivo nas últimas, disso estou muito cónscio, tenho a agradecer-lo, única e exclusivamente, à crítica. Não sinto em mim a fonte viva que vem ao de cima pelas suas próprias forças, que pelas suas próprias forças brota em jorros tão abundantes, tão frescos, tão puros; eu tenho de arrancar de mim tudo à pressão e à força. Seria tão pobre, tão frio, de vistas tão curtas, se não tivesse aprendido, mais ou menos, a pedir humildemente emprestados tesouros alheios, a aquecer-me no fogo alheio, e a fortalecer os meus olhos com as lentes da arte. Assim, sempre me envergonhei ou aborreci, quando li ou ouvi algo em desfavor da crítica: Que abafa o génio; eu que me lisonjeio de reter dela algo que está muito próximo do génio. Sou um coxo para quem é impossível que um pasquim possa construir uma muleta. Mas, tal como a muleta ajuda o coxo a movimentar-se de um lado para o outro, mas não faz dele um corredor, assim acontece com a crítica. Se, com o seu auxílio, consigo fazer algo que é melhor do que alguém com os meus talentos teria feito sem crítica, isto custa-me tanto tempo, tenho de estar tão liberto de outras ocupações, tenho de ter tão presentes todas as minhas leituras, tenho de poder, a cada passo, rever com calma todas as observações que fiz acerca dos costumes e das paixões, que ninguém no mundo pode ser menos dotado para a tarefa do trabalhador que pretende distrair um teatro com novidades. (LESSING, 2005, p. 172-173)

Não podemos, é claro, acreditar que a modéstia de Lessing faz justiça às suas qualidades de poeta. Aos 25 anos, já havia se destacado como autor das comédias *O jovem erudito* [*Der junge Gelehrte*], *O misógino* [*Der Misogyn*] e *O espírito livre* [*Der Freigeist*]. Em 1755, Lessing publicou *Miss Sara Sampson*, obra em que podemos identificar, segundo J. Guinsburg e Ingrid Koudela (2016, p. 24), “[...] a primeira vez

que o público assistia a uma peça alemã de época na qual podia reconhecer a si próprio, seus problemas e suas linguagens”. Em 1767, trouxe a público *Minna von Barnhelm*, uma “comédia séria”, que, inspirando-se em peças de Diderot, acabou mostrando-se, na opinião de Peter Szondi (2004), mais convincente do que as do autor francês. Em 1772, conclui a última versão de *Emilia Galotti*, drama em que opõe as virtudes burguesas à corte viciosa. Afinal, em 1779, publicou o poema dramático *Natã, o sábio*, “um tratado filosófico-teológico em prol do puro deísmo”, como diz Heine (1991, p. 85), com o qual introduziu o verso jâmbico, forma poética que se tornaria predominante nas tragédias de Goethe e Schiller.

É, no entanto, inquestionável a aptidão do autor para questões de ordem teórica e crítica. Basta ver que as considerações de Lessing em torno da diferença entre as artes figurativas e as artes poéticas no conhecido ensaio *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e poesia* (1766) tornaram-se de grande importância para a Estética. No que diz respeito ao teatro, embora *Laocoonte* o discuta superficialmente, a detalhada análise que Lessing faz do *Filocteto*, de Sófocles, indica certas opiniões do autor sobre a tragédia, seus efeitos e suas funções (cf. LESSING, 2021, p. 50-56).

Mais nos interessa, porém, a série de textos em que Lessing buscou redefinir criticamente o teatro, considerando-o ora literariamente, ora como instituição e, de modo inovador para a época, considerando-o também segundo os elementos que perfazem o espetáculo teatral¹³. Referimo-nos às *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento* [*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*] (1750); à *Biblioteca teatral* [*Theatralische Bibliothek*] (1754–1758), ao prefácio à tradução alemã das tragédias de Thomson (1756); às cartas sobre a tragédia trocadas com seus amigos Nicolai e Mendelssohn (1756-1757); às *Cartas sobre a mais recente literatura* [*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*] (1759–1765); e, de modo especial, à *Dramaturgia de Hamburgo* [*Hamburgische Dramaturgie*] (1767–1769).

¹³ Em *Dramaturgy: a Revolution in Theatre* (2006), Mary Luckhurst afirma que, na medida em que Lessing debruçou-se sobre elementos concernentes à performance teatral – a saber, os atores, a atuação e a produção do espetáculo –, ele deve ser considerado como o primeiro “dramaturgo” [*Dramaturg*] da história do teatro. Para que não restem dúvidas sobre os diferentes papéis do dramaturgo e, por outro lado, daquele que escreve obras dramáticas, Pavis (2008, p. 116-117) esclarece que, diversamente do que chamamos “autor dramático” [*Dramatiker*], ao dramaturgo compete dar assistência ao diretor teatral, por exemplo selecionando as obras que serão interpretadas, fazendo-lhes cortes ou acréscimos que julgue pertinentes e esclarecendo o contexto histórico e teórico das peças e de seus autores.

Antes que passemos aos textos em que Lessing versou mais detidamente sobre o teatro, é preciso que saibamos que não comportam uma teoria sobre a tragédia, rigorosamente falando. Diversamente do tratado de Gottsched, eles não foram concebidos de modo sistemático. Foram, sim, publicados em diferentes gêneros discursivos e, além disso, periodicamente, o que permitiu que Lessing os elaborasse de modo fluido e mais ou menos lento. Não se trata, pois, de textos cujos argumentos expõem-se organizadamente. Como se nos quiséssemos pôr diante do processo pelo qual as ideias emergem, os argumentos, longe de serem linearmente tratados, são frequentemente interrompidos e, apenas mais tarde, retomados. Nesse sentido, parece-nos correto afirmar, com Höyng (2004), que o modo pelo qual Lessing elabora sua teoria dramática assemelha-se à composição de uma peça teatral na qual expõem-se pontos de vistas vários e, por vezes, conflitantes entre si, antes de se chegar a uma ideia conclusiva.

Por exemplo, a atitude de Lessing frente aos valores do classicismo francês transformou-se paulatinamente. É verdade que, já no prefácio às *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento*, ele indicou que “[...] certamente que, se o alemão quisesse seguir sua própria natureza na poesia dramática, nosso palco seria mais parecido com o inglês do que com o francês”¹⁴, de sorte que “Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve, poetas que, dentre nós, são conhecidos quase só de nome, merecem, no entanto, nosso respeito, assim como os célebres poetas franceses” (LESSING *apud* GARLAND, 1962, p. 53-54, tradução nossa¹⁵). No entanto, a franca rejeição às regras poéticas disseminadas pelos franceses estabeleceu-se de modo refletido e após ter dedicado progressiva atenção aos autores dramáticos ingleses. Viu-se, então, no prefácio à tradução alemã das tragédias de Thomson, em condição de afirmar que “o conhecimento do coração humano [...], a arte mágica de permitir que toda paixão cresça diante de nossos olhos [...], nenhum Aristóteles, nenhum Corneille

¹⁴ “[...] *das ist gewiss, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen*”

¹⁵ “*Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennt, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter*”

ensina [...]” (LESSING *apud* GARLAND, 1962, p. 58, tradução nossa¹⁶).

Ideias como essa, entretanto, tornar-se-iam mais claras nos pequenos ensaios presentes na *Dramaturgia de Hamburgo*.

Contratado por um grupo de burgueses que, em 1766, empreendeu, na cidade de Hamburgo, o primeiro teatro permanente alemão – chamando-o, pois, Teatro Nacional de Hamburgo –, a Lessing caberia participar da elaboração do repertório, realizar traduções e adaptações e, além disso, registrar e analisar montagens por meio de comentários que permitissem o melhoramento de atores e produtores da casa. A *Dramaturgia* surgiu, pois, como fruto de seu empenho para “manter um registro crítico de todas as peças a representar e seguir cada passo que a arte, tanto dos autores como dos atores, der em nossa cidade” (LESSING, 2016, p. 582). Embora Lessing tenha se visto obrigado a deixar de lado os comentários à atuação dos atores, cuja vaidade ofendia-se com certa facilidade, ele mostrou-se obstinado sobretudo em que os ensaios destinados ao público do teatro em questão pudessem instruí-lo.

Sem que se esquecesse, portanto, do diagnóstico acerca da precariedade do teatro alemão registrado na 81^a das *Cartas sobre a mais recente literatura* – “Não temos teatro. Não temos atores. Não temos espectadores” (LESSING *apud* HÖYNG, 2004, p. 216, tradução nossa¹⁷) – e, ainda, certo do alcance prático do ofício do crítico, Lessing tinha também em mente um projeto de constituição da literatura e do teatro alemães. Fazê-lo mostrou-se-lhe urgente pois, sem contar que os atores alemães ainda não eram, de modo geral, muito bem treinados, e o público, por sua vez, parecia-lhe esteticamente pouco exigente, eram ínfimas as peças escritas em alemão e, mais raras ainda, as que eram efetivamente levadas à cena. Até mesmo no repertório do Teatro Nacional de Hamburgo contavam-se, na maior parte das vezes, peças das literaturas francesa, em primeiro lugar, e, além disso, inglesa e italiana (cf. BRUFORD, 2019).

Uma vez que, com a crítica teatral constante na *Dramaturgia*, Lessing procurou atuar também como educador e político cultural, foi levado a criticar as tragédias do

¹⁶ “*Kenntnis des menschlichen Herzens [...] die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen uns ausbrechen zu lassen [...] die kein Aristoteles, kein Corneille lehrt [...]*”

¹⁷ “*Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer.*”

classicismo francês. Não que Lessing fosse um chauvinista. Ao contrário, era grande admirador de Diderot, por exemplo, e, além disso, chegou a afirmar que envergonhar-se-ia caso lhe ocorresse que nenhum francês está capacitado a produzir uma obra trágica realmente comovente (cf. LESSING, 2016, p. 631). Tampouco ignorava as qualidades estético-literárias das obras de Corneille e de Racine. Tratava-se, em primeiro lugar, de combater a arrogância de intelectuais tais como Père Bouhours, que se perguntava, em *Entretiens d'Ariste e d'Eugène* (1761), se um alemão pode afinal ser um *bel sprit*, e Voltaire, segundo quem os poetas trágicos de sua nação de longe superavam os antigos gregos (cf. LESSING, 2005, p. 37-38). Tratava-se, também, de opor-se aos nobres e intelectuais alemães que, a exemplo de Gottsched, pareciam-lhe totalmente indiferentes à mentalidade alemã.

Com vistas a esclarecer que as regras do teatro francês não eram absolutas e que tampouco eram o único modelo a ser seguido por autores dramáticos alemães, Lessing procedeu defendendo o teatro shakespeariano. Fazê-lo significava, primeiramente, contrariar a opinião de Voltaire, para quem as irregularidades da obra de Shakespeare eram “bárbaras” (cf. ELIAS, 1994, p. 33), e opor-se a Gottsched, que, a respeito da tradução de *Júlio César*, que, por muito tempo, foi a única peça do bardo inglês disponível em alemão, declarou:

A gana de traduzir se disseminou de tal forma entre nós que se traduz, sem distinção, tanto o que é bom quanto o que é ruim: como se tudo o que é estrangeiro fosse belo e perfeito e como se nós não tivéssemos coisas melhores a apresentar, saídas da cabeça de nossos concidadãos. A mais miserável *Haupt- und Staatsaktion* de nossos atores vulgares apresenta tantas faltas contra as regras do teatro e da sã razão quanto esta peça de Shakespeare. (GOTTSCHEID *apud* SAADI, 2005, p. 137)

Como se a atitude de artistas e intelectuais diante de Shakespeare dividisse, aos olhos de Lessing, os que verdadeiramente refletem sobre o teatro e a literatura e os que, sem fazer quaisquer questionamentos à tradição, aceitam-na, em muitos dos ensaios distribuídos na *Dramaturgia*, Lessing pretendeu conferir a Shakespeare a condição de modelo a ser seguido na busca de um teatro que funcionasse como um instrumento capaz de criar uma opinião pública favorável à identidade cultural alemã e que participasse dos problemas da burguesia à qual se ligava.

Para que tenhamos ideia da importância que Shakespeare assumiu para o autor da *Dramaturgia*, observemos o modo como Lessing comparou os fantasmas que

aparecem em *Hamlet*, do conhecido poeta inglês, e *Semíramis*, de Voltaire. Considerando o efeito que provocam sobre o espectador, Lessing observou que o fantasma do pai de Hamlet tem mais eficácia cênica porque Shakespeare, para quem a presença de um espectro é “um evento inteiramente natural” (LESSING, 2016, p. 593), fá-lo surgir na hora solene, “[...] em meio ao tenebroso silêncio da noite, acompanhado pelo séquito completo de lúgubres e misteriosos acidentes, quando com os quais estamos acostumados, desde o berço, a conceber e esperar espíritos” (LESSING, 2016, p. 591). Segundo Lessing, Voltaire, que, por seu turno, considera um prodígio a aparição de um fantasma, faz de seu Nino uma máquina poética que não nos oferece o menor interesse pois surge apenas para favorecer a intriga. Nesse caso, “o espectro voltairiano não serve sequer de bicho-papão para assustar crianças; é o simples comediante travestido que nada tem, nada diz e nada faz que possa tornar verossímil que ele seja aquilo pelo qual se apresenta [...]” (LESSING, 2016, p. 591), enquanto o de Shakespeare é uma personagem realmente atuante, provocando, desse modo, pavor e compaixão (cf. LESSING, 2016, p. 593).

Ao falar de “pavor” e “compaixão”, Lessing, certamente aludindo às lições da *Poética* de Aristóteles, indicou-nos a outra via por ele encontrada para desestabilizar o cânone francês. Com vistas a pensar cuidadosamente a tragédia, o autor da *Dramaturgia* esforçou-se para deduzir seus princípios voltando-se à antiga poesia grega e, mais do que isso, voltando-se ao texto de Aristóteles. A fim de descobrir a verdadeira posição do filósofo grego a respeito da tragédia, pareceu imperioso a Lessing visitar cuidadosamente as regras aristotélicas, uma vez que artistas e intelectuais franceses as haviam exposto de maneira “falsa e vesga” (LESSING, 2016, p. 633).

Voltaire mostrara-se convencido dos méritos dos tragediógrafos franceses quando comparados aos gregos. Segundo suas *Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne*, os gregos teriam de aprender com os franceses, dentre outras coisas, uma exposição mais hábil, ou seja, a arte de ligar as entradas em cena de modo que o palco nunca ficasse vazio (cf. VOLTAIRE, 2015, p. 9). André Dacier, filólogo francês que traduzira e comentara a *Poética*, revelara-se ávido defensor de certa interpretação moral do texto aristotélico (cf. MACHADO, 2006, p. 38). À luz dele, Corneille, por seu turno, buscara explicar as próprias obras dramáticas. Vemo-lo, por exemplo, em seus *Três discursos sobre a poesia dramática*, tentando convencer-nos de que *O Cid*, acusado de

violam regras aristotélicas, é perfeitamente conforme à máxima das três unidades, isto é, das unidades de ação, tempo e lugar (cf. CORNEILLE, 2013). Insurgindo-se contra eles, Lessing pretendeu demonstrar que a leitura francesa das regras constantes no texto aristotélico de modo algum reflete a essência da tragédia. Por exemplo, se Aristóteles referira, dentre os princípios constitutivos da obra trágica, a unidade de ação, conferindo-lhe, aliás, grande importância, Lessing sublinhou que ele apenas mencionou a unidade de tempo e sequer considerou a unidade de lugar. Contrariamente aos artistas e intelectuais franceses que haviam assinalado que as unidades de tempo e de lugar são pressupostas à unidade de ação, Lessing creu que, da unidade de ação, resulta a simplificação das circunstâncias de tempo e de lugar característica das tragédias antigas (cf. LESSING, 2005, p.75-77).

De todo modo, na opinião de Lessing, a imitação exterior e mecânica de regras poéticas – que são, por sinal, ligadas a determinadas circunstâncias históricas e, como tais, não se transferem naturalmente para demais épocas – não era o suficiente para que dada obra encontrasse correspondência no pensamento aristotélico, segundo o qual a excelência do poema trágico tem que ver com o efeito provocado no espectador (cf. LESSING, 2005, p. 131).

Lessing não estava minimamente preocupado com ‘a perfeição da obra de arte em si’, coisa que Goethe considerava ‘o requisito eterno, indispensável’. Antes — e aqui está de acordo com Aristóteles — preocupava-se com o efeito sobre o espectador que, por assim dizer, representa o mundo, ou melhor, aquele espaço mundano que surgiu entre o artista ou o escritor e seus companheiros humanos, *como um mundo comum a eles* (ARENDRT, 2008, grifos nossos).

Conforme esclareceu Saadi (1998), na medida em que se distanciou da observância de regras com as quais podemos caracterizar a estética clássica, Lessing foi capaz de empreender uma “leitura funcional” da *Poética* aristotélica, tornando a experiência do público, de modo geral, e não mais apenas de nobres e doutos, relativamente ao fenômeno teatral, elemento fundamental para a aferição do funcionamento do mecanismo trágico. Do compromisso de Lessing com o público ao qual se dirigia, resultou, por exemplo, a rejeição à chamada *Ständeklausel*, que admitia tão somente a representação de personagens oriundos da aristocracia. Com vistas à defesa do drama burguês, de que *Miss Sara Sampson* é exemplo, principiou Lessing a décima quarta parte da *Dramaturgia*, declarando que, ainda que os nomes de príncipes e

de heróis sejam capazes de tornar uma peça majestosa, não bastam para torná-la comovente. Segundo ele, “a infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima de nós calará mais fundo na nossa alma; e, se nos apiedamos dos reis fazemo-lo porque os vemos como homens e não como reis” (LESSING, 2005, p. 45).

Ainda mais relevantes para a “estética do efeito” que subjaz à *Dramaturgia* de Lessing são as reflexões do autor acerca da catarse. Ele as elaborou partindo, como lhe era habitual, do caso concreto, ou seja, da crítica a uma das obras de Christian Weisse que haviam sido encenadas em Hamburgo – *Ricardo III*. Embora Lessing envidasse esforços para não desestimular autores dramáticos alemães que afinal lograssem conquistar espaço no programa do Teatro Nacional de Hamburgo, não pôde descurar que a peça *Ricardo III* de modo algum poderia ser chamada de “tragédia”, pois, enquanto Aristóteles indicara que as tragédias devem suscitar não apenas *phobos*, mas também *eleos* – termos em geral traduzidos como “terror” e “compaixão” ou “piedade” –, a peça de Weisse, excedendo no terror provocado, é incapaz de despertar compaixão.

Passar efetivamente à discussão a respeito dessas duas emoções trágicas exigiu que Lessing primeiramente ponderasse que é equivocado corresponder o *phobos* de que falou Aristóteles a “terror” [*Schrecken*]. Na medida em que a tragédia expõe o infortúnio do indivíduo com que nos identificamos, convém empregar o termo “medo” [*Furcht*], mais apropriado quando se trata de cumprir a exigência dramática de convencer-nos de que o personagem que sofre assemelha-se a nós. Realçando a considerável diferença entre o terror ‘ante’ o desastre e o medo ‘com’ as personagens, Lessing dirigiu-se, pois, contra o terror resultante da mera submissão a um poder instituído – sensação que, embora excessiva, é, por outro lado, momentânea, pouco afetando o público. Ao considerar que o medo, originando-se da empatia com indivíduos a quem consideramos semelhantes, “[...] não é de modo algum o medo que o mal iminente de outrem desperta por esse outrem, porém o medo por nos próprios [...]” (LESSING, 2016, p. 605, grifo nosso), Lessing viu-se em condição de afirmar que o medo é, afinal, a compaixão referida a nós mesmos¹⁸.

¹⁸ Segundo Anatol Rosenfeld (2016, p. 577-578), a reinterpretação de Lessing do *phobos* aristotélico é digna de nota pois é mais fiel do que o “terror” do classicismo francês às conotações atualmente sugeridas para o termo empregado pelo filósofo grego: “‘Fobos’, o termo usado por Aristóteles, é um demônio que os gregos costumavam pintar no escudo, a fim de paralisar pelo terror o inimigo. Admite-se que o termo visa a exprimir o pavor e o arrepio ante o aparecimento do ‘totalmente diverso’. ‘Fobos’ talvez pertença

Cumprer notor que Lessing não teve, com isso, a intenção de eliminar o medo em prol da exclusividade da compaixão no âmbito da tragédia. Ao contrário, opondo-se aos *Três discursos sobre a poesia dramática*, nos quais Corneille, tal como Lessing o compreendeu, sustentara que bastaria à tragédia suscitar uma dessas emoções trágicas, ele insistia que tais emoções complementavam-se (cf. LESSING, 2016, p. 604-608). Segundo Werle (2000), Lessing incomodava-se com a ideia de a tragédia reduzir-se a uma espécie de entretenimento com a desgraça alheia, perdendo, assim, seu efeito vivo e transformador. Para defendê-lo, Lessing baseou-se em que há, segundo a *Carta sobre os sentimentos*, do amigo Moses Mendelssohn, dois tipos de compaixão: quando se trata da filantropia, é possível que sintamos compaixão por outrem sem, no entanto, temer por nós mesmos; quando se trata da compaixão trágica, por outro lado, soma-se, à compaixão, o medo por nós próprios, tornando-a mais intensa – e, portanto, mais adequada às artes dramáticas.

Que o medo contribuísse para a intensidade da compaixão, misturando-se com ela e tornando-a central à economia da tragédia – “[...] a tragédia é, em suma, um poema que excita a compaixão” (LESSING, 2016, p. 114) –, Lessing já o indicara numa das cartas que, em 1756, enviou a Friedrich Nicolai. Após afirmar que o “terror” – tratava-se ainda de *Schrecken*, pois Lessing ainda não havia sido capaz de, tal qual fez na *Dramaturgia*, distingui-lo do medo – corresponde à repentina surpresa de nossa compaixão – “eu assusto-me, porque subitamente vejo como o honesto Édipo fica infeliz; e, de repente a minha piedade [*Mitleid*] desperta.” (LESSING, 1989, p. 106) –, concluiu Lessing que

[...] a finalidade da tragédia é esta: *ela destina-se a alargar a nossa capacidade de sentir piedade*. Não pretende apenas ensinar-nos a sentir piedade por este ou aquele infeliz, mas tornar-nos tão sensíveis que o infeliz, em qualquer tempo e sob qualquer forma, nos comova e nos conquiste. E agora gostaria que desse atenção a uma frase que o senhor Moses [Mendelssohn] lhe poderá exemplificar oportunamente se, apesar do que lhe dizem os seus sentimentos, duvidar dela: *o indivíduo capaz de sentir piedade é o melhor dos indivíduos*, o mais aberto a todas as virtudes cívicas e a todos os tipos de generosidade. Assim, o que nos faz mais ‘piedosos’ [*mitleidig*] torna-nos melhores e mais virtuosos, e a tragédia que faz uma coisa faz também a outra, ou melhor, faz a primeira para melhor poder fazer a última. Procure a

ainda à experiência primitiva do sagrado. Seria o que sentiam os patriarcas bíblicos em face da manifestação da divindade: tremor, amolecimento de joelhos, de modo que o cair de joelhos não era símbolo, mas sintoma”.

confirmação em Aristóteles ou refute a minha tese. (LESSING, 1989, p. 107, grifos do autor)

Não se limitando, portanto, à cena teatral, a reflexão de Lessing sobre a compaixão trágica tem consequências políticas à medida que ele defende certa concepção iluminista e moralizante da tragédia. Não que Lessing acreditasse que a sentença moral por trás de dada tragédia era o que conferia sentido ao conjunto do mecanismo trágico. Contrariamente a Gottsched e, em última instância, aos teóricos do classicismo francês, para os quais a finalidade da obra trágica consistiria na apresentação de um postulado moral cuja validade comprovar-se-ia dada a fidelidade com a qual imitava-se a natureza, Lessing legitimou a relevância das emoções trágicas referidas no texto de Aristóteles para o “amadurecimento” (LESSING, 2016, p. 607) do espectador teatral. Melhor dizendo, se, para um Gottsched, as emoções trágicas deveriam ser suscitadas em benefício de certa doutrinação moral – caso em que a arte serviria a propósitos didáticos –, para Lessing, a tragédia seria capaz de ampliar e elucidar a compreensão de nossa existência enquanto seres morais e de fazer com que vivêssemos emocionalmente a nossa própria condição devido, justamente, à comoção por ela engendrada. Não sendo imediato o efeito moral do teatro e tampouco estando ele prioritariamente ligado com o conteúdo ou com o tema da obra trágica, Lessing afinal privilegiou a arte como uma instância mediadora tendendo para a eficácia social e a transformação das consciências.

2.2. Teatro e dramaturgia no *Sturm und Drang*

Em seus estudos sobre o teatro à época de Goethe, Bruford (2019) observou que, nos anos de 1770 e 1780, o teatro alemão desenvolveu-se em muitos aspectos. As melhores companhias teatrais buscavam ofertar programação variada, que, capaz de atrair o público cultivado durante toda uma temporada, permitisse-lhes viajar o menos possível. Por essa razão, unir-se-iam progressivamente palco e texto, mostrando-se, conseqüentemente, mais numerosos os autores dramáticos, o público interessado no fenômeno teatral e as publicações contendo crítica a esse respeito. Do mesmo modo, melhorou o *status* conferido aos atores e, se bem que ainda se lhe opusessem os religiosos, exigiu-se mais de sua arte.

Ainda que muitos desses avanços coincidissem com os objetivos os quais o Teatro Nacional de Hamburgo propôs-se a alcançar no momento de sua fundação – ou

seja, a formação de atores competentes, a melhoria de sua situação profissional e a implementação de um repertório nacional –, não se pode dizer que resultaram imediatamente dele. Devido à má gestão dos recursos disponíveis e, ainda, a certo desinteresse do público, o Teatro viu-se obrigado a fechar as portas passados apenas dois anos de sua inauguração.

Muito antes que abrisse falência oficialmente, porém, já fracassara quanto à intenção de levar à cena mais autores alemães. Sabemos que, das 118 peças apresentadas, mais da metade era de autoria de franceses – dentre os quais destacam-se, no gênero cômico, Destouches, Marivaux e Molière, e, no trágico, Corneille e, sobretudo, Voltaire, mas também Diderot. Por outro lado, o elogio de Lessing a Shakespeare não bastou para que houvesse espaço para o escritor inglês no repertório do Teatro. De modo semelhante, não foram muito aplaudidas demais obras da dramaturgia inglesa, tais como *The London Merchant*, de Lillo, ou *The Gamester*, de Moore.

A despeito das concessões feitas ao gosto afrancesado do público, chama-nos a atenção que os maiores sucessos do Teatro foram a comédia de Lessing *Minna von Barnhelm*, apresentada 16 vezes, e, em seguida, com 12 apresentações, *O pai de família*, “drama sério” no qual Diderot rompia sensivelmente com a tradição dramática de Corneille e de Voltaire (cf. NUNES, 2005, p. 9-10). Quer dizer, embora o Teatro Nacional de Hamburgo falhasse, Lessing obteve relativo êxito no que diz respeito a certa desestabilização dos cânones veiculados no classicismo francês¹⁹.

A influência da *Dramaturgia* de Lessing ainda se fez notar à medida que a obra de Shakespeare paulatinamente popularizou-se.

É verdade que, a princípio, eram poucos os leitores que, sobretudo através das traduções de Wieland, tinham conhecimento das peças de Shakespeare. Além disso, segundo Gundolf, citado por Bruford (2019, p. 193), intelectualmente falando, o público encontrava-se ainda sob inteiro domínio do racionalismo – sendo, portanto, incapaz de

¹⁹ Para que tenhamos uma ideia das consequências do Teatro Nacional nesse sentido, vejamos o repertório da mais conhecida companhia teatral no início dos anos de 1770, a saber, a companhia de Schröder. À semelhança do que se passou com autores a exemplo de Gottsched e Racine, cujas peças deixaram de ser encenadas, demais expoentes do classicismo francês foram perdendo importância. Da autoria de Pierre Corneille, por exemplo, apenas *Rodogune* restou. As peças de Voltaire, no entanto, mantiveram o apelo junto ao público: *Zaire*, *Alzire*, *Mahomet*, *Mérope* e *Semíramis* ocuparam quase tantas noites quanto as tragédias inglesas e alemãs juntamente consideradas (cf. BRUFORD, 2019, p. 177).

entender a dramaturgia shakespeariana como obra de arte – e, também em sua vida emocional, era fraco, sentimental, incapaz de tragar Shakespeare tal como ele é.

Que os alemães se familiarizassem com sua obra exigiu, por isso, que Schröder, enquanto diretor teatral, as adaptasse – por sinal, com considerável liberdade. Em *Poesia e verdade*, Goethe (2017) já observara que Schröder não poderia ter-se mostrado fiel à letra de Shakespeare. Já que os originais não seguiam formalmente as regras da dramaturgia, Schröder teve de transformá-las profundamente, aproximando-as do espírito alemão e suavizando-as quando necessário. Com o propósito de levar *Hamlet* à plateia de Hamburgo, por exemplo, Schröder reduziu sensivelmente o número de personagens e de cenas e, concentrando a ação no quarto ato, fez com que a mãe do protagonista de Shakespeare se confessasse cúmplice no assassinato de seu pai. Em sua opinião, a obra original não teria agradado o público tanto quanto sua própria versão, em que, afinal, Hamlet, a despeito de ter sido agraciado mais pelo acaso do que propriamente por sua sabedoria e coragem, triunfa sobre a malícia e as intrigas de seus opositores. Ainda que as interferências de Schröder no texto de Shakespeare possam descontentar o leitor hodierno, é preciso reconhecer que ele conseguiu emplacar as encenações de Shakespeare nos palcos alemães. Basta ver que, somente em 1776, houve ao menos 17 encenações de *Hamlet*. No mesmo ano, *Mérove*, de Voltaire, antes muito popular, foi apresentada apenas 3 vezes (cf. BRUFORD, 2019, p. 194 e 200).

A crescente popularidade de Shakespeare entre os alemães frequentadores dos teatros nos anos de 1770 e 1780 resultou, em certa medida, da apresentação de textos dramáticos nos quais autores *Stürmer und Dränger*, sobretudo sedentos da emancipação das letras nacionais, inspiravam-se na dramaturgia do poeta inglês, rompendo, pois, com a tradição francesa e com os preceitos aristotélicos nos quais a referida tradição havia parcialmente se baseado. Em última instância, resultou também de considerável número de publicações teóricas em que esses mesmos autores, extasiados com as noções por trás do conceito do “gênio original”, versavam sobre a dramaturgia do poeta inglês²⁰.

²⁰ Ainda que não nos alonguemos na questão do “gênio”, é bom que observemos, com Anatol Rosenfeld (1965, p. 13-14), que se trata da característica mais precípua do movimento *Sturm und Drang*. “De tal forma o movimento ressaltava o gênio como arquétipo do grande homem, particularmente do poeta dotado de força criadora, que se chegou a chamar essa fase da literatura alemã de ‘período dos gênios’”. Uma vez que o conceito reunia muitas das aspirações do movimento – a saber, a revolta contra as regras tradicionais e contra as autoridades e a glorificação do elementar e da “verdade” enquanto expressão imediata, espontânea e não raciocinada da alma –, Shakespeare passou a ser exaltado pois, segundo criam

2.2.1. Goethe e o ensaio “Para o dia de Shakespeare”

Tendo se interessado desde a infância pelo teatro, Goethe, segundo os relatos presentes em *Poesia e verdade* (2017), viu-se, em sua juventude, entusiasmado com o teatro francês. Ainda que mal compreendesse o idioma, a melodia e as inflexões da fala, as mímicas e as expressões faciais eram o bastante para entretê-lo enquanto assistia aos espetáculos realizados por atores estrangeiros que, em virtude da Guerra dos Sete Anos, encontravam-se em Frankfurt. Não tardou para que topasse com Racine, cujas peças declamava “com grande entusiasmo”, ainda que não fosse capaz de entender o sentido do que era nelas dito. À medida que dominou a língua e que cresceu o interesse por questões que regem a composição de obras dramáticas, leu também o *Discurso sobre as três unidades* de Corneille e os textos com os quais Racine justificara algumas de suas peças, buscando defendê-las dos críticos e do público. E, ainda que o jovem Goethe julgasse que esses autores haviam falhado ao responder ao “rame-rame crítico” e aos “disparates teóricos” contra suas peças, não pôde abrir mão de estudar toda a obra de Racine e Molière, e boa parte da de Corneille.

Consequência das relações com Herder, iniciadas em Estrasburgo no ano de 1770, no entanto, o apreço de Goethe pelo teatro francês interrompeu-se temporariamente. Nessa altura, Herder transformou profundamente o imaginário de Goethe, não apenas desprendendo-o das frivolidades do rococó e dos postulados difundidos no classicismo francês, mas também incentivando-o a buscar inspiração na tradição cultural alemã propriamente, e, além disso, na Bíblia, em Homero, em Shakespeare e nas obras então atribuídas a Ossian.

Da provisória adesão de Goethe ao *Sturm und Drang* resultou, dentre mais, “Para o dia de Shakespeare” (1771), um pequeno ensaio com o qual o autor alemão pretendeu homenageá-lo.

Assemelhando-se mais a um relato pessoal do que a uma exposição teórica

os pré-românticos, como os *Stürmer und Dränger* também são chamados, obedecia à inspiração subjetiva e ao impulso expressivo, produzindo obras que, se imperfeitas do ponto de vista da forma exterior, são originais, dotadas de unidade íntima, de “forma interna” e de força característica. Sem grande importância à época do classicismo, a originalidade tornou-se critério de valor da obra de arte e, do mesmo modo, a concepção do gênio conferiu ao poeta – mais do que à obra e à sua apreciação – centralidade na análise estética.

sistematicamente organizada sobre a dramaturgia do poeta inglês, Goethe tratou de comparar Shakespeare aos tragediógrafos do classicismo francês com a intenção de demonstrar que o espírito criador daquele superava, de longe, o dos franceses – e, ainda, dos alemães que, a exemplo de Wieland, haviam sido contagiados pela artificialidade da época moderna. Sem que justificasse o ataque ao teatro francês, associando-o, por exemplo, à leitura da *Poética*, o jovem escritor contentou-se em afirmar que, uma vez que “[...] todas as peças trágicas francesas são paródias de si mesmas” (GOETHE, 2012, p. 31), franceses tais como Corneille seriam incapazes de escrever obras tão grandiosas quanto aquelas que tomavam como modelo, segundo suas qualidades internas e externas – ou seja, as obras dos antigos gregos: “[...] francesinho, o que você quer com a armadura grega?, ela é muito grande e pesada para você” (GOETHE, 2012, p. 31).

Diversamente do teatro produzido no classicismo francês, Goethe, para quem a relação entre natureza e arte mostrou-se do maior interesse (cf. SÜSSEKIND, 2008), julgou Shakespeare um poeta capaz de dar expressão ao todo da natureza, oferecendo uma perspectiva que se opõe à fragmentação e à artificialidade modernas. Shakespeare “rivaliza com Prometeu, imitando seu modo de formar os homens passo a passo, numa grandeza colossal” (GOETHE, 2012, p. 32), criando, pois, como a própria natureza cria. As criaturas shakespearianas são, por isso, natureza, e, se, certas vezes, assustamo-nos com elas é porque encontramos-nos, modernamente, “mal acostumados e sem experiência”. Dizendo de outro modo, para Goethe (2012, p. 32 e 33),

o teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo. Todavia, o nosso gosto deteriorado ofusca de tal modo os olhos que quase precisamos de uma nova Criação para sairmos dessa obscuridade.

E agora, para terminar, se é que já cheguei a começar. O que os nobres filósofos disseram sobre o mundo vale também sobre Shakespeare: aquilo que chamamos de mal é apenas o outro lado do bem, o que pertence à sua existência e faz parte do todo de modo necessário, assim como a zona tórrida precisa queimar e a Lapônia precisa gelar para que haja uma faixa no céu com o tempo moderado. Ele [Shakespeare] nos conduz pelo mundo todo, mas nós, homens mal acostumados e sem experiência, gritamos, a cada gafanhoto estranho

com que nos deparamos: Cuidado, ele quer nos devorar.

Parece-nos importante mencionar o elogio goethiano ao teatro de Shakespeare, pois, ao fazê-lo, o autor pode estar nos indicando a função por ele atribuída ao teatro e à literatura. Ao afirmar que a grandeza de Shakespeare consiste em que ele é uma espécie de profeta da natureza – tal como podemos compreendê-lo quando, remetendo-nos às reflexões filosóficas baseadas em análises e distinções insuficientes para apreender a totalidade da experiência humana, diz que as peças de Shakespeare tratam do ponto secreto “que nenhum filósofo chegou a ver e determinar” –, Goethe sugere também que, a exemplo do que fizera o autor inglês, cujas obras expressam indistintamente o bem e o mal, o poeta deve elevar-se acima de quaisquer normas artificiais. Nesse caso, para além de contrariá-las, o teatro e literatura poderiam, aos olhos do jovem Goethe, insurgir-se contra a noção, comum à época da *Aufklärung*, de que devem veicular modelos de virtude.

2.2.2. Lenz e as Notas sobre o teatro

Igualmente importantes quando se trata de compreender as discussões do pré-romantismo alemão sobre o teatro são as *Notas sobre o teatro*, de Jakob M. R. Lenz. Publicadas em 1774, no prefácio de uma adaptação de Lenz para a peça de Shakespeare *Trabalhos de amor perdido*, as *Notas* remontam, segundo o autor, ao ano de 1771, momento em que foram apresentadas a um grupo de intelectuais de Estrasburgo.

Embora não seja possível determinar com exatidão a ocasião em que apareceram, as *Notas* foram certamente redigidas no breve período de colaboração com Goethe e, talvez por essa razão, assemelham-se a “Para o dia de Shakespeare” sobretudo no que diz respeito à intensa aversão às regras do classicismo francês e à busca do fortalecimento de teatro e literatura nacionais. Entretanto, as *Notas* distinguem-se do ensaio goethiano na medida em que, quando discutem o tema da rigidez e do equívoco das regras classicistas, fazem-no convocando a *Poética* de Aristóteles. Ou seja, pondo de lado as frequentes elipses e as exclamações que demonstram o arroubo característico do *Sturm und Drang* e que conferem o caráter rapsódico à exposição de Lenz, é possível depreender que as *Notas* tecem reflexões sobre a natureza mimética da literatura e sobre

a definição do gênero trágico em diálogo original com o texto grego²¹.

Antes que passasse ao combate aos preceitos do teatro regular, Lenz brevemente apresentou-nos o teatro dos antigos – os gregos e seus “mestres da ação cênica”, bem como os romanos “e todo o aparato apavorante deste teatro”. A seguir, mencionou também o teatro dos modernos – ilustrando-o com os “heróis emasculados” das peças italianas; com a versão de Corneille para a história de Édipo, na qual pateticamente juntam-se o personagem grego à atitude cortesã da França do século XVIII e, afinal, com a dramaturgia elisabetana que, embora originalmente representasse a natureza tal como Deus a criou, teve de ser “disciplinada” para o bem das conveniências, do bom gosto e da moralidade. Não que o fizesse fortuitamente: ao referi-los, Lenz pretendeu descrever o teatro dos alemães – ou seja, o resultado de uma confusa mistura de todos eles, sendo, pois, “tão pouco alemão” que, para que se escrevessem dramas segundo a “forma de pensar e de agir” dos alemães, seria preciso consultar o gosto popular e a terra natal e, além disso, abandonar o ponto de vista de Aristóteles (LENZ & GOETHE, 2006, p. 29 e 51).

Compreender as razões pelas quais Lenz julgou necessário o abandono da *Poética* aristotélica requer que o sigamos mais de perto em suas *Notas sobre o teatro*.

Embora Lenz tenha se referido ao filósofo com certa ironia – “tenho o maior respeito por Aristóteles, embora não por sua barba...” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 31) –, recorreu à autoridade do tratado grego para estabelecer, primeiramente, a definição de poesia. É claro que, quando Lenz afirmou que “o ser da poesia é a imitação e isso é muito sedutor para nós” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 30), baseou-se nas conhecidas reflexões de Aristóteles a respeito das origens da poesia (cf. ARISTÓTELES, 2016, p. 107). Ainda assim, seria apressado concluir que Lenz com ele concordava. Sabemos que, para o filósofo, o ofício do poeta consiste em representar as coisas não tais quais elas são, mas, sim, representá-las tais como elas poderiam ser – caso se trate de uma

²¹ Realçamos desde já que se trata de um diálogo original com a *Poética* aristotélica pois, ainda que Lenz pareça perseguir caminhos semelhantes aos trilhados por Lessing em sua *Dramaturgia*, o pré-romântico muito afastou-se de seu antecessor quanto à autoridade conferida à Aristóteles. Enquanto Lessing havia considerado a obra de Aristóteles tão infalível quanto os *Elementos* de Euclides (cf. LESSING, 2005, p. 179), Lenz demonstrava uma atitude certamente ambígua quanto a ela. Mais precisamente falando, Lenz, de modo raro para a sua época, retomou o texto do filósofo grego e, com a intenção de abalar seus fundamentos, ridicularizou-o em diferentes ocasiões (cf. LENZ & GOETHE, 2006, p. 31 e 35). Por outro lado, soube também compreendê-lo e justificá-lo alternadamente (cf. LENZ & GOETHE, 2006, p. 50).

obra trágica, por exemplo, caberia ao poeta imitar homens superiores (cf. ARISTÓTELES, 2016, p. 109 e 115). Por seu turno, para Lenz, há muito mais valor quando se representa um personagem com exatidão do que quando se elabora um ideal que só existe para o artista que o produziu (cf. LENZ & GOETHE, 2006, p. 37). Uma vez que as questões relacionadas à observação da natureza e à sua representação de modo realista assumiriam a importância antes atribuídas à conveniência e às regras poéticas extraídas do texto de Aristóteles (cf. SCHWARZ, 1985, p. 50), Lenz pôde afirmar, sem que contasse com o respaldo da *Poética*, que

o verdadeiro poeta não associa, em sua imaginação, da forma que lhe apraz, o que se gosta de chamar de bela natureza, mas que, com a permissão dos senhores não passa de natureza fracassada: Ele assume um ponto de vista – e então *ele é obrigado a associar de uma dada forma*. Seria possível confundir sua pintura com a própria coisa e o Criador abaixa seu olhar até ele, como sobre pequenos deuses que, com uma centelha no peito, sentam-se nos tronos da terra e, seguindo Seu exemplo, mantêm um pequeno mundo. (LENZ & GOETHE, 2006, p. 33, grifos do autor)

Que Lenz tivesse objeções às concepções de Aristóteles tornou-se mais evidente, contudo, quando o autor das *Notas* examinou a definição do filósofo para a tragédia. Particularmente problemático, para Lenz, é consentir que “o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida [...]” (ARISTÓTELES, 2016, p. 111). Decerto que Lenz compreendia que Aristóteles não poderia pregar nada de diferente, pois “um destino férreo” determinava e regia as acções dos antigos, sem que se tivesse a necessidade de buscar seus fundamentos na “alma do homem” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 36). Melhor dizendo, o autor mostrou-se consciente de que os espetáculos dos antigos serviam aos deuses, e, para que o público reconhecesse a terrível força do destino e tremesse diante de seu cego despotismo, “o sentimento principal a ser suscitado não era a consideração pelos heróis, mas o medo cego e servil diante dos deuses” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 50). Isso não bastou, porém, para que Lenz lhe desse razão. Ora, diversamente dos antigos, “[...] nós odiamos acções cuja razão não compreendemos, e delas não participamos” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 36)²². Opondo-se francamente aos “aristotélicos de hoje”, em cujas

²² A esse respeito, Martin Rector esclarece, no artigo “*Zur moralischen Kritik des Autonomie-Ideals*” (1994), que a convicção básica subjacente aos textos teóricos de Lenz é a de que o ser humano, em sendo uma criatura semelhante a um deus (e que está, portanto, no topo da hierarquia das espécies), distingue-se das demais criaturas uma vez que pode e deve agir de modo infinitamente livre, contrariando, pois, circunstâncias exteriores.

obras empregavam “uma única psicologia para todos os personagens”, revelando “grande conhecimento do homem em geral e das leis da alma humana”, sem se importarem, no entanto, com o conhecimento do “individual”, Lenz asseverou que as ações devem existir em função do personagem – afinal, o principal elemento da obra trágica (cf. LENZ & GOETHE, 2006, p. 36 e 50).

Lenz julgou pertinente atacar Aristóteles – e, em último caso, os aristotélicos franceses – ainda no que dissesse respeito à regra das três unidades, “tão temível e tão lastimosamente famosa” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 39). Que Lenz a rejeitasse deveu-se não apenas ao apreço – característico do *Sturm und Drang* – por valores tais como a liberdade e a imaginação. De modo ainda mais pronunciado, deveu-se à desconfiança do autor com relação à unidade de ação²³. Outra vez considerando as diferenças com relação ao modo de ver o teatro de antigos e modernos, Lenz reafirmou a precedência do protagonista em detrimento da hegemonia que Aristóteles concedera à ação. “Que culpa temos nós se queremos ver homens onde eles só viam o destino inexorável e seus misteriosos influxos?” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 40). Distanciando-se em mais um ponto da *Poética*, segundo a qual o poema trágico “[...] deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 2016, p. 138), Lenz creu que, uma vez que “[...] a variedade dos caracteres e das psicologias é o reservatório da natureza” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 44), seria preciso representá-los em sua variedade.

Precisamente da excessiva fidelidade às regras resultou a corrosiva crítica de Lenz aos tragediógrafos do classicismo francês. Ora, o rigor da regra não apenas limitaria o autor, restringindo-lhe a criação, como também mostrar-se-ia insuficiente quando aplicado a obras modernas. “Eles levaram as regras a um ponto tal que qualquer homem, em sã consciência, se angustia diante delas” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 43). Seguindo-as de modo acrítico, as peças francesas não passariam de “trabalho artesanal”,

²³ Não queremos, com isso, dizer que Lenz mostrou-se indiferente à legitimidade das unidades de lugar e de tempo. Quanto à primeira, Lenz afirmou tratar-se de uma “unidade de coro”, pois, sendo que no teatro dos gregos os personagens apareciam à medida que eram anunciados pelo coro, tudo convergia para o mesmo lugar. Quanto à unidade de tempo, por sua vez, Lenz creu tratar-se de um critério formal apenas, sem consequências importantes. Por exemplo, se a ação representada exigisse mais tempo do que o período do sol, tal qual a recomendação da *Poética* (cf. ARISTÓTELES, 2016, p. 109), não seria preciso manter-se fiel à unidade de tempo.

mostrando-se repetidas e, portanto, cada vez “menos interessantes e mais desgastadas” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 44). Aos olhos do autor, “seus heróis, heroínas, burgueses, burguesas têm todos o mesmo rosto e a mesma forma de pensar [...]” (LENZ & GOETHE, 2006, p. 45).

2.2.3. O “Shakespeare” de Herder

À semelhança do autor das *Notas sobre o teatro*, J. G. Herder (1744-1803) mostrou-se consciente de que há diferenças históricas entre os gregos e os modernos que devem ser levadas em conta quando se trata de pensar o modo como compreenderam o teatro. Em “Shakespeare”, ensaio publicado em 1773, Herder mobilizou conceitos tais como arte nacional, gênio e emoção com vistas a analisar a poesia dramática dos antigos, dos franceses e de Shakespeare partindo da filosofia da história.

Antes de amotinar-se contra as poéticas normativas, mostrou-se imperioso a Herder reconhecer a longa tópica da genialidade de Shakespeare com a perspectiva de quem, longe de simplesmente exaltá-lo, pretende esclarecê-lo, senti-lo como ele é, tornando-o útil e – se possível – reconstruí-lo para os alemães (cf. HERDER, 1965, p. 37). Quer dizer, insurgindo-se contra intelectuais do classicismo francês que, aderindo indiscriminadamente aos cânones acadêmicos, condenavam a obra de Shakespeare baseando-se neles e, a um só tempo, mantendo-se crítico quanto aos esforços envidados por Lessing para legitimar a dramaturgia shakespeariana reconciliando-a com a *Poética* de Aristóteles, Herder exigiu, com seu texto, que Shakespeare fosse compreendido considerando as características históricas de sua época.

Com vistas a demonstrar que não há arte descolada da experiência de seu tempo, Herder principiou o texto dedicando-se à compreensão da arte dramática na Grécia antiga. Considerando-a de acordo com seus costumes, suas estruturas políticas e seu modo de pensar, Herder concluiu que a tragédia grega resultou de condições históricas e sociais muito distintas daquelas que se apresentavam ao norte da Europa após a Idade Média.

Na Grécia surgiu o drama de um modo que não poderia ser o do norte. Veio a ser na Grécia o que não pode ser no norte. Razão por que no norte não é nem pode ser o que foi na Grécia. Consequentemente o

drama de Sófocles e o de Shakespeare são duas coisas que, em certo sentido, mal têm em comum o nome. (HERDER, 1965, p. 39)

Características do teatro grego – tais como a simplicidade da fábula, a sobriedade dos costumes, a linguagem elevada, a unidade de lugar e de tempo – ter-se-iam dado uma vez que os tragediógrafos gregos se encontravam na “infância dos tempos”. A unidade da ação, para que fiquemos com apenas um exemplo, teria sido uma consequência natural do modo como eles compreendiam a ação heroica. Ou seja, dada sua “singela grandeza”, teria sido difícil, para o poeta grego, decompô-la em partes, de modo que as peças eram compostas como um todo único (cf. HERDER, 1965, p. 40-41).

Sendo que as especificidades do teatro grego decorreram das circunstâncias históricas que o viram surgir, Herder logo observou que encará-las como um conjunto de “regras mortas” que precederiam a criação poética levaria a terrível equívoco. Não que criticasse a *Poética* de Aristóteles. Para Herder, o filósofo não era culpado de quaisquer “estropiações restritivas e infantis” que os teóricos do classicismo francês a ele atribuíram com vistas a transformá-las em “base papelória do palco”. Consciente de que Aristóteles “não conhecia nem reconhecia outras regras que os olhos do espectador, que a alma, que a ilusão”, e, ainda, chamando atenção para o fato de Aristóteles ter expressamente afirmado que os parâmetros de duração – e, com isso também o modo, o tempo e o espaço – “não podem ser determinados por quaisquer regras”, Herder considerava mau o “uso falso e paradoxal” das regras que os franceses haviam deduzido da *Poética* aplicadas a peças completamente diversas. (cf. HERDER, 1965, p. 42-43).

“Dado que tudo no mundo se modifica, também teve de modificar-se a natureza que foi o que propriamente criou o drama grego” (HERDER, 1965, p. 43). Que a tragédia tenha tido seu ápice com os antigos gregos não significava, pois, que as tragédias modernas tivessem de ser iguais às antigas. Mais precisamente, opondo-se aos classicistas, Herder questionou em que medida seria possível fazer teatro de acordo com os gregos, pois, tanto quanto houve mudanças quanto a “[...] os costumes, a posição das repúblicas, a tradição da era heroica, a crença, mesmo a música, a expressão, o grau de ilusão [...]”, mudaram também “[...] a matéria para a fábula, a ocasião para elaborá-la, os motivos para compor peças” (HERDER, 1965, p. 43).

Além disso, ainda que fosse concedido ao poeta buscar o “modelo

antiquíssimo”, nada disso faria efeito. Acreditando que a mera cópia da estrutura anterior é insensível às mudanças históricas, às diferentes condições de compreensão da obra e às exigências do público, Herder passou à análise das obras do classicismo francês. A despeito de serem belas e precisas, do ponto de vista da forma, os princípios do teatro regular mostraram-se insuficientes do ponto de vista da finalidade e do efeito. Ou seja, por mais que as tragédias francesas fossem semelhantes à forma das gregas, eram “bonecos” aos quais, faltando espírito, vida, natureza e verdade, faltavam também todos os elementos da comoção.

O belo verso voltairiano, sua elegância, seu conteúdo, a administração das imagens, o brilho, o chiste, a filosofia – não é um belo verso? Sem dúvida! O mais belo que se possa acaso imaginar, e se eu fosse um francês desesperaria de fazer um só verso que fosse, depois de Voltaire. No entanto, belo ou não, não há aí verso teatral algum! Para a ação, a linguagem, os costumes, a paixão, a finalidade de um drama (diverso que o francês), o que há é uma eterna retórica escolar, mentira, frase arrevesada. *Qual o objetivo de tudo isso? Absolutamente nada que seja objetivo grego, objetivo trágico!* Dar a palavra a uma série de cavalheiros e damas bem vestidos e bem comportados, fazendo-os dialogar lindamente, recitando em belos versos a mais útil filosofia! [...] *Coisa bela! Educativa! Instrutiva! Excelente! Tudo somado, porém, nem pés nem cabeça do objetivo do teatro grego.* (HERDER, 1965, p. 45-46, grifos nossos)

Precisamente porque Herder mostrou-se deferente a uma “estética do efeito”, segundo a qual o tópico da comoção [*Rührung*] serve como critério para a apreciação de dada obra, Shakespeare pareceu-lhe muito superior aos franceses. Ainda que Shakespeare tenha se deparado com uma realidade em tudo diferente àquela dos gregos – “a ele não se lhe apresentou um caráter tão popular e pátrio que fosse tão simples como o grego, mas sim uma diversidade de classes, formas de vidas, mentalidades, povos e dialetos” (HERDER, 1965, p. 49) –, Herder, na esteira de Lessing, assinalou que suas obras eram dramaticamente tão eficientes quanto as peças gregas²⁴. Ou seja,

²⁴ Ora, “a teoria estética de Herder liga-se à ideia de que a poesia constitui um produto de condições naturais e históricas captadas por intermédio de uma experiência do ‘sentir’. Ainda que autônoma, a obra poética está relacionada com seu ambiente gerador, que nela se incorpora e se transforma num ‘sentir’ em si e que, no decorrer do tempo, além de o refletir, também o influencia” (FALBEL, 2005, p. 43). O “belo”, para Herder, pode ser compreendido como certa particularidade de uma expressão cultural cuja manifestação dá-se organicamente. Maïke Oergel (2006) esclarece que, no que se refere a Herder, toda manifestação do belo na história da humanidade consiste em um ideal que devemos seguir. Assim, não se tratava, para ele, de estabelecer um padrão, mas, sim, de reconhecer na História a realização de algo único, filho do tempo, e, por isso mesmo, verdadeiro. Por isso, Sófocles e Shakespeare ainda seriam pertinentes, mesmo para uma Europa oitocentista.

apesar de as circunstâncias históricas do poeta inglês serem, é claro, muito diferentes quando comparadas às de Sófocles, por exemplo, o poeta inglês fora capaz de criar obras que, “pelos mais diversos caminhos” (HERDER, 1965, p. 48), provocavam o terror e a compaixão outrora suscitados pelo grego²⁵. “Ao mesmo tempo que aquele representa, ensina, comove e forma os gregos, da mesma maneira Shakespeare ensina, comove e forma homens nórdicos!” (HERDER, 1965, p. 51).

Voltando-se, afinal, ao teatro alemão, Herder, para quem havia uma identificação entre o caráter nacional dos ingleses e dos alemães (cf. HERDER, 1965, p. 50), argumentou, outra vez baseando-se em Lessing, que Shakespeare deveria ser o modelo a ser seguido entre os alemães. Opondo-se definitivamente ao jugo da influência francesa, Herder concluiu seu ensaio aludindo elogiosamente ao *Götz von Berlinchigen* (1773), peça na qual Goethe, fortemente influenciado por Shakespeare, inaugurou forma dramática contrária às regras poéticas anteriormente vigentes.

2.3. Um caso à parte: o jovem Schiller

Se bem que a historiografia literária tenha estabelecido, sem grandes dificuldades, que Friedrich Schiller (1759-1805) inicialmente pertenceu ao movimento pré-romântico alemão (cf. BOESCH, 1967), acreditamos que as primeiras contribuições do autor à vida teatral da Alemanha merecem destaque.

Primeiramente porque, sendo Schiller consideravelmente mais jovem do que os demais autores pré-românticos alemães, suas primeiras obras dramáticas bem como seus primeiros ensaios sobre o teatro foram publicados apenas quando o movimento chegava a seu fim. Sabemos, é claro, que, não obstante o surgimento tardio de Schiller, havia efetivamente importantes semelhanças entre ele e os *Stürmer und Dränger*. A exemplo deles, Schiller, em sua juventude, recebeu influências do teatro shakespeariano,

²⁵ Que Herder fale nos caminhos distintos trilhados por Shakespeare quando comparado aos gregos tem que ver não apenas com a diferença da matéria histórica da qual o poeta inglês extraía suas obras. Podemos ainda entender que, ao referi-los, não se preocupou em seguir quaisquer regras já conhecidas. Mantendo-se coerente com a crítica que antes direcionara aos franceses que não souberam reconhecer que as regras de Aristóteles surgiram à medida que se desenvolveu o teatro – e não o contrário! –, Herder comparou a dramaturgia shakespeariana a uma planta que cresce de modo próprio a partir das condições em que se encontra (cf. HERDER, 1965, p. 57). As regras aristotélicas seriam, aos seus olhos, relativas, pois ao poeta cabe criar um mundo de ilusões com espaço e tempo próprios. Sendo assim, não haveria, para o gênio, a realidade das regras, mas tão somente sua idealização. “O poeta não se limita, expande-se.” (WERLE, 2000, p. 45)

mostrando-se, no mais das vezes, avesso à poética do classicismo francês. Basta ver que, na esteira do restante da dramaturgia pré-romântica, sua primeira peça, *Os bandoleiros* (1781), rompeu com convenções relacionadas à forma – a regra das três unidades, por exemplo – e ao conteúdo – os protagonistas são francamente celerados –, insurgindo-se, desse modo, contra os grilhões dos privilégios aristocráticos, do despotismo principesco e da conformidade social.

Igualmente relevantes para que escolhêssemos tratar do jovem Schiller separadamente dos *Stürmer* acima discutidos foram as diferenças entre eles. Por exemplo, chama-nos a atenção que, embora as primeiras peças do autor tenham sido claramente influenciadas pelo modelo shakespeariano, Schiller, de acordo com relatos do próprio autor, reagiu inicialmente bem menos calorosamente do que os demais *Stürmer* às leituras da obra de Shakespeare. Melhor dizendo, Schiller contou no conhecido ensaio *Poesia ingênua e sentimental* (1796) que, ao topar com a obra do poeta inglês pela primeira vez, sentiu-se incomodado com a frieza e a insensibilidade com as quais Shakespeare manipulava suas tragédias, interrompendo-as em suas cenas mais lacerantes com gracejos de um bufão. Se tal juízo pode soar “infantil”, Schiller explicou que, tendo sido majoritariamente educado com a literatura de autores franceses e alemães dos anos de 1750 a 1780, considerava insuportável que “o poeta não se deixasse apreender em parte alguma e, em parte alguma, quisesse prestar contas” (SCHILLER, 1991, p. 57). Antes que fosse apresentado a *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth*, Schiller ainda não era capaz de entender uma poesia sem reflexão, “de entender a natureza em primeira mão”, pois “só podia suportar sua imagem refletida pelo entendimento e ajustada pela regra” (SCHILLER, 1991, p. 57).

O ensaio *Poesia ingênua e sentimental* foi, porém, redigido muito posteriormente à efervescência do pré-romantismo alemão e, conseqüentemente, aos primeiros contatos de Schiller com a dramaturgia elisabetana. Ou seja, assim como a série de cartas intituladas *A educação estética do ser humano* (1795), o ensaio pertence à fase na qual encontramos as reflexões de Schiller em sua forma mais bem acabada. De todo modo, em registros muito anteriores já podemos encontrar suficientes indicações de que nem sempre Schiller mostrou-se inteiramente favorável à obra de Shakespeare. Ainda que Schiller seguisse o exemplo de demais autores do pré-romantismo alemão quando, no prefácio d’*Os bandoleiros*, considerou que Shakespeare tinha em seu poder

o verdadeiro gênio do drama, não tardou para que, no ensaio “*Über das gegenwärtige teutsche Theater*” (1782), criticasse o que considerava excessivo no teatro dos ingleses. Graças à imaginação desenfreada de autores como Shakespeare, na Inglaterra, e o Goethe de *Götz von Berlichingen*, na Alemanha, as partes mais vergonhosas da natureza serviam de material para a criação poética, de sorte que seus personagens tornaram-se tão grosseiros quanto gigantes furiosos a vociferar no palco (cf. SCHILLER, 2012, p. 49-50).

Os apontamentos de Schiller relativamente ao modo como Shakespeare indiscriminadamente misturava o alto e o baixo, afrontando, desse modo, as “conveniências” com cenas brutais, não eram inéditos na “crítica experimentada” (SCHILLER, 1991, p. 57).

Voltaire, que dominou a cena francesa por mais de meio século, tornando-se, portanto, o maior representante do grande teatro do século XVII e o principal defensor das regras constantes n’*A arte poética* (1674) de Boileau, emitira juízos semelhantes. Segundo Mattos (2009, p. 10), a exemplo do restante dos intelectuais engajados no classicismo francês, Voltaire acreditava que o teatro não é apenas diversão, mas também um poderoso meio de educação. Naturalmente, pois, que, em detrimento do espetáculo grosseiro, que provoca o riso franco, ou das ações que mesclam seriedade e brincadeira, Voltaire privilegiaria o registro trágico, em que se imitam ações elevadas com “decoro” e “unidade de tom”. Enquanto, na opinião de Voltaire, Racine realizava esse ideal com a maior perfeição, Shakespeare não observara as regras que definiam a tragédia, confundindo ilegitimamente os tons e passando, desavisadamente, da lágrima ao riso. Por isso, embora certas vezes admitisse que Shakespeare era “natural e sublime”, Voltaire achava que ele não tinha a menor “centelha do bom gosto”, sendo uma espécie de “monstro”. Não bastando que a dramaturgia shakespeariana fosse questionável devido à ausência de regras de composição poética, Voltaire censurou-a também porque seus personagens e seus temas apresentavam-se como um impedimento à tarefa edificante do teatro.

Certa vez, no castelo de Ferney, um visitante se pôs a fazer o elogio do teatro de Shakespeare, que começava então a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da

natureza e, no entanto, eu uso calças.” (MATTOS, 2009, p. 9)

Ainda que algumas das opiniões do jovem Schiller relativamente ao teatro shakespeariano se pareçam um pouco com as de Voltaire, não podemos esquecer que Schiller jamais pretendeu julgá-lo a partir dos valores do teatro francês. Afinando-se aos escritores pré-românticos alemães, Schiller, em diferentes momentos de sua juventude, criticou severamente as tragédias do classicismo francês. Enquanto no prefácio d’*Os bandoleiros* Schiller sugeriu que os franceses teriam sido incapazes de tirar proveito da grande benesse do gênero trágico – ou seja, dar a ver a alma humana em suas operações mais secretas –, viu-se em condições de censurá-los mais detidamente no ensaio “*Über das gegenwärtige teutsche Theater*”. Em nome do decoro enfadonho, os personagens de um Corneille, por exemplo, teriam se mostrado tão frios quanto pedantes doutores dos próprios sentimentos. Sem que soubessem corresponder natureza e verdade, os tragediógrafos do classicismo francês não teriam feito mais do que nos apresentar personagens cuja razão e sensibilidade eram cuidadosamente manipulados para que poupassem o estômago de uma frágil cortesã (cf. SCHILLER, 2012a, p. 50).

Se considerássemos a virulência dos ataques de Schiller aos heróis de tragédias francesas sob a luz dos vícios dos irmãos Franz e Karl, protagonistas d’*Os bandoleiros*, seríamos levados a crer que, em suas próprias obras dramáticas, o jovem escritor pretendia, como os demais autores pré-românticos alemães, criar personagens diametralmente opostos aos delicados “bonecos” franceses. Com efeito, os irmãos haviam sido inspirados na espontaneidade das criaturas shakespearianas e, além disso, concebidas sob notável influência dos temas da psicologia empírica – tais como personalidades extremas, psicopatas e criminosos, aos quais Schiller havia sido introduzido na época da Karlsschule (cf. BEISER, 2005, p. 17). Distantes do decoro dos franceses, Franz e Karl eram igualmente viciosos: se o ambicioso Franz busca a todo o momento impedir as relações de seu irmão com o velho pai em benefício de interesses próprios, sequer a defesa moral das infrações contra o direito convencional pode justificar os crimes cometidos pelo bandoleiro Karl.

No entanto, desfazem-se quaisquer impressões de que Schiller era inteiramente indiferente às regras de composição dramática e ao decoro com os quais caracterizamos o classicismo francês à medida que lemos os prefácios à sua primeira obra dramática. Reconhecendo primeiramente a sua dificuldade para apresentar personagens complexas

e cujas ações dependem de muitas contingências nas três horas que geralmente duram o espetáculo teatral, o jovem escritor alertou que *Os bandoleiros* não pode ser rigorosamente considerado como um drama teatral.

Tomemos esta peça meramente como uma narrativa dramática em que, com o objetivo de capturar a alma, por assim dizer, em suas operações mais secretas, tirou-se vantagem do método dramático, sem, no entanto, ajustar-se às rigorosas regras de composição teatral ou procurar a vantagem duvidosa da adaptação cênica. [...] Uma quantidade maior de incidentes está aqui apinhada do que me foi possível confinar dentro das estreitas paliçadas de Aristóteles e Batteux. (SCHILLER, 2007, p. 3, tradução nossa)²⁶

Ou seja, ainda que lhe parecessem estreitos os limites da ação dramática tal como os prescreveram Aristóteles e o estudioso da *Poética* e da literatura Charles Batteux, Schiller não deixou de considerá-los ao apreciar sua própria obra.

Com os prefácios a ela, no entanto, Schiller não tinha a intenção de justificá-las em termos formais apenas. Devido à entronização de Shakespeare e à encenação de importantes obras do movimento pré-romântico alemão ao longo da década de 1770, o público ao qual Schiller se dirigia já havia possivelmente se acostumado com certa liberdade formal (cf. BRUFORD, 2019). Era preciso justificar *Os bandoleiros* ainda quanto ao conteúdo. Assim como Schiller admitiu que não se tratava de uma obra adequada para o palco, demonstrou-se, em seus prefácios, receoso de que os irmãos Franz e Karl, moralmente repreensíveis, pudessem ofender o leitor refinado. Embora Schiller não tenha pedido desculpas por ter caracterizado mesmo os personagens maus com inteligência e vitalidade esteticamente apreciáveis – ora, poetas tão admiráveis quanto Milton, Shakespeare e Klopstock haviam feito o mesmo com a intenção de chamar a atenção de seus leitores! –, julgou primeiramente necessário esclarecer que os irmãos que protagonizam *Os bandoleiros* são cópias do “mundo real”, e não de “simulacros idealizados”. Certamente distanciando-se do realismo subjacente à estética pré-romântica, entretanto, Schiller parece ter buscado poupar “a ternura de nossos costumes” atribuindo final infeliz aos transgressores e, além disso, considerando-se

²⁶ “Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen. [...] Hier war Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzu engen Palisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen konnte.” (SCHILLER, 2007, p. 3).

defensor de valores que não eram inteiramente estranhos aos dos franceses.

Aquele que se propõe a desencorajar o vício e a defender a religião, a moralidade e as leis civis de seus inimigos deve desvendar o crime em toda a sua deformidade e colocá-lo diante dos olhos dos homens em sua colossal magnitude; deve explorar imediatamente os seus labirintos escuros e familiarizar-se com sentimentos contra cuja perversidade sua alma se revolta. (SCHILLER, 2007, p. 3, tradução nossa²⁷)

É verdade que não podemos levar Schiller inteiramente a sério quando ele, reconhecendo as imperfeições d’*Os bandoleiros*, afirmou, no prefácio original, que a obra sequer tinha o direito de ser encenada (cf. SCHILLER, 2012a, p. 3). É provável, entretanto, que ele de fato soubesse que muitos leitores da época opor-se-iam à vileza de seus personagens. Já Wolfgang H. von Dalberg, dirigente do Teatro Nacional de Mannheim, onde a peça de Schiller foi pela primeira vez encenada, tinha sérias ressalvas quanto a ela. Embebido das tendências sentimentais e moralizantes evidentes nos dramas familiares [*Familiendramen*] que majoritariamente integravam o repertório de Mannheim desde o final da década de 1770, Dalberg insistiu para que as cenas mais violentas da peça fossem atenuadas. Além disso, quer porque estivesse consciente do apelo das chamadas peças de cavalaria [*Ritterstücke*] junto ao público, quer porque pretendesse se preservar das críticas mais severas ao indigesto conteúdo d’*Os bandoleiros*, determinou que a história se passasse no final do século XV. Não obstante o descontentamento de Schiller, para quem Franz e Karl eram produtos da modernidade, e as objeções do grupo de atores, segundo os quais o figurino não correspondia às vestimentas do século XV, quebrando, pois, a ilusão de realidade, Dalberg realçou que, sob pena de não parecer convincente à plateia, a peça deveria ser compreendida sob luz “idealista” (cf. SHARPE, 2005, p. 126).

Não nos parece fortuito, pois, que, nos prefácios a’*Os bandoleiros*, Schiller mencionasse as vantagens do “método dramático” quando se trata de convocar os sentidos do espectador – não casualmente, Schiller empregou a expressão “colocar diante dos olhos” [*vor das Auge stellen*] no excerto supracitado – para, assim,

²⁷ “*Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen – er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinth durchwandern, – er muß sich in Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt.*”

sensibilizá-lo para questões que lhe pareciam da maior importância.

Como veremos, não é que Schiller ingenuamente acreditasse que as emoções suscitadas pelo teatro funcionassem como antídoto infalível contra os males do mundo. Longe disso, o autor mostrou-se por vezes desconfiado da sentimentalidade do público, mais propenso ao prazer das lágrimas do que a uma autêntica sensibilidade estética. Por sinal, ainda que fossem infrequentes críticas mais duras ao público nos textos da juventude de Schiller, ele chegou a constatar, já no ensaio “*Über das gegenwärtige teutsche Theater*”, que, enquanto o público não fosse formado [*gebildet*] para o teatro, este dificilmente seria capaz de formá-lo (cf. SCHILLER, 2012a, p. 49).

Que Schiller aventasse um teatro com efeitos benéficos para a formação do público é o suficiente para que afirmemos que ele não se mostrou indiferente, nem mesmo em sua juventude, à questão de determinar o lugar e a função das artes – e sobretudo da arte teatral – no contexto da sociedade e dentro das virtualidades humanas. Entretanto, o ensaio “O teatro considerado como instituição moral” (1784) é o que nos permite inseri-lo mais decididamente no debate histórico sobre a função social da tragédia²⁸.

Baseando-se no pensamento da *Aufklärung* e, de modo especial, nas reflexões de Lessing sobre as influências moral e cívica do teatro, Schiller buscou realçá-las valendo-se, primeiramente, de comparações entre o teatro e aparatos tão relevantes à manutenção do Estado quanto as leis e a religião. A despeito de reconhecer o valor delas no que diz respeito à formação moral do indivíduo, ele salientou que nem as leis e tampouco a religião são o bastante. Ou seja, do mesmo modo que as leis – impositivas e, além disso, mutáveis –, mostram-se insuficientes para essa tarefa, a religião – embora

²⁸ Não havendo espaço para que retomemos o referido debate desde as suas origens, consideramo-lo sobretudo de acordo com os parâmetros, que, extraídos da tratadística sobre a literatura de origem grega e, especialmente, latina, estabeleceram-se de modo mais preciso na França do século XVII. Realçamos a contribuição dos antigos teóricos romanos pois, embora a *Poética* de Aristóteles tenha exercido notáveis influências sobre as teorias poéticas desenvolvidas na Europa a partir do Renascimento, a *Arte poética* de Horácio mostrou-se decisiva para o estabelecimento dos cânones artísticos desde então. Caso consideremos, por exemplo, *A arte poética* (1674) de Boileau, um dos mais célebres acadêmicos do classicismo francês, devemos observar que o autor baseou-se em Horácio quanto à premissa segundo a qual a poesia deveria, para sua maior perfeição, apresentar um modelo de vida virtuoso a ser seguido (cf. HORÁCIO, 2012, p. 147). Repetindo a ideia horaciana de que o bom poeta deve *deleitar* e, ao mesmo tempo, *instruir* o seu leitor, Boileau aconselhou ao poeta que evitasse a representação dos celerados. “Que sua alma e seus costumes, pintados nas obras, ofereçam apenas imagens nobres dos senhores. Não posso apreciar esses poetas perigosos, que, infames desertores da honra, traindo a virtude num papel culpado, tornam o vício agradável aos olhos dos leitores” (BOILEAU, 1979, p. 67-68).

tenha influência infalível sobre a sensibilidade de um povo – perde sua força quando se lhe tiram evocações do céu e do inferno e demais estratégias de aprisionamento do sujeito. Por seu turno, o teatro é capaz de auxiliá-las nesse sentido porque age em espaço inaudito às leis e também porque, servindo-se da intuição e da viva atualidade que lhe são próprias, tem em seu poder referências mais verossímeis e que agem de modo mais duradouro do que as imagens empregadas no discurso religioso.

Mesmo quando deixar de ser pregada toda e qualquer moral, quando nenhuma religião mais encontrar fé e cessar de existir, ainda então Medeia nos fará estremecer, descendo cambaleante as escadarias do palácio, depois de ter sido consumado o infanticídio. Sempre que Lady Macbeth, essa medonha noctívaga, lavar as suas mãos, clamando por todas as substâncias aromáticas da Arábia, a fim de eliminar o mau odor do assassinato, um horror salutar comoverá a humanidade, e, à socapa, cada qual bendirá sua boa consciência. (SCHILLER, 1991, p. 36)

Evidentemente que, ao comparar lei e religião com teatro, Schiller tinha sobretudo a intenção de assegurar o teatro como espaço privilegiado para a formação do ser humano. Recorrendo entusiasmadamente a demais personagens teatrais exemplares de vícios e virtudes, o autor chegou a afirmar que, mais do que quaisquer outras instituições públicas do Estado, o teatro corresponderia a “uma escola de sapiência prática” e, ainda, a “um guia para a vida comunitária” (SCHILLER, 1991, p. 39). Uma vez que as representações cênicas nos convidam a observar o ser humano e “a secreta engrenagem segundo a qual ele atua” (SCHILLER, 1991, p. 42), apresentando-nos ora a virtude heroica e a felicidade dela resultante – com as quais nos aprazemos e às quais somos compelidos –, ora as desgraças – que, originadas de impulsos torpes, aterrorizam-nos e repelem-nos –, elas proporcionam o cultivo da moralidade. E, com claras vantagens quando comparadas aos demais aparatos do Estado, fazem-no de modo próprio, adentrando “as mais recônditas portas da vida humana” (SCHILLER, 1991, p. 39) e, portanto, prescindindo do caráter impositivo das leis e da religião.

O autor não se limitou, entretanto, às reflexões sobre a influência moral do palco. Imbuído do espírito mais radical do *Sturm und Drang*, pretendeu ainda indicar as consequências políticas do teatro. Ainda que as mais importantes reflexões de Schiller a respeito das virtualidades políticas das artes encontrem-se nas cartas sobre *A educação estética do homem* (1795), Schiller indicou-as primeiramente quando, no ensaio “O teatro considerado como instituição moral”, afirmou que, caso os dirigentes do Estado

estivessem a par delas, poderiam utilizá-las a seu favor.

Não que Schiller acreditasse que os autores dramáticos deveriam comprometer-se em trabalhar didaticamente certos temas de interesse político. Sem que se confundisse com o autor de um mero panfleto em defesa das virtualidades pedagógicas do teatro – não há, afinal, quaisquer garantias de que, após acompanhar as peripécias do celerado Karl Moor, por exemplo, sairemos do teatro menos propensos ao crime! (cf. SCHILLER, 1991, p. 39-40) –, Schiller mostrou-se sinceramente convencido tão somente de que “o teatro é o canal comum em que jorra a luz da sapiência da melhor porção pensante do povo, sapiência que, a partir daí, se alastra em radiações mais brandas a todo o Estado” (SCHILLER, 1991, p. 43). Isso pois, através de símbolos de natureza alheia àqueles costumeiramente convocados por aparatos estatais, as representações cênicas podem dar origem a “conceitos mais exatos”, “princípios mais depurados” e “sentimentos mais puros”, extinguindo, desse modo, a barbárie e a superstição (cf. SCHILLER, 1991, p. 43).

Dadas tais consequências do teatro em matéria política, Schiller tratou de pensá-las ainda de acordo com as condições históricas e sociais da Alemanha de então. Considerando a fragmentação política, Schiller, na esteira de Lessing e dos *Stürmer*, referiu os benefícios do teatro no qual predominam temas populares para o surgimento de uma consciência nacional alemã: “se chegássemos a ter um palco nacional, teríamos também uma nação” (SCHILLER, 1991, p. 45).

Desconfiemos, porém, da impressão de que Schiller estava à busca de um teatro radicalmente engajado na mera apresentação de conteúdos patrióticos. Do mesmo modo que a virtualidade pedagógica do teatro não tem que ver com a apresentação de temas edificantes, suas consequências políticas não resultam imediatamente do tratamento de matéria capaz de fortalecer laços identitários nacionais. Para Schiller,

o teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo (SCHILLER, 1991, p. 46).

Ou seja, não obstante “um bom e permanente palco” influa sobre a moralidade e sobre o “espírito da nação” (SCHILLER, 1991, p. 45), Schiller não descurou que a

representação cênica deveria proporcionar “o mais sublime entretenimento” (SCHILLER, 1991, p. 34). Mostrando-se, pois, interessado, desde a juventude, no debate sobre a autonomia das artes, Schiller concluiu o ensaio “O teatro considerado como instituição moral” referindo a essência prazerosa da representação teatral. Quer nos sintamos sozinhos, quer nos encontremos sufocados pelo mundo de afazeres, o teatro permite-nos adentrar o espaço onde o mundo real cede ao sonho.

Ao chamar atenção para isso, queremos dizer que, do mesmo modo que, nos prefácios a *Os bandoleiros* e no ensaio “*Über das gegenwärtige teutsche Theater*”, acima discutidos, Schiller diferenciou-se dos autores que o antecederam na medida em que não rejeitou completamente o classicismo francês para suplantá-lo com a calorosa exaltação da dramaturgia shakespeariana, o autor buscou certo equilíbrio também no que diz respeito aos diferentes – por vezes conflitantes – efeitos atribuídos ao teatro.

3. DA TRAGÉDIA AO TRÁGICO

Sabemos agora que, de modo geral, o teatro alemão de meados do século XVIII caracterizou-se de acordo com certo projeto de emancipação do cânone francês. À busca de identidade própria, os intelectuais que apresentamos ao longo do primeiro capítulo deste trabalho procuraram determinar a função social das artes e da literatura, visando sobretudo ao fortalecimento da dramaturgia alemã. Com essa intenção, certas vezes apelaram a uma leitura funcional da *Poética* aristotélica com vistas a derrocar a interpretação excessivamente formal que Boileau e demais tratadistas do classicismo francês dela fizeram – referimo-nos especialmente a Lessing e a sua militância relativamente à reforma teatral empreendida por Gottsched e ainda a alguns escritores franceses tais como Voltaire. Em outras ocasiões, apelaram também à dramaturgia shakespeariana – na qual Lessing e sobretudo os autores do chamado pré-romantismo alemão encontraram os elementos emocionais com os quais puderam contrapor-se ao racionalismo da poética classicista.

Por sinal, estivessem eles mais ou menos de acordo com as discussões de Aristóteles sobre o teatro, é de grande importância para nós que boa parte daqueles que contribuíram para a estabilização da dramaturgia alemã ao longo do século XVIII tenham demonstrado ostensiva admiração pelo modelo shakespeariano – chegando a considerá-lo o maior expoente da “moderna” literatura. Ora, o termo “moderno” é tudo menos casual nesse contexto. De acordo com Roger Paulin (2012), é reflexo direto da chamada *querelle des anciens et des modernes*²⁹. Uma vez que a *querelle* parcialmente apoiou-se em ideias relacionadas ao progresso e à flexibilidade em face de novos estímulos, é correto afirmar que a entronização de Shakespeare entre os literatos alemães dos Setecentos, descontentes com o jugo do cânone francês e esperançosos de renovação da literatura nacional segundo modelos outros, pode ser compreendida como uma das reações alemãs ao debate originalmente francês.

²⁹ Como veremos, trata-se do debate surgido anos antes entre os franceses, preocupados em demonstrar a excelência das próprias obras artísticas, comparando-as com realizações dos antigos gregos e romanos. Desse modo, podemos resumir a *querelle* como a disputa entre partidários de noções segundo as quais a perfeição dos antigos corresponderia a um ideal que poderia ser emulado, mas não superado, e, por outro lado, aqueles que acreditavam que os antigos seriam inferiores na medida em que tinham menos conhecimento do que os modernos.

Dizíamos que nos interessamos pelos desdobramentos da *querelle* não porque os consideremos – como é óbvio – segundo o cenário francês. Interessam-nos, na verdade, porque, historicamente, a autonomia da literatura – e do teatro – como um dos campos sociais funcionais da idade moderna adquiriu contornos no final do século XVIII nas discussões que opunham “antigos” a “modernos”. Versando especificamente sobre o contexto alemão, Peter Szondi (2001) chegou a afirmar que a chamada *querelle des anciens et des modernes* encontra-se na origem dos sistemas estéticos de toda a época de Goethe [*Goethezeit*].

Por exemplo, podem ser compreendidas como um capítulo singular da *querelle* as elogiosas *Reflexões sobre a arte antiga* (1755), de Winckelmann (1717-1768). Numa altura em que a cultura aquém dos Pirineus permanecia sob o signo de Roma, as *Reflexões* determinaram que, quando se falava em “antigos”, era necessário compreendê-los sobretudo de acordo com a cultura grega clássica. Ademais, Winckelmann foi quem primeiramente postulou que o estilo dos escultores gregos clássicos deveria servir como modelo para a arte de seu tempo, considerada por ele como decadente. Nesse caso, as *Reflexões* mostrar-se-iam influentes tanto por sua concepção da arte grega clássica como arte cuja lei suprema é a beleza, quanto pela maneira como estabelece a posição que os artistas alemães deveriam ter em relação a ela.

Por outro lado, a defesa dos modernos na reação alemã à *querelle* far-se-ia logo notar com o ensaio herderiano intitulado “Shakespeare”, de que antes falamos. Segundo Kohlschmidt (1967, p. 229), a exaltação conferida ao poeta inglês, cuja genialidade original fugia aos padrões antigos, pode ser tratada nos termos de uma “solução encontrada pelo *Sturm und Drang* alemão para a *Querelle des Anciens et des Modernes*”. Justificá-la requereu, como vimos, que Herder, com seu sentido agudo para o histórico, envidasse esforços para diferenciar “antigos” e “modernos” de sorte que pudesse finalmente argumentar que condenar a tragédia de Shakespeare baseando-se na teoria poética aristotélica equivaleria a não atentar para que o poeta inglês pertence a um contexto histórico inteiramente diverso³⁰.

³⁰ Vejamos que, enquanto a resposta predominante na França para a *querelle* implicava uma concepção do tempo histórico como processual e progressista, entre os alemães, o debate caracterizou-se por pensar a

Seguindo de perto a lição de Szondi, acreditamos que também as reflexões de Schiller sobre o teatro inscrevem-se no âmbito da repercussão da *querelle des anciens et des modernes* em território alemão. Consoante a tendência para conciliar diferenças que observamos no jovem Schiller, no entanto, acreditamos que ele, ao desenvolver sua teoria da tragédia, distanciou-se dos autores supracitados, pois manteve uma atitude de dupla fidelidade tanto aos antigos, quanto aos modernos.

Por um lado, os ensaios que encerram a teoria da tragédia de Schiller mantêm-se fiéis à tradição iniciada com a *Poética* de Aristóteles. Em ensaios como “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” (1792) e “Sobre a arte trágica”, Schiller questionou-se a respeito da tragédia enquanto gênero literário e levou em conta a esfera de afetos que a tragédia deveria produzir (cf. SZONDI, 1975, p. 28). Por outro, nos textos “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” (1793) e “Sobre o patético” (1793), Schiller dialogou mais claramente com a filosofia moderna e, colaborando para a formulação de certa concepção da experiência trágica, inaugurou, afinal, o conhecido debate sobre o fenômeno trágico na filosofia idealista alemã.

Tão logo demonstramos que muitas das reflexões do “gabinete filosófico” de Schiller refletem as preocupações da *querelle*, concentramo-nos em expor mais minuciosamente o pensamento schilleriano acerca das artes trágicas levando primeiramente em conta os ensaios “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a artes trágica”. Buscamos apresentá-los como a reação de nosso autor ao debate setecentista sobre a *Poética* e sobre a recepção do tratado aristotélico em contexto que remonta à busca de constituição de um teatro nacional alemão. Consideramos que os referidos ensaios consistem em certa “poética da tragédia” na medida em que, concentrando-se em dar resposta à questão sobre por que nos interessamos por assuntos trágicos, buscam descrever os objetos mais ou menos adequados à composição da obra trágica.

Passamos, enfim, aos ensaios “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” e “Sobre o patético”. Porquanto estes ensaios podem ser

mudança de maneira qualitativa. Segundo Maïke Oergel (2006), isso foi determinante para que os valores clássicos deixassem de ocupar um lugar absoluto na história; desta sorte, diversamente do que se passou na França, os alemães estavam mais interessados em relacionar antigos e modernos do que em confrontá-los.

caracterizados como indagações a respeito do sublime, cuja manifestação é, na tradição moderna, primordialmente associada às artes dramáticas, iniciamos esta seção analisando o conceito schilleriano do sublime. Após termos estudado a moderna tradição de discussões sobre a referida categoria estética, segundo as quais o sentimento do sublime resulta sobretudo da contemplação de fenômenos naturais, pareceu-nos necessário demonstrar a relevância do ensaio “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas” no respeitante ao desenvolvimento de uma teoria do sublime na qual procurava fundamentar a possibilidade de uma experiência estética mais intensa desse sentimento na arte – e não na natureza. Por seu turno, tratamos de “Sobre o patético” com a intenção de assinalar uma abordagem muito diferente da que Schiller fizera em “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a artes trágica”. Sem abandonar integralmente as preocupações referentes à “arquitetura” da obra trágica, porém, Schiller soube apropriar-se do conceito kantiano de sublime e disso derivar as leis da tragédia. Defendemos, pois, que Schiller compreendeu a possibilidade de desenvolver uma teoria da tragédia baseando-se não apenas na leitura da *Poética* aristotélica, mas também na “Analítica do sublime” de Kant.

3.1. Querelas de “antigos” e “modernos”

Caso observemos a noção de tempo em diferentes civilizações e culturas, logo percebemos que há várias maneiras de compreendê-la. Debruçando-se sobre algumas ideias em torno do tempo ao longo da história da humanidade, Octavio Paz (1984) registrou que vigorou, em muitas civilizações ditas “primitivas”, uma perspectiva segundo a qual o que chamamos História fazia-se de eventos que se repetiam, sendo, pois, cíclica. Muito resumindo as explicações do autor mexicano, a tradição judaico-cristã instaurou, por seu turno, a concepção linear do tempo, considerando-o enquanto uma contínua sucessão de eventos que se dirigiam a um propósito final. Adiante, os pensadores que integraram o Iluminismo considerariam o tempo histórico positivamente. Ou seja, segundo eles, sobretudo crentes na ideia de um futuro infinito e aperfeiçoável, o tempo desenvolver-se-ia de modo cumulativo. Uma vez que, para eles, “a perfeição não pode estar em outra parte, se esta em alguma, a não ser no futuro” (PAZ, 1984, p. 28), puseram fim ao ideal humanista de perfeição atribuído às realizações da Antiguidade greco-romana e estabeleceram que os “modernos” poderiam ser considerados tão perfeitos quanto os “antigos”. Quanto a nós, sabemos hoje que

falar em “antigos” e “modernos” exige que tenhamos em conta que se referem a épocas e culturas distintas e que, como tais, não podem ser comparadas. Melhor dizendo, podemos, sim, buscar compreendê-las no que diz respeito às suas semelhanças e às suas diferenças; não podemos, entretanto, colocá-las lado a lado com a intenção de atestar a superioridade de umas sobre as outras.

Esta é, entretanto, uma ideia relativamente recente. Antes que o historicismo permitisse compreender que civilizações passadas têm existência própria, inacessíveis sem a mediação da compreensão histórica, houve, desde a Antiguidade, disputas nas quais opunham-se defensores do valor exemplar e atemporal dos “antigos” e, por outro lado, aqueles favoráveis aos “modernos”. Podemos, pois, entendê-las, segundo Jauss (1996), como um *topos* literário que remonta à Antiguidade e que se repete nas revoltas periódicas dos jovens no conflito de gerações revelando, de século a século, mudanças nas relações entre os escritores de outrora e os mais novos. Por exemplo, ainda que não dispusessem de um termo para se referirem ao “moderno”, tal como hoje o compreendemos, Horácio e Ovídio já pareciam ressentidos do prestígio de escritores mais antigos.

Por sinal, segundo as investigações deste autor, a palavra *modernus* apareceu documentada pela primeira vez apenas no final do século V d.C., momento em que os antigos romanos cederam à cristandade. Embora não nos alonguemos nos detalhes semânticos expostos por Jauss no texto “Tradição literária e consciência atual da modernidade” (1996, p. 51), ressaltamos que *modernus* passou a significar não apenas “novo”, como também “atual”, de sorte que “entre os conceitos temporais aproximadamente sinônimos, *modernus* é o único cuja função é designar a atualidade histórica do presente”.

Com este significado, tomou forma, pela primeira vez, na obra de Cassiodoro, a oposição conceitual entre a modernidade que segue um curso para o futuro e a Antiguidade greco-romana com sua autoridade modelar. A oposição entre os “antigos”, *i.e.*, autores greco-romanos da Antiguidade pagã, e os “modernos”, *i.e.*, os autores cristãos que teriam de buscar, nos antigos, suas fontes, mostrou-se especialmente frequente durante muitos dos séculos seguintes. A filosofia humanista, por exemplo, atribuiria à Antiguidade uma função decididamente modelar na cultura e pensamento europeu do século XIV. Desde então, quer pela imitação, pela inspiração ou pela

emulação, a Antiguidade Clássica greco-romana exerceria um papel paradigmático para a cultura ocidental. O “antigo” converter-se-ia em tradição, de sorte que a construção da modernidade seria forjada em contínua negociação com o legado greco-romano. Basta ver quão frequentes tornaram-se, no pensamento ocidental da Renascença ao final do século XVIII, os “paralelos comparativos” – gênero empregado para descrever a história do mundo “antigo” e do mundo “novo” em suas manifestações sociais e culturais, comparando-as segundo um critério atemporal de perfeição.

3.1.1. A *querelle* francesa

Entre as numerosas querelas existentes na história da literatura, talvez a mais célebre tenha sido aquela iniciada por Charles Perrault. No apogeu do classicismo francês, dominado pelas considerações poetológicas de Boileau – segundo o qual a boa obra literária teria de imitar os autores da Antiguidade greco-romana, cujo legado representaria a perfeição em termos artísticos, completa e insuperável –, Perrault, com seu *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui régarde les arts et les sciences* (1688-1697), insurgiu-se contra a ideia de que os “modernos” seriam aprendizes dos “antigos”. Com esta obra, tinha a intenção de demonstrar que os “antigos” seriam extremamente inferiores quando comparados aos “modernos”, uma vez que não havia nada que o tempo não pudesse aperfeiçoar (cf. BILLINGS, 2017, p. 22). Para fazê-lo, Perrault baseou-se na ideia de progresso que se desenvolvera com a ciência e a filosofia modernas. Amparando-se em noções respeitantes às idades do “homem universal”³¹, ele até mesmo considerou injusto denominar gregos e romanos “*les anciens*”. Ao afirmar “nós é quem somos os antigos” (PERRAULT *apud* JAUSS, 1996, p. 61), Perrault sugeriu que, uma vez que as gerações posteriores poderiam transformar-se em herdeiros dos conhecimentos de seus predecessores, os “modernos” seriam os mais experientes, pois se encontravam no ponto culminante de toda a experiência antes deles acumulada pela humanidade.

Tomando de empréstimo, pois, a perspectiva de um progresso geral e contínuo

³¹ Segundo esclarece Jauss (1996), a tese em torno das idades do homem universal opõe-se à metáfora das idades apresentada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, segundo a qual o homem estaria em plena decadência. De acordo com a obra do escritor grego, a Idade do Ouro corresponde à idade de vitalidade, enquanto a Idade do Ferro, à idade do declínio e da velhice, altura em que irrompem os cries e desagregam-se os valores familiares.

da história da humanidade, ele intencionou superar a contradição entre a ideia de perfeição na esfera das artes e a ideia de perfectibilidade na esfera científica argumentando que, para ser perfeita, a obra não precisaria basear-se nos grandes nomes da Antiguidade. Assim como demais partidários dos “modernos”, Perrault apostou na igualdade natural de todos os homens, de sorte que julgou pertinente submeter as produções greco-romanas aos critérios do gosto do tempo classicista. Particularmente chocantes para o decoro dos franceses eram as epopeias homéricas com suas alusões às tradições pagãs e à mitologia, e, além disso, com a brutalidade e a imoralidade sexual verificada na conduta dos personagens³².

Antes mesmo que os acusasse no *Parallèle*, Perrault redigiu um texto anônimo em que defendia *Alceste*, ópera de Phillipe Quinault baseada na obra de Jean-Baptiste Lully. Embora as considerações de Perrault se referissem sobretudo ao trabalho do libretista francês, elas nos interessam à medida que passam a configurar um paralelo comparativo sobre os modos como Quinault e, antes dele, Eurípides trataram o mito grego. Perrault mostrou-se favorável em todos os aspectos à versão moderna de *Alceste*. Particularmente problemático, para ele, é que, na versão do tragediógrafo antigo, Admeto censura o pai, que havia recusado morrer em seu lugar. Aos olhos de Perrault, o Admeto de Eurípides seria, pois, tão desprezível e digno de ódio que não sentiríamos qualquer prazer ao vê-lo escapar da morte. Ora, segundo Perrault, os heróis trágicos devem agir segundo modelos de conduta capazes de orientar o público; “se este tipo de obras [referindo-se às tragédias] não contiver alguma espécie de moralidade, não serão mais do que divertimentos vãos, indignos de chamar à atenção o espírito racional” (PERRAULT *apud* BILLINGS, 2017, p. 23, tradução nossa³³).

Ainda que os partidários dos “antigos”, tais como Racine, Longepierre e René

³² Certamente que Perrault e demais partidários dos “modernos” mostrar-se-iam resistentes à obra de Homero, pois eram três os princípios estéticos dos franceses. Primeira e fundamentalmente, a arte deveria representar a “bela” natureza. De acordo com Perrault, por exemplo, a literatura deveria cativar e corrigir a brutalidade intrínseca à natureza humana, e não mostrá-la como ela realmente é. Em segundo lugar, exigiam clareza moral, ou seja, caso um personagem mau precisasse ser representado, o artista deveria sinalizar claramente que se trata do mal a fim de evitar ambiguidades no domínio da ética. Por último, a economia da obra poética deveria concorrer para a instrução do leitor/espectador, empregando personagens exemplares e enredo cujo estrutura fosse explicitamente didática (cf. NORMAN, 2011, p. 175).

³³ “If these kinds of works do not contain some kind of morality, they are vain amusements not worthy of claiming the attention of a rational spirit.”

Rapin, não fossem indiferentes à funcionalidade moralizante da tragédia, eles argumentaram, em contrapartida, que cada época tem costumes diferentes e, conseqüentemente, um gosto próprio. Dirigindo-se aos partidários dos “modernos”, desgostosos com o realismo com que os poetas da Antiguidade representavam a natureza, Longepierre, por exemplo, afirmou que

é preciso remontar [...] à mais longínqua antiguidade. [...] Isso porque não devemos acreditar que as ideias respeitantes à verossimilhança e ao decoro são as mesmas em todas as épocas. Não devemos reconhecer que algumas dessas ideias baseiam-se em costumes, atitudes, religião, etc., e que a nossa própria época é um parâmetro muito ruim para julgar as convenções do decoro, alicerçadas em bases tão instáveis e sujeitas à mudança? Que estranha cegueira, que lógica injusta e reversa essa a de querer trazer tudo para o próprio tempo, nunca se permitindo perdê-lo de vista por um momento sequer! (LONGEPIERRE *apud* NORMAN, 2011, p. 133, tradução nossa³⁴)

Com vistas a assegurar que as produções literárias da Antiguidade fossem julgadas em função dos costumes de um outro tempo, afirmaram ainda que o potencial edificante do teatro trágico não teria que ver com a apresentação de personagens exemplares, mas com situações alegóricas das quais o público extrairia ensinamentos³⁵.

Ainda que não possamos nos deter nas longas discussões encabeçadas com a *querelle* francesa, é preciso observar que os “modernos” tiveram de reconhecer afinal que, paralelamente à beleza atemporal, existe também uma beleza própria de cada época. A paulatina implosão das normas estéticas do classicismo francês daria origem, pois, à primeira compreensão histórica da arte da Antiguidade (cf. JAUSS, 1996, p. 63). Consideramos válido ressaltá-lo, pois, embora os pensadores franceses do século XVII muito contribuísem para a valorização do que chamaram “moderno”, o gosto,

³⁴ “[Il faut] remonter [...] jusqu’à cette Antiquité la plus éloignée. [...] Car enfi n il ne faut point se persuader que l’idée du vraisemblable et des bienséances soit une en tous les temps. Ne doit-on pas savoir qu’il y en a de fondées sur les coutumes, sur les opinions, sur la religion, etc. et que notre siècle est une très mauvaise règle pour juger de ces sortes de bienséances appuyées sur des fondements si peu stables, et si sujets par conséquent à changer? Quel étrange entêtement, quel renversement injuste de vouloir tout ramener à son siècle, sans pouvoir se résoudre à le perdre un seul moment de vue!”

³⁵ Billings (2017) esclarece que o modo como os partidários dos “antigos” buscaram interpretar a tragédia grega remonta ao período clássico da Antiguidade grega. Com a chamada “alegorese”, segundo a qual os valores socialmente estabelecidos e a conduta dos personagens não deveriam ser confundidos, procurou-se dar resposta àqueles que se punham a apreciar esta em função daqueles.

sobretudo após a emergência do movimento iluminista, passaria a ser relativizado³⁶. À medida que avaliar esteticamente as obras greco-romanas segundo os padrões do gosto dos modernos franceses tornar-se-ia progressivamente ilegítimo, parece-nos seguro afirmar, com Billings (2017), que contrastar obras literárias modernas com aquelas produzidas na Antiguidade greco-romana não mais teria que ver, como antes, com uma questão hierárquica, mas, sim, com a tentativa de compreender o que é ser “moderno”.

3.1.2. Desdobramentos da *querelle*: reações alemãs

Baseando-se em que há tantas “modernidades” como épocas históricas, Octavio Paz (1984, p. 39) afirmou que “em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se, de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a ‘querela dos antigos e dos modernos’”. Não obstante os textos presentes na obra *Os filhos do barro* dediquem-se sobretudo ao gênero lírico, e não, conforme nos interessa, à tragédia, parece-nos oportuno citá-lo, pois acreditamos que os alemães do século XVIII não se mostraram indiferentes à querela francesa³⁷.

É claro que, quando se trata do pensamento setecentista sobre as artes e a literatura, França e Alemanha encontravam-se em condições muito diferentes: enquanto os franceses questionavam a superioridade dos “antigos” relativamente aos “modernos”, os alemães estavam interessados em questões relacionadas à autonomia. Aqueles a quem chamamos de “organizadores” da vida teatral da Alemanha ao longo do século XVIII esforçaram-se em prol de uma literatura nacional, e, mais que isso, de uma literatura que resistisse ao jugo dos modelos literários franceses. Fazê-lo pareceu-lhes imperioso pois, como vimos, longe de ter a configuração com a qual hoje a reconhecemos, a Alemanha não passava de um conjunto de diferentes estados desprovidos de laços identitários que os unisse, e, além disso, as elites tendiam à francofilia, demonstrando pouco ou nenhum interesse pelas produções artísticas propriamente alemãs.

³⁶ Jauss (1996) comenta, por exemplo, que Montesquieu indicaria, na obra *O espírito das leis* (1748), que cada época tem seu “gênio” próprio e insubstituível, sendo preciso estudá-lo de acordo não apenas com a arte, mas com transformação da religião, das formas de governo, dos costumes e de outras manifestações de sua vida. Tal modo de pensar geraria o definitivo afastamento entre a Antiguidade e os tempos modernos, considerados perfeitos a seu modo.

³⁷ Para afirmá-lo, baseamo-nos em Maïke Oergel (2006), segundo quem a moderna identidade germânica emergiu da compreensão da “modernidade” tal qual viabilizada pela *querelle* francesa.

Tais questões – geográficas e políticas – podem inclusive dar conta de explicar, ao menos parcialmente, que uma série de intelectuais e artistas alemães tenham se convencido da importância dos antigos gregos para a constituição da própria Alemanha. Ora, o projeto de emancipação das letras germânicas evidenciado na segunda metade do século XVIII foi o fruto de uma política cultural principiada com pensadores tais como Winckelmann e sua nova maneira de pensar os gregos da Antiguidade³⁸.

As fontes mais puras da arte estão abertas: feliz quem as encontra e sorve. Procurar essas fontes significa viajar para Atenas; e Dresden será, daí por diante, Atenas para os artistas.

O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos. (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40)

Que Winckelmann tenha assim iniciado suas *Reflexões sobre a arte antiga* (1755) é o suficiente para nos indicar em que reside sua importância. Seu pensamento tornou-se determinante primeiramente porque concebeu a arte grega clássica como aquela cuja lei suprema é a beleza. Além disso, as *Reflexões* exerceram notável influxo sobre os artistas alemães porque estabeleceram a posição que este deveriam ter em relação a ela. Neste caso, a obra de Winckelmann contribuiu para o abandono dos modelos artísticos franceses, em relação aos quais os alemães eram considerados atrasados e, assim, para a formação da moderna cultura alemã.

Vale a pena que insistamos nisso. Para Winckelmann, entre todos os povos antigos, os gregos foram os únicos que atingiram o pleno desenvolvimento de sua forma, e, por isso, o esplendor maior da natureza. Na modernidade, por seu turno, a perfeição da natureza teria se perdido. O artista moderno deveria, pois, antes de tudo imitar as obras-primas da escultura e da pintura grega. Só assim poderia captar a natureza em seu estado de perfeição (cf. WINCKELMANN, 1975, p. 47-48). É preciso que observemos que, quando Winckelmann prega a imitação da arte grega, não se refere a uma simples cópia. Conforme esclarece Bornheim (1975, p. 19) ao introduzir-nos à leitura das *Reflexões sobre a arte antiga* (1755), “o importante, quando se faz arte, não

³⁸ No que se refere à adesão de pensadores alemães aos antigos gregos a partir da década de 1750, devemos mencionar não apenas Winckelmann, como também M. C. Curtius, cuja tradução da *Poética* aristotélica para o alemão publicou-se em 1753, e J. J. Steinbrüchel, que, a partir de 1759, passou a traduzir as peças de Sófocles anonimamente (cf. BILLINGS, 2017, p. 35).

consiste simplesmente em copiar os antigos, e sim em pensar como os gregos, em comportar-se como eles, exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos”.

Quando problematizaram o que devemos entender por “antigos”, defendendo a relevância da arte dos gregos – e, notemos, não mais dos romanos, como para os renascentistas italianos e os classicistas franceses – para o projeto de regeneração da arte de seu tempo, então considerada decadente, as *Reflexões* tornaram-se uma análise estética dotada de consciência histórica. Segundo Machado (2006), podemos assim considerá-las até mesmo pelo fato de o modelo ideal de beleza estar encarnado em uma situação concreta, em um tempo e um lugar determinados — a Grécia do século V, uma “idade de ouro” existente em um passado cujos monumentos continuam existindo.

Uma vez que, com as *Reflexões*, Winckelmann soube emprestar aos gregos e ao que considerava ser a Grécia clássica uma importância mais bem definida, ele pode ser compreendido como o autor de um capítulo singular da *querelle* dos franceses. Para Bornheim (1975), a obra de Winckelmann, e, especialmente, as *Reflexões sobre a arte antiga*, consiste em um importante testemunho da recepção alemã do debate sobre a antiguidade e a modernidade entabulado por Perrault e outros intelectuais franceses. Basta ver que o desprestígio com o qual Winckelmann caracterizou a arte e a natureza modernas e, em contrapartida, o entusiasmo diante da Grécia clássica tornaram-se determinantes para o modo como demais autores conceberiam posteriormente as particularidades modernas.

3.1.2.1. Schiller e a *querelle*

Dentre os autores sobre os quais a obra de Winckelmann exerceu influência, podemos destacar Schiller. Embora Elizabeth M. Butler (1936) o tenha considerado como um antagonista do classicismo que se baseou nas ideias de Winckelmann – pois, como veremos, a relação de nosso autor com a Grécia não necessariamente tem que ver com a veneração que identificamos em muitos de seus contemporâneos –, certamente que os gregos tal como concebidos por Winckelmann tornaram-se o ponto de partida com o qual Schiller, em muitos de seus ensaios teóricos, pretendeu determinar a relação entre a Antiguidade clássica e a modernidade à qual ele pertenceu.

Já Winkler (1981) indicou que Schiller, com *Sobre a educação estética do ser*

humano numa série de cartas (1795), pusera a *querelle* sob nova luz quando analisou, com sensibilidade rara, as diferenças entre a cultura grega e, por outro lado, a moderna³⁹.

Consoante aos moldes do classicismo wickelmanniano, a sexta carta do ensaio epistolar tomou a natureza grega, que “[...] desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria [...]” (SCHILLER, 2021, p. 210), como ideal de harmonia entre natureza e cultura com relação ao qual a cultura moderna deve ser criticamente contrastada⁴⁰. Contrariamente ao grego, Schiller considerou o moderno desprovido de uma noção de totalidade, fragmentado pela vida uniforme e mecânica nos grandes Estados e pelo cultivo preponderante do intelecto que conduz à crescente especialização.

Os gregos envergonham-nos, não apenas por uma simplicidade alheia à nossa época; são ao mesmo tempo os nossos rivais e muitas vezes até os nossos modelos no que diz respeito às mesmas vantagens com as quais costumamos consolar-nos do carácter desnaturado dos nossos costumes. Ao mesmo tempo plenos de forma e plenos de conteúdo, ao mesmo tempo filosofando e formando, ao mesmo tempo delicados e enérgicos, vemos como eles associam a juventude da fantasia à virilidade da razão, numa soberba humanidade.

[...]

Segregados foram agora o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho, o meio do fim, o esforço da recompensa. Eternamente agrilhoado apenas a um pequeno fragmento isolado do todo, o ser humano especializa-se apenas como fragmento; tendo eternamente no ouvido apenas o ruído monótono da roda que impulsiona, ele nunca desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de configurar a humanidade na sua própria natureza, ele torna-se numa mera reprodução da sua tarefa, da sua ciência. (SCHILLER, 2021, p. 211-212)

Se é verdade que essas linhas nos permitem pensar que o ensaio chamado *Sobre*

³⁹ Originalmente, este texto foi publicado em três diferentes partes na revista *Die Horen* no ano de 1795. Apenas em 1801, numa antologia de textos de prosa organizada pelo próprio autor, *Kleine prosaische Schriften*, foi retomada na íntegra. Vale notar que parte das cartas contidas no ensaio *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas* resultou da correspondência de Schiller com o seu mecenas, o príncipe de Augustenburg, que havia se conscientizado da crise financeira e de saúde pela qual o escritor vinha passando.

⁴⁰ Ao comentar a referida carta, Teresa Rodrigues Cadete (2021), tradutora dos ensaios estéticos de Schiller para o português europeu, afirmou que a idealização do paradigma grego, o qual Schiller situou em fase originária da cultura enquanto revelador da unidade entre matéria e forma, inspirou-se não apenas na obra de Winckelmann, mas também no texto de autoria de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) intitulado *Über das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere* (1793).

a educação estética do ser humano numa série de cartas reflete a idealização da Grécia Antiga, cumpre notar, com o auxílio de Teresa Rodrigues Cadete (2021), que, embora arte e cultura dos gregos só pudessem ser estudados, na época de Schiller, através da civilização romana, devido à ocupação da Grécia pelos turcos, ele não desconhecia os problemas da realidade social grega. Do mesmo modo que, num estudo anterior sobre a legislação de Licurgo e Sólon (1790), Schiller criticou sem ambiguidade o sistema escravagista, já nesta carta problematizou a “nostalgia da Grécia” na medida em que indicou certas vantagens da moderna especialização. Quer dizer, ao mesmo tempo em que Schiller afirmou que os avanços da cultura ocasionaram não apenas a ampliação da experiência e do pensamento mais preciso, mas também a separação de razão e sensibilidade – “esta ferida na humanidade moderna” (SCHILLER, 2021, p. 212) –, ele ponderou que abrir mão da unicidade do ser foi, porém, caminho inelutável para o desenvolvimento da espécie humana.

É preciso frisar, pois, que as críticas à modernidade conforme as cartas sobre a educação estética do ser humano não refletem o desejo de voltar aos gregos⁴¹. Trata-se, antes, de uma reflexão sobre como reinstaurar, modernamente, a harmonia entre o mundo da natureza e o da cultura. Ora, a chamada “cultura estética” consistiria justamente na chave para guiar o homem moderno na direção desse ideal de algo que, na Grécia, existia como uma perfeição. Para o Schiller que assistira à estagnação da *Aufklärung* no intelectualismo da cultura teórica e à degeneração da Revolução

⁴¹ Parece-nos relevante enfatizar que o reconhecimento de certas vantagens na cultura e na arte dos gregos não levou Schiller a defendê-las incondicionalmente. Em um breve comentário em que distinguiu três momentos da evolução civilizacional, Schiller registrou:

“1 – O objecto está diante de nós, mas de forma confusa e fluida.

2 – Separamos características singulares e diferenciamos. O nosso conhecimento é claro, mas isolado e tacanho.

3 – Unimos o que está separado e o todo volta a estar diante de nós, porém já não de uma forma confusa, mas iluminada de todos os lados.

No primeiro caso estavam os gregos.

No segundo estamos nós.

O terceiro deve portanto ainda ser esperado e então já não se desejará o regresso aos gregos.” (SCHILLER, 2021, p. 372)

Francesa no Terror, pensá-la pareceu uma necessidade histórica⁴². Não que a convicção de Schiller no poder regenerador da arte e do gosto implicasse qualquer estetização da cultura. Na verdade, ele acreditava que a arte, liberta de constrangimentos externos, poderia assumir certo papel unificador, pois a matéria estética conduz-nos à humanidade plena. Analogamente às reflexões de Kant sobre a matéria estética (cf. KORFMANN, 2004), Schiller entendeu que o belo artístico permite que experimentemos, desprendidos dos sentidos e do intelecto discursivo, uma plenitude do mundo impossível de alcançar na vida empírica. Aconteceria, na experiência estética, um balanceamento de sentido e razão, como se ainda não tivessem se tornado polos opostos.

Ainda que o ensaio *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas* já nos permita verificar o influxo da *querelle des anciens et des modernes* sobre o pensamento schilleriano – pois, já neste texto, Schiller mostrou-se consciente das particularidades históricas por trás das noções concernentes à arte e à cultura modernas –, consideramo-lo mais evidente no texto *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1796)⁴³. Ora, enquanto a reflexão sobre “antigos” e “modernos” constante no ensaio epistolar de que antes falávamos tinha em vista elaborar uma teoria do belo artístico capaz de reestabelecer, em nossa natureza, a totalidade que foi destruída pelo artifício, em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, por seu turno, Schiller definitivamente reacendeu as discussões surgidas com a *querelle* quando buscou dar resposta à questão sobre como reconduzir as individuações historiográficas das artes “antiga” e “moderna” à unidade de uma relação histórica e estética (cf. SCHILLER, 2003, p. 65)⁴⁴.

A reflexão sobre “antigos” e “modernos” anteriormente apresentada no ensaio *Sobre a*

⁴² Neste caso, até mesmo mais do que Kant, de cuja filosofia Schiller emprestou os meios conceituais para que pudesse desenvolver a análise da modernidade cindida e projetar, alternativamente, “uma utopia estética que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário” (HABERMAS, 2000, p. 65), Schiller soube considerar o poder unificador que tem juízo estético em face das razões teórica e prática de acordo com um contexto histórico e social.

⁴³ A reflexão sobre a poesia contida no ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental* resultou da rápida reelaboração de três escritos surgidos sucessivamente entre os meses de novembro e dezembro de 1795 e janeiro de 1796 na revista *Die Horen* – a saber, “Sobre o ingênuo”, “Os poetas sentimentais” e “Conclusão do ensaio sobre poetas ingênuos e sentimentais”, respectivamente.

⁴⁴ O acentuado contraste entre as artes de “antigos” e “modernos”, e, em última instância, entre a “originalidade natural” e a “reflexão antinatural”, com as quais Schiller caracterizará, respectivamente, o poeta ingênuo e o sentimental, pode ser compreendido como herança direta da *querelle* uma vez que manifestou a consciência da cisão entre natureza e cultura. “Tal cisão remete à *querelle* dos franceses na medida em que Perrault havia baseado o princípio da *inventio* na artificialidade dos avanços técnicos da época moderna, sobrepondo-o à chamada *imitatio naturae*, ou seja, às realizações das artes antigas que se limitavam a imitar a natureza ou a levá-la à perfeição com suas obras” (JAUSS, 2013, p. 88).

educação estética do ser humano numa série de cartas foi, pois, retomada para definir diferentes modos de criação poética na medida em que Schiller deparou-se com a problemática do poeta cuja relação com a natureza não se dá de modo direto e harmonioso, mas, sim, reflexivamente.

Dando prosseguimento à análise das condições com as quais Schiller havia caracterizado, no ensaio anterior, a modernidade, ele apresentou, em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, os gregos mormente como seres “ingênuos”, uma vez que neles identificou um modo natural, espontâneo e harmonioso no qual o indivíduo age de acordo com suas inclinações. Para Schiller, deveu-se à “bela natureza” dos gregos que a eles fosse facultado viver “sob o seu feliz firmamento com a natureza livre (SCHILLER, 2003, p. 56). Se eram próximos da natureza seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes e suas obras poéticas, é porque entre eles, a cultura não havia degenerado a ponto de se abandonar a natureza.

Toda a construção da sua vida social erguia-se sobre sensações, não sobre um mecanismo do artifício; a sua mitologia era ela própria a inspiração de um sentimento ingênuo, o nascimento de uma alegre imaginação, não da razão especulativa como a fé dogmática das nações modernas; logo, uma vez que não havia perdido a natureza na humanidade, o grego também não podia ser surpreendido por ela fora dela, não tendo assim uma carência imperiosa de objectos nos quais a reencontrasse. (SCHILLER, 2003, p. 57-58)

Enquanto consequência do modo particular como os gregos se relacionavam com o mundo, Schiller constatou que a imitação era o modo como se expressavam artisticamente. Ora, a humanidade seria neles tão perfeitamente expressa, que o poeta não deveria fazer outra coisa senão relatar a realidade assim como ele a sentia, de sorte que suas obras poéticas constituíram seu “fiel reflexo” (SCHILLER, 2003, p. 56). Ainda em virtude das condições nas quais se encontravam os antigos poetas gregos⁴⁵, seu

⁴⁵ Parece-nos oportuno lembrar que o par “ingênuo” e “sentimental”, tal qual Schiller o emprega, não corresponde necessariamente a “antigo” e “moderno” – ou a “clássico” e “romântico” – respectivamente. Ainda que, com os primeiros termos, Schiller tenha feito diversas referências aos últimos, “ingênuo” e “sentimental” não podem ser reduzidos a épocas históricas, tal como o próprio Schiller (2003, p. 64) enfatiza: “Talvez não seja supérfluo lembrar que, quando os poetas modernos são aqui opostos aos antigos, se deve entender não tanto a diferença de tempo mas a diferença de modo. Também nos tempos mais modernos, e mesmo mais recentes, temos obras poéticas ingênuas em todas as classes, embora já não de uma espécie inteiramente pura, e que por entre os poetas antigos, latinos e até gregos, não faltam poetas sentimentais. Não só no mesmo poeta, também na mesma obra encontramos com frequência ambos os gêneros, como p. ex. na *Paixão de Werther*, e tais produtos causarão sempre o maior efeito”. Para Szondi (1974) não se trata de uma casualidade que Schiller tenha dado uma obra de Goethe como

estilo era enxuto e simples como o operar dos fenômenos naturais: eles eram capazes de fundir-se com o objeto que representavam, sem deixar quaisquer traços de sua subjetividade (cf. SCHILLER, 2003, p. 59 e 67).

Quanto aos modernos, por seu turno, apresentou-os como seres que, cindidos de si mesmos e da sociedade, encontram-se apartados da natureza – essa totalidade indivisa de sensibilidade e razão. Dadas as consequências do progresso da cultura – o desenvolvimento desequilibrado da razão em detrimento da sensibilidade, do intelecto em detrimento da imaginação, o aperfeiçoamento da técnica, a particularização da vida social e a subdivisão sempre mais alienante do trabalho –, os modernos passaram a se relacionar com a natureza de modo artificial. Para eles, a natureza tornou-se um ideal – tal qual a saúde para o doente (cf. SCHILLER, 2003, p. 58)⁴⁶.

Insatisfeitos com sua própria realidade, sendo impelidos, pois, a dela fugir, os poetas modernos teriam de buscar o que se perdeu com a marcha do processo civilizador. Não se trata mais de apresentar fielmente a natureza, como para o antigo, mas de buscá-la reflexivamente (cf. SCHILLER, 2003, p. 56).

Ele *reflecte* sobre a impressão que os objectos causam nele e só nessa reflexão é que se encontra fundada a comoção para a qual ele é

exemplo, já que o “ingênuo” pode caracterizar tanto autores gregos – como Homero – quanto modernos – como Goethe, é claro, ou Shakespeare. Neste caso, a explicação de Schiller poderia pretender esclarecer uma imprecisão terminológica que ele mesmo reconheceu no decorrer do ensaio: com o termo “ingênuo”, Schiller ora designa objetos e atitudes que despertam o interesse do ser humano moderno, ora a poesia goethiana, ora a Antiguidade propriamente. Por seu turno, com “sentimental”, Schiller definirá, como veremos, a cultura moderna, mas também certas obras de antigos autores gregos e romanos.

⁴⁶ O emprego de uma metáfora médica mostrar-se-á especialmente interessante, pois, ao mesmo tempo em que indica a insatisfação de Schiller com o seu tempo e sua cultura, sobretudo em oposição ao otimismo quimérico no progresso e na razão dos salões franceses, tem que ver com certa esperança relativamente à possibilidade de cura: “O doente está triste pela sua própria situação, mas a ideia da saúde estimula e guia o processo de cura, mesmo se, no caso do doente, esta às vezes seja inalcançável” (CECCHINATO, 2015, p. 218). Baseando-se na referida metáfora, Lothar Pikulik (2009) lembra-nos que o caracteriza os modernos, para Schiller, é seu interesse pela natureza. Neste caso, a diferença entre os antigos e os modernos poderia ser compreendida nos termos da antinomia presente no sentimento da natureza, por um lado, e a desnaturalização do sentimento, por outro. A atitude sentimental diante do mundo moderno teria, pois, certa função terapêutica. Longe de ser um fenômeno comum a poetas e artistas apenas, o moderno interesse por aquilo que Schiller compreendia como “natureza” seria o reflexo de importantes mudanças ocorridas nas sociedades europeias do século XVIII – a exemplo do retraimento da vida campesina, do crescimento das cidades e das atividades comercial e de manufatura, bem como da paradoxal experiência da solidão em sociedade. Nesse sentido, podemos compreender a atitude sentimental como o resultado de uma experiência mais íntima com o mundo e de certa valorização da subjetividade, possibilitada pela autorreflexão (cf. PIKULIK, 2009, p. 84).

transportado e nos transporta. O objecto é aqui relacionado a uma ideia e só nesta relação é que se assenta sua força poética. (SCHILLER, 2003, p. 67, grifo do autor)

Dados os termos elogiosos com os quais Schiller caracterizou a arte e a cultura dos antigos gregos, pode parecer que, com o ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, ele teve a intenção de defender sua superioridade. Entretanto, embora Schiller reconhecesse a exemplaridade de autores antigos, envidou esforços para justificar a pertinência de obras modernas⁴⁷. Basta ver que, ao comparar o antigo Homero ao moderno Ariosto, Schiller concluiu que, embora os dois poetas se comportem diferentemente na descrição de ações muito parecidas, eles “quase se assemelham no efeito que produzem no nosso coração” (SCHILLER, 2003, p. 60). Do mesmo modo que ao refletir as diferenças entre “antigos” e “modernos” nos termos do “ingênuo” e do “sentimental”, permitiu o questionamento do modelo antigo sem, no entanto, implicar seu definitivo abandono, para Schiller, a literatura moderna não poderia ser vista como inferior à antiga, mesmo que a tenha como modelo de perfeição e harmonia, até porque não é seu objetivo reestabelecer a forma antiga.

É por isso que não deveríamos de todo ter comparado os poetas antigos e modernos – ingênuos e sentimentais – ou deveríamos tê-lo feito sob um conceito superior comum (tal conceito existe realmente). Pois se se principiou por abstrair unilateralmente o conceito genológico de poesia a partir dos poetas antigos, nada será decerto mais fácil, mas também mais trivial, do que desvalorizar os modernos por oposição àqueles. [...] A ninguém na posse da sua razão ocorrerá contrapor a Homero, naquilo em que este é grande, qualquer poeta moderno, e causa uma impressão suficientemente ridícula vermos um Milton ou um Klopstock ser homenageado com o epíteto de um novo Homero. Tão-pouco qualquer poeta antigo, e muito menos Homero, suportará uma comparação com o poeta moderno naquilo em que o distingue de forma característica. Aquele, assim gostaria de me expressar, é poderoso através da arte da limitação; este é-o através da

⁴⁷ Vale a pena que insistamos que não se trata de um retorno aos gregos. Em carta a Süven de julho de 1800, Schiller escreveria: “Compartilho de sua absoluta admiração pelas tragédias de Sófocles; mas elas são um fenômeno do tempo em que surgiram e não podem reaparecer; e obrigar que um produto vivo de uma época única e definida se torne modelo ou padrão em um período inteiramente diferente significaria embotar a arte em vez de dar-lhe nova vida; pois a arte deve sempre emergir e desenvolver-se de modo dinâmico e orgânico... A beleza é para uma classe feliz de seres humanos; quando se trata de uma classe infeliz, devemos tentar movê-la com meios sublimes.” (SCHILLER *apud* BUTLER, 1936, p. 189).

“I share in your absolute admiration of Sophocles’ tragedies but they were a phenomenon of their own times which cannot re-appear; and to force the living product of an individual and definite age as a model and a standard on to an entirely different period would mean to deaden art rather than to give new life to it; for art must always arise and develop dynamically and organically....Beauty is for a happy race of men; one must try to move an unhappy race by sublime means.”

arte do infinito. (SCHILLER, 2003, p. 65-66).

Uma vez que “antigos” e “modernos” possuíam vantagens próprias em seus respectivos modos de criação poética, Schiller, distanciando-se resolutamente do paradigma rousseauiano de retorno à natureza, defendeu que, a despeito da grandeza dos antigos, a questão que se impunha aos modernos não tinha que ver com imitá-los e tampouco com superá-los. Ainda que Schiller acreditasse que os antigos gregos se impusessem sobre os modernos como um imperativo ético – “eles são o que devemos *tornar a ser*” (SCHILLER, 2003, p. 42, grifo do autor) –, considerou as conquistas civilizacionais dos modernos – nomeadamente, a razão e a liberdade – os meios para alcançá-lo. Ao estabelecer tal relação entre os tempos passado e futuro, o ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental* reconfigurou a *querelle*. Se a disputa francesa concentrou-se em mobilizar partidários dos “antigos”, por um lado, e dos “modernos”, por outro, com este texto, Schiller indicou a superioridade da razão moderna ao mesmo tempo em que reconheceu que as criações poéticas geniais seriam somente aquelas que fossem capazes de aproximar-se da natureza perdida no decorrer da história (cf. SCHILLER, 2003, p. 51)⁴⁸.

Tendo a reflexão schilleriana sobre “antigos” e “modernos” assim encontrado certo equilíbrio entre a noção de um modelo dos antigos e a defesa da poesia moderna, parece-nos adequado afirmar, com Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 213), que *Sobre poesia ingênua e sentimental* correspondeu não apenas ao esforço de Schiller para historicizar a definição aristotélica da arte, mas, além disso, também a “a tentativa, necessariamente reflexiva e teorizante” de quebrar “o ritmo indefinidamente binário” a opor “antigos” e “modernos”. Não nos surpreende, desse modo, que o filósofo francês tenha identificado neste texto “a primeira programação teórica do moderno”, “antes mesmo que a filosofia tenha reconhecido sua necessidade” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 212)⁴⁹.

⁴⁸ Como dissemos alhures, Maike Oergel (2006, p. 18), lembra-nos que “a *querelle* alemã, diversamente da francesa que a precedeu, caracteriza-se pelo esforço de relacionar – e não de opor – os conceitos de antigo e de moderno”.

“*The German Querelle is, unlike its French predecessor, characterised by the effort to relate, rather than oppose, the concepts of ancient and modern to each other.*”

⁴⁹ É legítimo que nos perguntemos a que “modernidade” Lacoue-Labarthe se refere – afinal, tal como tentamos sugerir, o “moderno” assumiu significados diferentes quando considerados os contextos francês

Que o tratado schilleriano de poetologia tenha sido muitas vezes glosado como marco de um dos possíveis limiares da modernidade poderia justificar-se na medida em que, para muitos especialistas, representa, ao lado do ensaio *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, o êxito mais maduro do pensamento estético de Schiller. Com efeito, tais ensaios podem ser considerados como o resultado de uma “estética filosófica” no sentido pleno do termo, pois, buscando superar a abordagem primordialmente conceitual dos primeiros frutos do “gabinete filosófico”, e, além disso, manifestando todos os diversos estágios de formação de Schiller – como historiador, esteta, helenista e crítico de cultura –, mostraram-se especialmente sensíveis a questões capazes de explicar a estética levando em conta preocupações históricas e socioculturais.

Sabemos, entretanto, que as contribuições de Schiller para o moderno debate sobre a estética não se encerram nos artigos do *Die Horen*. Ora, antes que nosso autor lograsse extrapolar o domínio da estética, como o fez nos ensaios de que vínhamos falando, publicou diversos ensaios no periódico por ele organizado, o *Neue Thalia*.

Caracterizados pelo esforço de Schiller para dominar o aparato conceitual da referida disciplina – e, mais precisamente falando, da doutrina estética kantiana – em favor de uma compreensão mais sólida dos princípios das artes trágicas, esses escritos foram, porém, frequentemente negligenciados. Uma vez que Schiller teria atingido sua maturidade intelectual em momento posterior de sua carreira filosófica, os ensaios “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos”, “Sobre a arte trágica”, “Do sublime” e “Sobre o patético” foram considerados como “menores”, mesmo entre autores para os quais a produção ensaística de Schiller era filosoficamente relevante. Por exemplo, Calvin Thomas (1901) registrou que eles são confusos do ponto de vista

e alemão. Embora alguns pensadores (Heidegger, por exemplo) considerem que a “modernidade” surgiu no século XVII, com a filosofia cartesiana, preferimos considerar, com Roberto Machado (2006), que o “moderno” nasceu entre o final do século XVIII e o início do século seguinte. Seguindo os estudos de Michel Foucault e de Jürgen Habermas, Machado considera as influências do kantismo e pós-kantismo esclarecendo que se trata de um período com profundas consequências para o pensamento filosófico. “[...] Kant assinala o limiar de nossa modernidade ao pôr em questão o espaço da representação em seu próprio fundamento criando uma filosofia transcendental em que o sujeito aparece como condição de possibilidade do saber empírico” (MACHADO, 2006, p. 6) Por seu turno, Hegel “é o primeiro filósofo a desenvolver um conceito preciso de modernidade, ao elevar o processo de separação da modernidade à categoria de problema filosófico; mas também que, antes mesmo de Hegel, as *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, editadas em 1795, são o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade.” (MACHADO, 2006, p. 6-7).

da exposição; Friedrich Überweg (*apud* VIEIRA, 2018, p. 141) considerou-os “[...] quase somente como estudos kantianos que Schiller fizera frente ao público”, sendo, pois, redundantes do ponto de vista teórico; Deric Regin (*apud* VIEIRA, 2018, p. 146), por seu turno, entendeu que “em si mesmos, [esses trabalhos] dificilmente podem ser avaliados como contribuições importantes para a compreensão da arte trágica [...]”, nesse caso, seriam meros pontos de passagem na trajetória que culminaria com a consolidação das ideias de Schiller sobre ética, estética e história em uma teoria mais abrangente e consistente.

Distanciando-nos deles, acreditamos que os ensaios acima referidos merecem a atenção da comunidade acadêmica. Que eles resultem dos primeiros esforços de Schiller para apropriar-se da filosofia kantiana não quer dizer que consistam em um simples fichamento das complexas distinções conceituais do sistema transcendental. Longe disso, Schiller tratou de refletir a partir delas sobre a sua experiência como dramaturgo, querendo, com isso, torná-las suas. Com efeito, Schiller logrou estabelecer conceitos e distinções acerca da tragédia que não se encontram na obra kantiana e que, a despeito da influência da *Crítica da faculdade de julgar*, apresentam-se como contribuições originais para o moderno debate sobre as artes.

Do mesmo modo que os artigos publicados no *Neue Thalia* não se deixam reduzir à ilustração da teoria kantiana dada a experiência de palco de nosso autor, gostaríamos de defender que algumas das questões históricas e culturais evidenciadas no periódico *Die Horen* já neles comparecem. Mais precisamente falando, ainda que tenhamos apelado ao ensaio *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas* e *Sobre poesia ingênua e sentimental* com a intenção de demonstrar que as reflexões do autor deram-se também como consequência da repercussão da *querelle des anciens et des modernes* entre os pensadores alemães, não descaramos que, já nos textos redigidos para *Neue Thalia*, Schiller mostrou-se consciente das diferenças a separar os antigos gregos dos modernos, buscando, afinal, conciliá-las.

Para clarificá-lo, é preciso que falemos um pouco mais sobre o classicismo de Schiller, antes mesmo que passemos efetivamente aos ensaios que configuram a sua teoria da tragédia.

3.1.2.2. Schiller e os gregos

É conhecida a importância de *Don Carlos* (1787) como marca de uma mudança decisiva na dramaturgia schilleriana tanto do ponto de vista da forma, quanto no que diz respeito ao conteúdo. Para Lesley Sharpe (1996), podemos considerá-la até mesmo de um “trabalho de transição” na medida em que Schiller mostrou-se, nesta obra, à busca de sua própria linguagem como autor dramático. Rompendo com o tom assumidamente radical e o estilo experimental de suas três primeiras peças – características relacionadas ao movimento pré-romântico alemão –, *Don Carlos* apresentou questões políticas e históricas que não mais tinham que ver com os conflitos individuais resultantes de imposições sociais, tratando-as com a severidade do estilo que caracterizaria a produção literária mais tardia do autor.

A despeito do empenho de Schiller para empregar, pela primeira vez, os versos iâmbicos, que seriam usados em todas as obras posteriores, e dos incansáveis estudos para que pudesse juntar o material necessário para a feitura desta peça, Schiller jamais se mostrou satisfeito com ela. Para dizer a verdade,

a composição de *Don Carlos* havia sido um tormento para ele. Ele havia reescrito e mesmo reconcebido a peça várias vezes, sem jamais conseguir dar a ela uma forma que lhe agradasse. Algumas resenhas só pareciam corroborar seu descontentamento. Muitos críticos haviam condenado a peça devido à falta de unidade e de estrutura; Wieland, por exemplo, recomendou ao autor que aprendesse as “leis de Aristóteles e de Horácio” (BEISER, 2005, p. 238, tradução nossa⁵⁰)

Somadas ao árduo trabalho para redigir a peça e aos prejuízos daí decorrentes à saúde do autor, as críticas a ela levaram-no a abandonar temporariamente a criação dramática para que pudesse repensar suas ideias sobre a tragédia e sobre toda a sua prática de composição. Encontrar os caminhos para fazê-lo não foi tarefa difícil, entretanto. Uma vez que a redação de *Don Carlos* havia exigido estudos na área de história, pareceu-lhe primeiramente imperioso dedicar-se à historiografia e, mais do que isso, à filosofia.⁵¹ Ademais, para o Schiller que havia recentemente sido fisgado pela

⁵⁰ “The composition of *Don Karlos* had been a torment for him. He had rewritten, and even reconceived, the play several times; and he never succeeded in giving it a form that finally pleased him. Some reviews only seemed to confirm his discontent. Several critics had faulted the play for its lack of unity and structure; Wieland, for example, recommended that the author learn ‘the laws of Aristotle and Horace’”

⁵¹ A despeito das incursões de Schiller na historiografia anteriormente ao surgimento de *Don Carlos* – por causa das quais o autor granjearia o posto de professor de história na Universidade de Jena –, enfatizamos

Ifigênia em Táuride (1787) – obra que, contendo a reelaboração de um tema grego, em versos iâmbicos e respeitando as três unidades, representou certa consolidação do classicismo na produção de Goethe após a viagem à Itália, iniciada em 1786 (cf. KOHLSCHMIDT, 1968, p. 277) –, refletir sobre o teatro requereu estudar mais assiduamente obras dos antigos autores gregos.

Após haver terminado o célebre poema “Os deuses da Grécia” [*Die Götter Griechenlands*], Schiller viu-se profundamente imbuído do desejo de refinar o próprio gosto melhor conhecendo a literatura grega⁵². Fazê-lo pareceu-lhe de tal modo importante que, conforme revelou ao amigo Körner em correspondência de 20 de agosto de 1788, pretendia não ler quaisquer autores modernos ao longo de dois anos (cf. PUGH, 2005, p. 50). Ainda fazia parte dos planos de Schiller estudar a língua grega com auxílio de traduções alemãs – como a que Johann H. Voss fizera para a *Odisseia* de Homero – para, afinal, ler os textos originais. Com isso, pretendia ele, segundo resumiu a Körner em 28 de agosto de 1788, “[...] adquirir mais simplicidade no plano e no estilo” (SCHILLER *apud* SÜSSEKIND, 2006, p. 245). Afinal, à medida de uma maior intimidade com as peças gregas, ver-se-ia Schiller em condições de apropriar-se dos elementos que considerasse verdadeiros, belos e efetivos e, eliminando-lhes as imperfeições, de formar um certo ideal a partir deles, segundo o qual o ideal que ele tinha antes seria corrigido e aperfeiçoado.

Se, ao falar em “corrigir” e “aperfeiçoar” certo ideal já existente, Schiller talvez tenha querido indicar que o aprendizado advindo da Antiguidade, isto é, a investigação de suas leis artísticas, teria que ver, para ele, com as necessidades específicas da arte moderna (cf. LUKÁCS, 2021), o caráter paradoxal do grande interesse do autor pela Grécia Antiga verificar-se-ia mais claramente no texto em que avaliou *Ifigênia em Táuride*. Rompendo com a exaltação dos antigos gregos que identificamos em

desde já a importância que a filosofia assumiria para ele. Se frequentemente consideramos que esta peça correspondeu a um importante marco genológico do drama histórico – na medida em que, diversamente de peças históricas anteriores, as quais deixavam-se reduzir à crônica ou à interpretação pessoal de temas históricos, trouxe à cena a vida pública do indivíduo, incorporando a ela conflitos nacionais, políticos e sociais –, temos de levar em conta que interessava a Schiller um estudo *filosófico* da história, concebida como força formadora em cujo âmbito se encontra todo o mundo moral (cf. BRUFORD, 2019).

⁵² Embora a lírica schilleriana fuja ao escopo de nossa investigação, parece-nos importante mencionar “Os deuses da Grécia”, pois se trata do primeiro fruto do afínco com o qual Schiller estudaria a literatura dos antigos gregos (cf. SÜSSEKIND, 2006, p. 244).

Winckelmann⁵³, Schiller considerou-a superior à versão de Eurípides, pois a obra goethiana havia logrado combinar “a mais nobre flor do refinamento moral com a mais bela flor da arte poética” (SCHILLER *apud* PUGH, 2005, p. 50, tradução nossa⁵⁴).

Levando em conta o fascínio de Schiller diante da recriação da Antiguidade na *Ifigênia* de Goethe, bem como demais aspectos da trajetória pessoal e intelectual de nosso autor, Eliza M. Butler (1936) chegou até mesmo a considerá-lo um antagonista do classicismo de Winckelmann e de Goethe. Baseando-se na correspondência de Schiller com amigos e, além disso, em seus textos literários e filosóficos, a autora afirmou que Schiller ambicionava obsessivamente rivalizar com os gregos – e, em último caso, com Goethe – sobretudo após haver considerado a *Ifigênia* alemã uma obra-prima justamente no estilo clássico que ele mesmo buscava em *Don Carlos*, e um êxito muito maior do que o de sua própria peça⁵⁵.

A rejeição de Schiller no respeitante à “nostalgia da Grécia” disseminada entre seus contemporâneos comprova-se, segundo a autora, sobretudo caso nos voltemos aos ensaios nos quais ele versou sobre a tragédia. Além de considerá-los resultado direto das modernas ideias kantianas, Butler considerou-os a prova de que Schiller demonstrava ínfimo conhecimento das obras de antigos tragediógrafos gregos mesmo quando intencionava discorrer acerca da natureza tragédia (cf. BUTLER, 1936, p. 177).

Com efeito, Schiller preferiu ilustrar suas primeiras reflexões sobre a tragédia no texto “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” com personagens de Shakespeare, por exemplo, sequer mencionando as peças gregas que havia estudado após a conclusão de *Don Carlos*. Nesse sentido, também cumpre que observemos que

⁵³ Em suas *Reflexões sobre a arte antiga* (1755), que mencionamos alhures, Winckelmann cunhara a imagem de uma Grécia na qual os heroicos gregos viviam em total harmonia com a natureza. Tal o entusiasmo de Winckelmann com a ideia que fazia de como viviam os povos gregos que suas obras a esse respeito contribuíram para a formação de um *topos* em que podemos identificar o relato originário negativo da ideia de modernidade (cf. SELIGMANN-SILVA, 2005).

⁵⁴ “*die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst*”

⁵⁵ “A partir de 1787, desde que Schiller havia enxergado Goethe como um colosso em comparação com o qual ele parecia um anão, associou-o com o semelhante fenômeno dos gregos e mostrou-se resistente a ambos, ainda que os admirasse” (BUTLER, 1936, p. 181, tradução nossa).

“*From 1787 onwards, ever since Schiller had visualised Goethe as a colossus who dwarfed him, he had associated him with the kindred phenomenon of the Greeks and had resisted both, even whilst admiring them.*”

no ensaio subsequente, “Sobre a arte trágica”, Schiller teceu duras críticas à tragédia grega, na medida em que considerou a “submissão cega ao destino” (AT, p. 45) humilhante e ofensiva para a liberdade humana, atribuindo à arte moderna, pois, o apanágio de receber “matéria mais pura” da filosofia e de fazer-nos compadecer, por isso, mais apropriadamente⁵⁶. Ainda que nos surpreendamos, dadas as críticas que Schiller dirigira em sua juventude aos classicistas franceses, *El Cid*, de Corneille afigurou-se aos olhos do autor de “Sobre a arte trágica” como “a obra-prima do teatro trágico” (AT, p. 45), pois, apresentando o sacrifício de vontades pessoais ao dever, torna os protagonistas dignos de respeito e de profunda compaixão.

A omissão das obras dos antigos tragediógrafos gregos em “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos”, juntamente com o modo como Schiller valorizou uma tragédia moderna no texto “Sobre a arte trágica”, bastaram para que Butler concluísse que Schiller jamais aceitaria quaisquer vantagens das peças gregas comparativamente às modernas.

Que os gregos prevaleçam em todos os demais domínios artísticos; a tragédia, entretanto, não seria entregue a eles gratuitamente; a batalha de Schiller com os antigos dar-se-ia nesse campo com o auxílio de uma filosofia de vida mais pura e de sujeitos mais nobres. Ele estava determinado a lutar por supremacia no tipo de arte sobre o qual tinha domínio. (BUTLER, 1936, p. 179, tradução nossa⁵⁷)

Ainda que consigamos compreender as razões pelas quais Butler assim afirmou – pois, de fato, o projeto de estudo dos clássicos não impeliu Schiller tão somente ao elogio da exemplaridade dos gregos, mas, sim à tentativa de compreender como podem os artistas modernos aproximar-se do ideal expresso pela arte antiga –, não podemos concordar com ela. Se, em 1792, o Schiller de “Sobre a arte trágica” exaltou uma tragédia de Corneille, criticando, alternativamente, peças gregas, o Schiller de “Sobre o patético”, redigido em 1793, assumiria um ponto de vista inteiramente diferente. Desta vez, indicou a superioridade da cultura dos antigos gregos no respeitante à

⁵⁶ Não é demais lembrar que a liberdade humana, tal como Schiller a compreenderia, era uma conquista do pensamento moderno. “A época moderna encontra-se, sobretudo, sob o signo da liberdade subjetiva” (HABERMAS, 2002, p. 121).

⁵⁷ “*Let the Greeks dominate in every other branch of art; the province of tragedy was not to be yielded to them without a struggle; the battle between Schiller and the ancients was to be engaged on this territory with the aid of a ‘purer’ philosophy of life and nobler subjects. He was determined to fight for supremacy in his own particular form of art.*”

espontaneidade com que o ser humano relacionava-se com a própria natureza, admitindo, afinal, ser esta uma vantagem dos poetas gregos. “A natureza sofredora fala de modo verdadeiro, sincero e profundamente penetrante ao nosso coração na poesia homérica e nos poetas trágicos” (SP, p. 155). Além disso, não mediu as palavras para atacar o artificialismo do teatro francês.

Dá-se este caso na tragédia dos franceses de outrora, na qual só muito raramente, ou nunca, nos é dada a ver a *natureza sofredora*, mas, na maior parte das vezes apenas o poeta, na sua frieza declamatória, ou o comediante caminhando sobre coturnos. O tom glacial da declamação sufoca toda a verdadeira natureza e a *decência* tão venerada pelos autores trágicos franceses impossibilitou-os por completo de desenhar a humanidade na sua verdade. A *decência* falsifica sempre a expressão da natureza, mesmo quando ocupa o lugar que lhe compete, e contudo a arte reivindica tal expressão de modo implacável. Mal podemos acreditar que o herói de uma tragédia francesa *sofre*, pois ele exterioriza o seu estado de ânimo como o mais tranquilo dos homens, e o facto de ele ter incessantemente em conta a impressão que causa nos outros nunca lhe permite dar liberdade à natureza dentro dele. Os reis, as princesas e os heróis de um Corneille e de um Voltaire nunca esquecem sua *posição* mesmo no meio do sofrimento mais agitado, despindo a sua *humanidade* muito antes da sua *dignidade*. Eles são idênticos aos reis e imperadores dos antigos livros ilustrados que se deitam na cama juntamente com a coroa. (SP, p. 154-155, grifos do autor)

Ainda que Schiller estivesse especialmente atento às vicissitudes da arte moderna – questionando-se, portanto, sobre como as questões relacionadas à produção poética dos antigos gregos poderiam manifestar-se modernamente –, a perspectiva antropológica e a análise civilizacional subjacentes aos ensaios estéticos do autor, que o fizeram supor que eles viviam em harmonia com a natureza, levaram-no também a exaltá-los em detrimento dos modernos.

Que Schiller condenasse os tragediógrafos franceses em sua tentativa de criar heróis tais como os das peças gregas, considerando-a anacrônica, explicar-se-ia, pois, na medida em que, para ele, a teoria sobre o teatro dependeria de uma concepção histórica de humanidade. Parece-nos que a artificialidade que Schiller observou nos heróis do classicismo francês deve-se à mesma razão com a qual o autor deu resposta à questão registrada na sexta carta *Sobre a educação estética do ser humano*, “por que motivo podia o indivíduo grego ser qualificado como representante de seu tempo, e por que razão não pode o moderno indivíduo ter tal ousadia?” (SCHILLER, 2021, p. 211-212). “Porque aquele recebeu as suas formas a partir da natureza que tudo unifica, e este a

partir do entendimento que tudo separa” (SCHILLER, 2021, p. 211-212).

Contrariamente a Butler, portanto, acreditamos que a atitude de Schiller em face dos gregos pode ser melhor descrita caso a compreendamos nos termos de certa hesitação.

Maike Oergel, em *Culture and Identity: Historicity in German Literature and Thought 1770–1815* (2006), indicou que, quando tratou dos “antigos” e “modernos”, o Schiller do ensaio *Sobre poesia ingénua e sentimental* mostrou-se indeciso sobre qual posição assumir. Não obstante o autor estivesse interessado em relacioná-los segundo a ótica da modernidade, não deixou de lado o pendor, tão profundamente enraizado, para o signo da cultura antiga, *i.e.*, o “natural”. Aos olhos de Oergel, portanto, mais adequado do que compreendê-lo de acordo com um dos extremos emprestados da *querelle* francesa, é que tenhamos em vista que Schiller buscou conciliá-los (cf. OERGEL, 2006, p. 32)⁵⁸.

⁵⁸ Por sinal, certo esforço conciliador é característico de toda a obra teórica do autor. Sabemos, por exemplo, que foi em *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas* que Schiller dissertou mais detidamente sobre as tensões entre a sensibilidade e racionalidade e, afinal, sobre como a experiência artística pode apaziguá-las (cf. SCHILLER, 2021, p. 253). Muito antes da inauguração de seu “gabinete filosófico”, e, portanto, mesmo antes que elaborasse suas teorias sobre a educação para o belo e para o gosto, porém, Schiller principiou o ensaio “O teatro considerado como instituição moral”, referindo a existência de um “estado intermediário” capaz de harmonizar esferas a princípio incompatíveis, “estado animal” e “entendimento” (SCHILLER, 1992, p. 33-34). Caso recuemos ainda mais no tempo, notamos que a constatação da dualidade da natureza humana já distingue um dos primeiros textos teóricos do autor. Referimo-nos, desta vez, à dissertação com a qual formou-se médico na Academia Militar de Stuttgart, *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780). “O matemático, que vagava pelas regiões do infinito e, sonhando, trocava o mundo real pelo da abstração, é acordado de seu sono intelectual pela fome; o físico, que decompõe o movimento do sistema e acompanha o movimento dos planetas através do incomensurável, é levado de volta à sua terra materna, se picado por um alfinete; o filósofo, que explica a natureza da divindade e imagina ter extravasado os limites da mortalidade, é forçado a recobrar a própria consciência quando o vento frio do norte sopra-lhe a casa aos pedaços, fazendo-o ver que ele é o infeliz meio termo entre besta e anjo” (SCHILLER, 2012b, p. 47, tradução nossa). A despeito do idealismo comumente associado ao autor, podemos vê-lo, neste mesmo texto, criticando severamente os estoicos para os quais pareceu razoável desconsiderar a natureza senciente do ser humano – embora a equanimidade de Epíteto ou de Sêneca possa encorajar-nos à virtude, presumir a possibilidade de controlar inteiramente os afetos e as sensações seria, aos olhos do jovem escritor, uma “aberração do intelecto” (SCHILLER, 2012b, p. 36) –, antes de efetivamente passar à defesa de uma íntima correlação entre a natureza animal e espiritual do ser humano.

“Il matematico che vagava nelle regioni dell’infinito e scambiava sognando il mondo dell’astrazione con quello reale è risvegliato dal suo sonno intellettuale dalla fame; il fisico che analizza il meccanismo del sistema, e accompagna il vagare dei pianeti attraverso l’incommensurabile è ricondotto da una puntura di spillo alla sua madre terra; il filosofo che spiega la natura della divinità e si immagina di aver infranto i limiti della mortalità è costretto a riprendere coscienza di sé dal freddo vento del nord che soffi a traverso la sua casetta in rovina e gli insegna che è l’infelice via di mezzo tra una bestia e un angelo” (SCHILLER, 2012b, p. 47).

Defendemos que o mesmo se passa quando o assunto é os ensaios que compreendem a teoria da tragédia do autor.

Para além de prolongar as contribuições do jovem Schiller para a tradição de discussões preocupadas com a formação do moderno teatro alemão, tal como discutimos na última sessão do capítulo anterior deste trabalho, esses textos refletem também o anseio por certo equilíbrio entre o desregramento d’*Os bandoleiros* e as reflexões que, surgidas após o estudo dos gregos, tinham que ver com a forma e o conteúdo aconselháveis para a composição dramática⁵⁹. Se, tal como tentamos demonstrar ao final do capítulo anterior, Schiller jamais acomodou-se às noções em torno do “gênio”, nem mesmo quando jovem integrante do movimento pré-romântico alemão, não seria avesso à ideia de que a arte pode ter regras de composição. Nem por isso, pôde o autor deixar de observar o excessivo rigor com o qual os franceses se atinham às regras e ao decoro do classicismo. Assim, ao mesmo tempo em que Schiller, com sua teoria da tragédia, pretendeu não ignorar a importância das regras poéticas, considerou que elas teriam de ser suficientemente extensas e maleáveis para contemplar personagens a exemplo do Karl Moor d’*Os bandoleiros* e do Ricardo III da peça homônima de Shakespeare – contrariamente, portanto, às imposições classicistas.

3.1.2.3. Poéticas prescritivas e estéticas filosóficas

De modo a apresentar o conteúdo programado para as suas célebres conferências sobre poética e filosofia da história, Peter Szondi (2004, p. 15) julgou primeiramente pertinente os sentidos que podem ser atribuídos ao termo “poética”. “Poética é a doutrina da poesia ou a doutrina da arte poética, o que não significa exatamente a mesma coisa”. Caso façamos recurso às palavras com as quais Szondi originalmente discerniu as referidas doutrinas – *Dichtung* e *Dichtkunst*, respectivamente – podemos melhor compreendê-lo. Aquela apresenta uma teoria do que é a poesia, enquanto esta

⁵⁹ Não descaramos que Anatol Rosenfeld referiu que as obras teatrais ditas “maduras” do autor devem ser compreendidas nos termos de uma “disciplinação” dos impulsos manifestos no Sturm und Drang (cf. ROSENFELD, 1968, p. 54). De modo análogo, debruçando-se sobre a teoria schilleriana da tragédia propriamente, Beiser (2005, p. 247, tradução nossa) considerou-a como o produto das tentativas do autor de “[...] combinar os valores neoclássicos de restrição e de moderação com a insistência do *Sturm und Drang* no desenvolvimento da personagem e na profundidade psicológica”.

[...] to combine the neo-classical values of restraint and moderation with the *Sturm und Drang*’s insistence on character development and psychological depth.”

apresenta ensinamentos sobre a técnica para o fazer poético.

A *Poética* de Aristóteles, por exemplo, pertenceria à segunda categoria. “Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia” (SZONDI, 2004, p. 23). Ora, ainda que em certas passagens a *Poética* tenha extrapolado a obra de arte concreta – indagando a origem da poesia e o efeito da tragédia –, trata-se de uma doutrina empírica e suas constatações apenas têm sentido em sua significação para a poesia. Ainda que Szondi estivesse sobretudo interessado na entronização da filosofia da arte e de suas teorias sobre a *Dichtung*, não havia demérito em que crítico literário considerasse, no magistral *Ensaio sobre o trágico* (2004), a reflexão aristotélica prescritiva. Ao contrário, o crítico literário indicou a sua extrema importância ao observar que

a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica. (SZONDI, 2004, p. 23)⁶⁰

Por isso, também os manuais de poética do classicismo francês, que, bem ou mal, inspiravam-se na reflexão de Aristóteles, poderiam ser associados à *Dichtkunst*. Na estética clássica, porém, “a obra de arte era tratada como uma obra da natureza e tinha de ser concebida por meios análogos” (CASSIRER, 1992, p. 145). Ora, se os gêneros literários teriam de ser classificados tal como se obedecessem à mesma lógica então aplicada às espécies naturais, “a doutrina da invariabilidade dos gêneros e das regras estritamente objetivas, impondo-se a cada um dentre eles, nasceu do esforço para chegar a tal definição” (CASSIRER, 1992, p. 145). Baseando-se na definição de formas preestabelecidas, consideradas atemporais, esses manuais prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero. Ao versar sobre as tragédias, por exemplo, as considerações de Boileau a respeito da literatura estabeleceram que a sua forma corresponderia à imitação de ações elevadas e os seus efeitos, ao terror e à compaixão.

Segundo Szondi (2004), caso pensemos o contexto alemão, até mesmo a

⁶⁰ Em ultrapassagem às considerações de Szondi, Billings (2017) referiu a importância da *Poética* não apenas para discussões poetológicas, mas também para que a tragédia se tornasse a forma literária mais discutida por filósofos dos anos de 1800.

reflexão estética de Winckelmann sobre a arte grega e a teoria teatral de Lessing consistiram em um prolongamento das discussões poetológicas clássicas. Ainda segundo as investigações de Szondi, mesmo quando a teoria schilleriana da tragédia questionou os padrões clássicos de beleza, permaneceu fiel à tradição aristotélica; sem que considerasse o trágico como um fenômeno em si, Schiller indagou-o partindo da esfera de afetos que as composições trágicas deveriam produzir.

Ainda que os manuais de composição poética surgidos durante o apogeu do classicismo tenham sido amplamente divulgados entre dramaturgos europeus, perderam considerável importância com o projeto idealista de superação do iluminismo. Se, como vimos, já os *Stürmer und Dränger* repudiavam a excessiva disciplina e a castradora regularidade estética, não demorariam a surgir discussões poéticas que, alheias às regras a serem empregadas na *praxis*, buscavam “um conhecimento que se basta a si mesmo” (SZONDI, 2004, p. 17).

Embora as obras normativas sobre os gêneros poéticos não tenham de todo desaparecido e tampouco as definições acerca dos referidos gêneros tenham sido excluídas do moderno debate sobre as artes, a filosofia da arte passou a ocupar o terreno que antes era destinado às poéticas tradicionais. As novas teorias sobre a poesia mostraram-se indiferentes à determinação de formas e regras de composição literária, mas nunca à busca dos conceitos que estão por trás de cada gênero.

Neste caso, à diferença das poéticas tradicionais, a “poética filosófica”, tal como Szondi a denominou, pretenderia investigar as tragédias não com vistas a chegar a quaisquer determinações sobre este gênero poético, mas, antes, para que pudessem depreender a concepção do trágico⁶¹. Se, quando se trata da época de Goethe, cada vez mais filósofos dedicaram-se à reflexão sobre a literatura, naturalmente que o “trágico” libertar-se-ia de sua ligação com a forma literária. Não acidentalmente, por sinal, tragédia deixaria de ser o gênero literário dominante e a chamada “filosofia do trágico” passaria a relacionar-se com situações extremas, nas quais “uma responsabilidade

⁶¹ Falamos em “tragédias”, pois a reflexão filosófica dos anos de 1800 valeu-se substancialmente deste gênero de criação poética. “Para os modernos, a tragédia é unicamente filosófica” (cf. BILLINGS, 2017, p. 2).

“*Tragedy for moderns is uniquely philosophical.*”

peçoal esmagadora vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega” (MOST, 2001, p. 24). Inserida nos sistemas estéticos do final do século XVIII e do início do século XIX – e, caso consideremos o *Ensaio sobre o trágico* (2004) de Szondi, mais precisamente a partir dos trabalhos de Schelling –, a filosofia do trágico tomá-lo-ia como categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana e de designar uma importante lição sobre o nosso lugar no mundo (a chamada “sabedoria trágica”).

Apoiando-nos em Szondi (1975), defendemos que, à diferença de Schelling e demais idealistas alemães, Schiller, sobretudo caso consideremos os dois primeiros textos de sua teoria da tragédia – nomeadamente, “Sobre o fundamento do deleite com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica” –, vinculou-se em boa medida à tradição poética de bases aristotélicas. Afinal, de modo semelhante a Lessing e a demais teóricos do teatro que o precederam, preocupou-se, nos referidos ensaios, com questões relacionadas à finalidade do trágico e ao modo como ele se produz.

Distanciamo-nos, neste caso, de autores tão importantes quanto Anatol Rosenfeld (1991, p. 8-9), para quem Schiller,

contrariando a tradição, não se atém aos conceitos aristotélicos. Seu pensamento se liga em demasia ao de Kant para que enveredasse, como tantos outros, e, particularmente, como Lessing, seu predecessor mais imediato, pela estrada já um tanto gasta do comentário da “Arte Poética” (*sic*) do filósofo grego.

De acordo com os recentes estudos de Vladimir Vieira (2018), não há evidências de que Schiller já lera a terceira *Crítica* quando, preparando-se para as suas preleções na Universidade de Jena, primeiramente concebeu os artigos “Sobre o fundamento do deleite com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica”. Caso consideremos a correspondência de nosso autor com o amigo Körner, o mais provável é que, antes que os referidos artigos fossem finalmente publicados na *Neue Thalia*, Schiller tenha incorporado a eles algumas ideias extraídas da obra de Kant. De modo muito incipiente, entretanto. Nem “Sobre o fundamento do deleite com objectos trágicos” e tampouco “Sobre a arte trágica” baseiam-se de modo essencial em princípios da filosofia de Kant. Para Überweg, mencionado por Vieira (2018), Schiller adicionou, aqui e ali, algumas sentenças kantianas um complexo de pensamentos que subsiste, porém, independentemente delas.

Exemplo disso encontramos no ensaio “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos”. Antes que Schiller classificasse as artes, de modo geral, em “belas” e “comoventes”, referiu as representações capazes de produzir o deleite livre. Para Schiller,

[...] todas as representações, através das quais experimentamos concordância e conformidade a fins, são fontes de livre prazer e por aí capazes de serem usadas pela arte com essa intenção. Elas esgotam-se nas seguintes classes: bom, verdadeiro, perfeito, belo, comovente, sublime. (FP, p. 32)

Não é preciso ir adiante com o texto de Schiller para identificarmos já aí uma séria contradição relativamente às distinções que constituem o primeiro momento do juízo de gosto segundo a *Crítica da faculdade de julgar*. Ora, não podemos nos esquecer que, nesta obra, Kant estabeleceu que o juízo de gosto não tem que ver com juízos os quais se pretendem “verdadeiros”. Além disso, para o filósofo de Königsberg, o “bom” está sempre ligado ao conceito de algo que deve ser feito, de sorte que não poderia ser um predicado estético. Por fim, o prazer subjacente ao juízo estético não pressupões qualquer conceito determinado de objeto, mostrando-se, desse modo incompatível com a noção de “perfeição”.

Seria um erro grosseiro, por outro lado, entender que os textos em que se encontram a teoria da tragédia de nosso autor respondem tão somente ao debate sobre a *Poética* e sobre a recepção do tratado aristotélico no século XVIII. Do mesmo modo que o artigo “Do sublime” documenta de modo inequívoco a diligência de Schiller ao operar o quadro conceitual do sistema transcendental de modo a nuançar e melhor qualificar a categoria estética do sublime de acordo com o modo como Kant a concebera, “Sobre o patético” atesta a incontornável influência da terceira *Crítica* sobre as reflexões estéticas de Schiller. Caso consideremos as cartas endereçadas ao amigo Körner, vemos que Schiller já havia aprofundado seus estudos sobre a estética e a moralidade conforme a filosofia crítica kantiana na altura em que redigiu este texto. Consequentemente o estilo de “Sobre o sublime” é mais analítico e, do ponto de vista temático, notamos que, em detrimento da tragédia enquanto gênero poético, o interesse do autor convergiu para a categoria estética do sublime.

Não que Schiller tivesse inteiramente abandonado as preocupações ditas poetológicas notáveis nos dois textos de que antes falávamos. No entanto, quando

analisamos “Do sublime” e “Sobre o patético”, fica claro que, após ter-se encontrado com as reflexões de Kant sobre ética e estética – e, em certo sentido, após tê-las aprimorado –, Schiller também foi o autor de certa “estética filosófica”. Importantes estudiosos – referimo-nos a Most (2001), Machado (2006), Figueiredo (2017) e Billings (2017) – chegaram até mesmo a opor-se às considerações de Peter Szondi, à luz das quais a teoria teatral de Schiller poderia ser compreendida como “poética histórica da tragédia” (SZONDI, 2004, p. 23), e a considerar Schiller como aquele com quem primeiramente nasceu uma filosofia do trágico.

Schiller é o primeiro pensador do idealismo alemão a deslocar a tragédia do domínio da estética para inscrevê-la no âmbito da ontologia. Ao imputar o sublime trágico ao conflito entre sentido e intelecto e ao enxergar tal conflito como prova da destinação moral do ser humano, ele altera fundamentalmente as bases sobre as quais a tragédia (e a arte de modo geral) é discutida. Ainda que os tijolos da teoria de Schiller fossem o produto de suas leituras de Kant, o edifício que ele constrói é original e mostrou-se muito influente, frequentemente sem ter sido reconhecido por isso. A ontologia estética de Schiller – a noção de que as obras de arte oferecem um *insight* para além do que pode ser conhecido pela razão – vai muito além da sugestão kantiana segundo a qual o juízo estético constitui uma ligação entre sentido e razão. Ela também transfere de modo decisivo o eixo da estética do belo natural ao belo artístico, invertendo, pois, a hierarquia kantiana. Tais avanços serão definitivos para o pensamento filosófico dos jovens Schelling, Hegel e Hölderlin. Schiller não foi absolutamente o primeiro a observar na tragédia um conflito entre destino e arbítrio, mas seus ensaios o postulam como a essência genérica da tragédia e, assim, estabelecem os moldes filosóficos que impregnarão nas discussões do idealismo. De Schiller em diante, a tragédia será privilegiada por causa de sua relação única com as questões centrais da existência humana e de sua habilidade para representar uma verdade de um modo que nem a filosofia é capaz. (BILLINGS, 2017, p. 83, tradução nossa⁶²)

⁶² “Schiller is the first thinker of German Idealism to move tragedy from the domain of aesthetics into the domain of ontology. By ascribing the tragic sublime to the conflict of sense and intellect and seeing it as the proof of humanity’s moral determination, he fundamentally shifts the ground on which tragedy (and art in general) is discussed. Though the building blocks of Schiller’s theory come from his reading of Kant, the edifice he constructs is original and has been quite influential, often in unacknowledged ways. Schiller’s aesthetic ontology—the notion that works of art offer an insight beyond what can be known to reason—goes beyond (arguably too far beyond) Kant’s circumspect suggestion that aesthetic judgment constitutes a link between sense and reason. It also decisively transfers the center of aesthetics from natural to artistic beauty, reversing the Kantian hierarchy. These developments will be definitive for the philosophical thought of Schelling, Hegel, and Hölderlin in the younger generation. Schiller is by no means the first to see in tragedy a conflict between fate and free will, but his 1792–93 essays canonize it as tragedy’s generic essence, establishing the philosophical framework that will pervade idealist discussions. From Schiller onward, tragedy will be privileged for its unique relation to central concerns of human existence, and its ability to represent a truth that even philosophy cannot”.

3.2. Vestígios da tradição

Não é preciso ser grande especialista em filosofia da arte para saber que diversos gêneros artísticos são “arquitetados” de modo que provoquem emoções dolorosas. Sem contar o recente aumento das performances artísticas que usam o corpo do artista como tema e como meio para explorar os limites físicos e os potenciais mentais do ser humano, não são poucos os romances nos podem arrancar lágrimas. As tragédias nos apertam a garganta. Os chamados *thrillers* não têm final feliz. As cenas da paixão de Cristo levam-nos a suspirar cheios de tristeza. Ainda assim, frequentemente nos vemos à busca de livros e filmes que são, afinal, perturbadores. Por exemplo, o horror floresceu como fonte importante de estímulo estético de massa. Já no início de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), Noël Carroll justifica o tema de sua obra afirmando que os romances de horror encontravam-se disponíveis virtualmente em todo supermercado e toda farmácia dos Estados Unidos, e novos títulos surgiam com desconcertante rapidez e que, nos cinemas populares, obcecados com o horror desde o sucesso de bilheteria de *O exorcista*, era difícil visitar um local de várias salas sem se deparar com pelo menos um monstro.

O horror aparece até mesmo nas belas-artes, não apenas diretamente, nos trabalhos de Francis Bacon, H.R. Giger e Sibylle Ruppert, mas também sob a forma de alusões nos pastiches de muitos artistas pós-modernos. Em suma, o horror tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não, gerando em quantidade vampiros, duendes, diabretes, zumbis, lobisomens, crianças possuídas pelo demônio, monstros espaciais de todos os tamanhos, fantasmas e outros preparados, num ritmo que fez os últimos dez anos, mais ou menos, parecerem uma longa noite de dia das bruxas. (CARROLL, 1999, p. 13-14).

A literatura e o cinema de horror, bem como o apelo de tais gêneros sobre o público, passam, é claro, ao largo do escopo de nossa investigação. Ainda assim, permitem-nos questionamentos relevantes também para a tragédia. Ora, o desafio central à obra de Carroll – buscar solução à pergunta sobre por que as pessoas procuram o horror artístico, desejando, com isso, experiências que, na vida real, rejeitariam – coincide com questões envolvidas no que tradicionalmente se chamou “paradoxo da tragédia”. Afinal, por que gostamos tanto da trilogia tebana, por exemplo, se “é inquestionável que os mesmos elementos de aflição que nos agradam numa tragédia, se estivessem diante de nós na realidade, produziriam um desgosto indisfarçável”

(HUME, 2004, p. 357)?

Tal a complexidade do referido paradoxo que incontáveis pensadores debruçaram-se sobre ele. Para Santo Agostinho, segundo quem os abalos do afeto da compaixão deveriam ser reservados a questões relacionadas à fé, tais como a paixão de Cristo, mas nunca à representação teatral, tratar-se-ia de corrupção moral que o ser humano desejasse entristecer-se vendo coisas dolorosas e trágicas que ele próprio não deseja suportar (cf. SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 35). Já para Castelvetro (*apud* CARLSON, 1997, p. 46), influente estudioso da *Poética* à época do Renascimento, o fascínio por obras trágicas explicar-se-ia, ao contrário, de acordo com certo senso moral, pois, “quando nos sentimos condoídos pelos sofrimentos alheios, reconhecemos que nós próprios somos bons, já que as coisas injustas nos desagradam”.

A questão de saber por que assuntos trágicos despertam prazer no espectador tornou-se ainda mais importante quando, ao longo do século XVIII, os pensadores interessados no debate sobre as artes deixaram de se preocupar mormente com características formais do drama, passando a concentrar-se, então, nos efeitos do mesmo sobre o público.

Ora, se já os fins do século XVII caracterizaram-se pela paulatina virada do paradigma do racionalismo para a emotividade, naturalmente que perderiam importância as leis supostamente invariáveis do teatro para que a atenção se voltasse especialmente ao espectador e à sua patologia. Na medida em que a relação entre os estímulos e as emoções por eles desencadeadas tornaram-se o objeto de estudo de teóricos e críticos das artes, valorizaram-se a imediatez e a intensidade, de sorte que foram alteradas as concepções de objetividade, distância e idealidade da obra de arte e derrocadas as poéticas prescritivas no respeitante ao papel da imitação. Simultaneamente, a ênfase na especificidade dos meios de cada modalidade artística passou a receber mais atenção. No que se refere à pintura, por exemplo, surgiram as modernas teorias da cor; quanto à poesia, por sua vez, “se até então esse foco estivera concentrado no âmbito das regras da composição, agora ele se voltou pros sentimentos ditos compostos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 32).

Ao comentar o momento em que foi abalada a crença na necessária prevalência do belo sobre as manifestações artísticas, Seligmann-Silva, no ensaio “Do delicioso

horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” (2005), indicou importantes consequências dessa incipiente estética da recepção. Primeiramente que surgiram obras francamente dispostas a desestabilizar o horizonte de expectativas emocionais de leitores e espectadores. Por exemplo, tornou-se emblemática a reação do público inglês às primeiras encenações de *Love’s Last Shift, or the Fool in Fashion* (1696), do dramaturgo Colley Cibber. Credo tratar-se de uma comédia sobre a infidelidade conjugal, e, portanto, esperando uma noite leve e alegre, o público surpreendeu-se, no entanto, vendo-se chorar copiosamente no *Drury Lane Theatre*. De modo semelhante, disseminaram-se na França as chamadas *comédies larmoyantes*, cujo objetivo era provocar o prazer das lágrimas, “essas lágrimas deliciosas, que são o mais doce atributo e a expressão natural de nossa sensibilidade” (LA BRUYÈRE *apud* HÉNIN, 2007, p. 228, tradução nossa⁶³).

Além disso, fenômenos como o prazer originado da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos tornaram-se objetos de acaloradas discussões. Ilustrativas são, desta vez, as reflexões que Edmund Burke registrou em *Uma investigação sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). Como sabemos, trata-se de uma obra sem precedentes no debate sobre as artes obra pois, interessada em experiências estéticas sobretudo intensas, abalou séculos de uma estética que, calcada na proposta de imitação da bela natureza, mostrou-se idealista e idealizante (cf. SELIGMANN-SILVA, 2009). Basta ver que Burke iniciou o tratado “tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de modo análogo ao terror [...] produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 48).

Que a investigação de Burke tenha tido, pois, imediata e incontornável influência sobre diversos intelectuais europeus ao longo da segunda metade do século XVIII, percebemos sem dificuldades (cf. BOULTON, 2008). Tomando de empréstimo certas temáticas que, disseminadas também com o ensaio burkiano, tornaram-se extremamente apelativas para a época e para o público leitor, Schiller redigiu, entre os anos de 1786 e 1789, o romance *O visionário*. Trata-se de uma obra de grande importância, pois, para além de versar sobre o interesse da sociedade europeia por

⁶³ “[...] ces larmes délicieuses, qui sont le plus doux attribut et l’expression naturelle de notre sensibilité.”

histórias de fantasmas e possessões, teorias da conspiração e sociedades secretas, podemos considerá-la, segundo Jeffrey High (2009), iniciadora do romance gótico na Alemanha e do romance policial na Europa como um todo.

A despeito de ter se tornado um sucesso editorial entre os leitores que pediam sempre mais peripécias e esperavam impacientes pela saída de um novo número da revista na qual publicavam-se periodicamente as partes d'*O visionário*, o romance alegadamente desagradava ao próprio autor. Além de tê-lo considerado certa vez uma “farsa”, Schiller revelou, em carta ao amigo Körner, ter perdido o interesse pela história ao longo da feitura da obra (cf. CADETE, s/d). Por outro lado, melhor compreender o fascínio exercido por afetos ditos desagradáveis é coisa de que Schiller jamais abriria mão. Talvez por isso ele tenha considerado oportuno fazê-lo já no início de seu “gabinete filosófico”. Ora, sendo este o período em que o autor escreveu os textos que compreendem sua teoria da tragédia, naturalmente que suas investigações debruçar-se-iam sobre questões tão caras ao debate sobre as artes quanto as que dizem respeito à relação entre prazer e sofrimento.

Trata-se de um fenómeno geral da nossa natureza o facto de sermos aliciados, com uma irresistível magia, pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo por cenas de lamento e de horror com iguais forças. Todos são impelidos, plenos de expectativa, em torno do narrador de uma história de assassínio; devoramos o mais aventuroso conto de fantasmas com uma avidez tanto maior quanto mais os cabelos se nos põem em pé. (AT, p. 38-39)

Os questionamentos envolvidos no “paradoxo da tragédia”, bem como as tentativas de solucioná-lo, são, entretanto, muito anteriores às reflexões resultantes do “gabinete filosófico” de Schiller. Por sinal, já se encontram no mais completo e sofisticado relato sobre o referido gênero literário que sobreviveu desde a Antiguidade dos gregos. Falamos, é claro, da *Poética* de Aristóteles.

3.2.1. A tragédia e o seu paradoxo na *Poética* de Aristóteles

Sabemos que as perguntas por trás do “paradoxo da tragédia” não são o objeto principal da discussão do filósofo grego – isto é, falar da poesia, de suas espécies, de seus efeitos, de seus elementos e de como o enredo deve ser estruturado para que a obra seja boa (cf. ARISTÓTELES, 2016). Trata-se, ainda assim, de um texto da maior

importância para nossos estudos. Não apenas porque, sendo uma reflexão sobre a técnica de composição literária de modo geral, a *Poética* inaugurou a tradição de análises ditas “poetológicas” da tragédia. Interessa-nos também que, extrapolando os domínios técnicos da arte poética, a obra de Aristóteles pode ser compreendida como uma teoria sobre o que é a poesia, respondendo, portanto, à uma questão que é, por excelência, filosófica (cf. SZONDI, 2001).

Sabemos também que o texto de Aristóteles impõe grandes dificuldades, entretanto. Para começar, trata-se de um texto cujo original se perdeu. A versão da *Poética* que modernamente conhecemos baseia-se, na verdade, em um manuscrito do século XII suplementado por material cuja data de feitura remonta aos séculos XIII ou XIV e em uma tradução árabe do século X. Além disso, se não podemos esquecer que o final da Antiguidade e a Idade Média o ignoraram, o tratado aristotélico passou a ser exaustivamente comentado desde o Renascimento italiano, suscitando, pois, opiniões muito divergentes. Com efeito, sem contar os trechos lacunares, há passagens obscuras, sobretudo no que diz respeito a conceitos tais como “mimese” ou “catarse”. Levando-os em conta, os especialistas chegaram à conclusão de que a obra corresponde a anotações para as aulas de Aristóteles, sendo, portanto, destinadas a discípulos já familiarizados com as lições do filósofo. Neste caso, é até mesmo possível, segundo Carlson (1997), que algumas partes da *Poética* sejam não da lavra de Aristóteles, mas de comentadores tardios.

A despeito de seus problemas, parece-nos que a *Poética* versa de modo acessível e claro sobre certos assuntos do interesse de nosso autor. Ainda que não possamos analisar pormenorizadamente os conceitos presentes no texto de Aristóteles, buscaremos apresentá-lo no que diz respeito à definição da tragédia e ao prazer por ela engendrado.

Não é possível determinar com exatidão quando Aristóteles redigiu a *Poética*. Enquanto o tradutor português Eudoro de Sousa (2016) assevera que a data de composição desta obra recai no último período da vida do filósofo, Carlson (1997) menciona estudiosos segundo os quais a *Poética* surgiu no início da trajetória intelectual de Aristóteles. É seguro afirmar, porém, que, quando ele se dedicou à investigação sobre a arte poética, pôde contar com obras literárias que desde muito antes haviam definido seus próprios contornos. Nesta época, as tragédias, por exemplo, encontravam-

se há muito institucionalizadas⁶⁴.

De qualquer modo, a *Poética* não é o fruto de uma análise empírica de todas as tragédias ou de uma seleção delas. Ao comentá-la, José Pedro Serra (2018) não nos permite esquecer que, embora o texto aristotélico tenha recorrido a exemplos capazes de ilustrar suas afirmações, o criticismo aristotélico é, antes de mais, formal e prescritivo. A abordagem de Aristóteles ergue-se como um conjunto de premissas e raciocínios teóricos acerca do que é conveniente à natureza da poesia em geral e, afinal, à especificidade da poesia trágica, de sorte que podemos compreender a *Poética* enquanto “a busca de uma visão ordenadora de todas as realizações poéticas” (SERRA, 2018, p. 89).

Com efeito, chama-nos a atenção que Aristóteles tenha iniciado sua reflexão sobre a arte poética referindo a mimese como o princípio básico de toda a poesia. Tornando-a um conceito fundamental em que assenta a atividade poética, o filósofo indicou a presença da mimese nos mais diferentes gêneros poéticos. Encontra-se na epopeia e na tragédia e também na comédia e no ditirambo, bem como em grande parte na música da flauta e da cítara (cf. ARISTÓTELES, 2016, p. 87). Apesar de sua importância para a obra, a mimese não é claramente definida nos capítulos a ela dedicados – ou seja, os cinco primeiros capítulos da *Poética* – e nem nos demais⁶⁵.

Sabemos, no entanto, que, se Platão designara, em famosas passagens d’*A República*, que a mimese corresponde ora ao discurso imitativo, em que o poeta fala em nome de um terceiro, ora à cópia, que não é mais do que um pálido reflexo dos modelos eternos, ela não apresentava tais ressonâncias em Aristóteles. Por exemplo, ao tratar a relação entre arte [*téchne*] e natureza na *Física*, Aristóteles afirmou que “a arte *imita* a

⁶⁴ Enquanto Aristóteles viveu entre os anos de 384 e 322 a.C., o apogeu da tragédia grega coincidiu com a florescência política de Atenas no século V a.C. Ao apresentar o histórico das tragédias gregas, Jacqueline Romilly (2011) indica que, ainda que a peça mais antiga conservada, *Os persas*, de Ésquilo, remonte ao ano de 472 a.C., a primeira representação trágica das chamadas “Dionisiacas” data de um período mais remoto, o ano de 534 a.C. A autora ainda informa que após 404 a.C. já não se conservaram peças trágicas e que em *As rãs*, de 405 a.C., Aristófanes criticava a decadência dos concursos de tragédias.

⁶⁵ Apesar de não ter sido um texto destinado à publicação, é possível distinguir na *Poética* um plano, cujo desenvolvimento se ordena em volta das seguintes partes principais. Dos 26 capítulos nos quais o texto foi dividido, os capítulos 1 a 5 têm como pano de fundo a mimese; a tragédia, que integra a maior parte da obra, é discutida nos capítulos 6 a 21; a epopeia ocupa o capítulo 23 e, afinal, as diferenças entre a tragédia e a epopeia são explanadas nos capítulos 24 a 26.

natureza”, precisando, pouco depois, que “por um lado, a arte termina o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro ela a *imita*” (ARISTÓTELES *apud* MACHADO, 2006, p. 25, grifos nossos).

Ora, se a arte é capaz até mesmo de ir além da natureza, imitando, desse modo, sua capacidade de produzir, significa ao menos que não podemos pensá-la como imitação servil ou simples cópia de qualquer realidade. Se, de acordo com a *Poética*, os bons retratistas são aqueles que produzem a forma peculiar dos modelos, embelezando-os, apesar de respeitarem a verossimilhança, e se “[...] imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são [...]” (ARISTÓTELES, 2016, p. 106), o mundo que é mimeticamente representado é independente e autônomo, ainda que entre o universo da representação mimética e o universo do poeta haja inevitáveis pontos de tangência⁶⁶.

De vez que, aos olhos de Aristóteles, certo traço ficcional perpassa a mimese poética, libertou-se o poeta das reproduções a ele associadas na filosofia platônica, revalorizando-se, pois, a sua arte.

Certamente que Aristóteles não pretendeu, com isso, sugerir que o poeta tem liberdade absoluta. Ao conferir ao poeta o estatuto de criador de uma ficção, alargando, pois, os limites para a sua criatividade, Aristóteles não deixou de indicar que o poeta, empregando sua habilidade racionalmente, deve produzir a obra realizando e respeitando os fins que lhe são próprios. Basta ver que, ao comentar o gênero tragédia, o filósofo, aumentando a responsabilidade atribuída ao poeta e à sua arte, constrangeu-o a redigir o poema de sorte que obedeça à verossimilhança e à necessidade. Quer dizer, para ele, “tais obrigações são pontos de referência para a arte do poeta de modo que o poema, de acordo com a forma ‘regular’ do gênero a que pertence, resulte perfeito” (SERRA, 2018, p. 95). E não haveria de ser diferente, pois a *Poética* é, em partes, uma teoria da arte trágica. Ou seja, além de definir as relações entre o conteúdo e a forma da

⁶⁶ A esse respeito, em introdução à tradução comentada da *Poética* de Aristóteles, Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (*apud* MALHADAS, 2003, p. 18) esclarecem que “[...] a MÍMESIS é ‘poética’, isto é, criadora. Não EX-NIHILO: há uma matéria-prima que é o homem dotado de caráter, capaz de ação e de paixão, preso numa rede de acontecimentos. Estes dados, o poeta não imita como se fizesse um decalque [...] o poeta, enquanto MIMÉTÊS, constrói [...] uma ‘história’ (MÝTHOS) com seus actantes funcionais. Ele só imita para representar: os objetos que lhe servem de modelos [...] apagam-se por trás do objeto [...] história representada [...]. MÍMESIS designa esse movimento que parte de objetos preexistentes e chega a um artefato poético, e a arte poética é, segundo Aristóteles, a arte dessa passagem”.

tragédia de modo a diferenciá-la de demais gêneros literários – trata-se sobretudo de diferenciá-la da epopeia –, o tratado em questão também se destina a comentar obras existentes – Aristóteles cita muitas vezes, por exemplo, as tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Ifigênia entre os Tauros*, de Eurípides – e, assim, a auxiliar o artista na composição de boas obras.

Que a *Poética* seja, de certo modo, uma teoria da tragédia, comprova-o, por sinal, o capítulo sexto. É verdade que Aristóteles menciona a tragédia já no início de seu texto, quando a considera uma das artes poéticas que, fundamentadas todas na mimese, devem ser definidas quanto ao objeto imitado, ao modo como imitam e, afinal, ao meio em que imitam. Com efeito, o filósofo logo envida esforços para esclarecer que à tragédia corresponde a arte poética que imita homens melhores (objeto), pondo-os eles próprios em ação (modo), por meio do ritmo, da harmonia e das palavras (meio). Assim, embora ela tenha algo em comum com a epopeia homérica, por exemplo, pois ambas imitam o mesmo objeto e com meios semelhantes, o modo é distinto: de vez que os personagens se nos apresentam diretamente, a tragédia prescinde do narrador presente na epopeia. É no sexto capítulo, entretanto, que Aristóteles reconheceu a necessidade de melhor explorar a especificidade da tragédia em relação aos demais gêneros literários, apresentando seus componentes essenciais.

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2016, p. 93)

Ainda que a definição aristotélica da tragédia tenha sido proveitosa no que diz respeito a demarcar e orientar a área de investigação da *Poética*, José Pedro Serra (2018) não nos permite esquecer que é demasiado imprecisa. Com efeito, afirmar que a tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão pode dar azo às mais díspares interpretações. Quanto às afirmações relacionadas à linguagem e ao desempenho de atores, são sobretudo descritivas e, portanto, pouco adiantam quando se trata de definir mais concretamente o gênero tragédia. De todo modo, podemos melhor compreender a definição aristotélica da tragédia caso a consideremos em partes e de acordo com o restante da *Poética*.

Sintetizando as informações presentes no texto de Aristóteles cumpre observar, primeiramente, que a tragédia imita uma ação. Se a afirmação parece simples, consideramos válido ressaltá-la, pois, além de soar como orientação à composição dramática, é rica de consequências. Uma delas é que, para Aristóteles, a tragédia deve ser encarada a partir do que nela objetivamente ocorre. Olhá-la, ao contrário, a partir da subjetividade das personagens seria anacrônico, para dizer o mínimo. Nas palavras de Serra (2018, p. 99), “a tragédia pertence ao homem, é do homem, mas no prolongamento visível do gesto, não no debate interior nem na exaustiva análise das hesitações de um suposto ‘eu’ que enchem as novelas e os romances da modernidade”.

Ao afirmar que o objeto imitado na tragédia é uma ação, Aristóteles indicou, logo de início, a preeminência do enredo sobre os personagens. Com efeito, após enumerar as partes da tragédia – referindo-se, das mais às menos importantes, a enredo, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia –, o filósofo afirmou, sem ambiguidades, que “[...] o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação [...]” (ARISTÓTELES, 2016, p. 94). No entanto, quando o caso é a tragédia, trata-se, segundo Aristóteles, de uma ação elevada. Para compreendê-lo, devemos remeter-nos ao passo da *Poética* em que ele diferenciou tragédia e comédia segundo o objeto de imitação. “Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes são, necessariamente, indivíduos de elevada ou baixa índole [...]” (ARISTÓTELES, 2016, p. 88), podemos concluir que, contrariamente ao que ocorre na tragédia, é nobre a ação cujas personagens são sérias. Não é demais realçar, nesse caso, que embora os personagens sejam menos importantes do que a ação, são elas que a qualificam como elevada.

O filósofo também observou que a imitação da ação deve resultar em um enredo uno e completo. Ponto de partida de boa parte dos comentadores renascentistas da tragédia, a ideia de unidade de ação traduz-se na harmonia das partes que constituem um todo e este resulta de uma ordenação segundo um princípio, um meio e um fim. Isso quer dizer, primeiramente, que “a qualificação de ‘completa’ vem relacionada, na *Poética*, à concepção de totalidade, que só se realiza pela unidade” (MALHADAS, 2003, p. 21). Quer dizer ainda que, para Aristóteles, os atos devem concatenar-se de tal

modo que nenhum pode ser deslocado ou suprimido sem que o todo seja subvertido. Mais do que unidade e completude, importa também que a trama dos fatos tenha certa extensão. Aristóteles recomenda aos tragediógrafos que o enredo tenha duração ampla, sem, no entanto, estender-se desnecessariamente e, além disso, sem prejudicar a compreensão da ordenação dos acontecimentos. Nesse sentido, o mais adequado é que a ação tenha a duração suficiente para permitir que se processe a passagem da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade de acordo com a verossimilhança e a necessidade.

Versando sobre o meio pelo qual a representação é, na tragédia, operada, Aristóteles estabeleceu ademais que a linguagem há que ser ornamentada. De acordo com Daisi Malhadas (2003), é possível compreender a referência ao ornamento, tal como notamos na tradução de Eudoro de Sousa, que empregamos neste trabalho, atentando-nos ao termo originalmente empregado pelo filósofo grego para caracterizar a linguagem que deve ser utilizada na obra trágica – *hēdysménoi*. Após mencionar a edição da *Poética* de Dupont-Roc e Lallot, em cuja introdução explicam que o vocábulo grego é o particípio do verbo *hēdýnō*, que significa “tornar agradável” ou “temperar”, Malhadas sugere que, em português, nenhuma dessas traduções seria suficiente para explicitar a abrangência pretendida por Aristóteles. Em face desta dificuldade, a autora explica que, ao qualificar de tal modo a linguagem, relacionando-a, afinal, com “ritmo”, “harmonia” e “canto”, Aristóteles confere poeticidade à tragédia, distanciando-a de outras artes tais como a música instrumental ou a prosa.

Após assinalar que o poeta, no teatro, dispensa a narração, fazendo os personagens agirem diretamente, Aristóteles afinal acrescenta à sua definição da tragédia o fato de que, por meio da piedade – sentimento despertado pelo herói trágico, infeliz sem o merecer – e do terror – que sentimos na medida em que percebemos que o herói desditoso é, afinal, semelhante a nós mesmos –, ocorre a purificação (*katharsis*) de tais emoções.

Sem que entremos em discussões no respeitante ao significado de “catarse”, termo que, não sendo explicado claramente na *Poética*, tornou-se tão frequentemente discutido entre os comentadores do filósofo grego, chama-nos a atenção que a definição da tragédia não é simplesmente formal. É claro que Aristóteles interessou-se pela forma, ou seja, pela organização interna da tragédia, pois possivelmente seu objetivo era o de

chegar a uma classificação do gênero poético de que ele mais minuciosamente trata, a tragédia. Entretanto, Aristóteles interessou-se também pela finalidade. A definição aristotélica do gênero em questão é sobretudo teleológica, uma vez que as considerações formais a respeito da tragédia só se completam com a explicitação do efeito que a mimese própria da tragédia produz. Ora, se a tragédia define-se, de acordo com Aristóteles, não apenas pelos elementos formais que a devem compor, mas também em função das emoções que deve suscitar, a *Poética* dedica-se a estudar a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir tais emoções. Por exemplo, com isso em vista é que Aristóteles deslindou as situações que os poetas deveriam procurar ou evitar para que lograssem suscitar as emoções que constituem a finalidade da tragédia. Segundo o filósofo grego, não devem ser representados homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que suscita repugnância – ou homens maus que passem da má para a boa fortuna – pois este é o menos trágico dos casos. Ao contrário, a situação trágica por excelência está na dependência de que o herói não se diferencie muito pela virtude e pela justiça, “se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (ARISTÓTELES, 2016, p. 120).

Aristóteles bem sabia que piedade e terror poderiam ser frutos do espetáculo cênico. Uma vez que o filósofo tinha o labor poético em mais alta conta, porém, asseverou que o mais adequado é que as emoções trágicas fossem o efeito da íntima conexão dos atos no texto teatral. Escusado dizer que, ao afirmá-lo, o filósofo grego, pretendeu, primeiramente, valorizar a *téchne* do poeta. Versando a esse respeito, Jacqueline Romilly (2011) esclarece que os mitos nos quais os antigos tragediógrafos repetidamente se baseavam eram previamente conhecidos pelo público. Neste caso, a originalidade do poeta não tinha que ver com os acontecimentos representados, mas com o modo como os interpretava e os contava; “[...] o autor tornava pública uma emoção, uma explicação, um significado que não tinham sido veiculados antes dele”⁶⁷.

Vimos, porém, que, para Aristóteles, não se tratava de uma emoção qualquer. Para ele, “[...] o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação” (ARISTÓTELES, 2016, p. 119). Talvez porque Aristóteles

⁶⁷ “[...] el autor ponía de manifiesto una emoción, una explicación, una significación que no habían sido leídas hasta él.”

considerasse como óbvia a relação entre a tragédia e a piedade e o terror, não se interessou em defini-los na *Poética*. Fazendo recurso à *Retórica*, entretanto, podemos melhor compreendê-los. Nesta obra, o filósofo grego esclarece que a piedade habita um horizonte aberto à infelicidade na medida em que ela é “[...] consecutiva à revelação de um mal destrutivo ou penoso que atinge quem não o merece e que ou o próprio, ou alguém dos seus, poderá vir a cair nesse sofrimento, sobretudo quando esse mal está próximo” (ARISTÓTELES *apud* SERRA, 2018, p. 123). Direta e estreitamente relacionada com a piedade, o terror é, ainda segundo a *Retórica*, uma emoção dolorosa conectada com a expectativa de um futuro prejuízo; “admitamos que o medo seja uma dor ou uma desordem consecutiva à representação de um mal que está prestes a acontecer e que causa destruição ou dor [...]” (ARISTÓTELES *apud* SERRA, 2018, p. 124).

Ora, se a piedade e o terror têm que ver com dor e sofrimento, como é possível que a *Poética* os tenha tratado como fontes de certo prazer?

Entender a solução de Aristóteles para o paradoxo da tragédia requer que nos voltemos ao capítulo IV do tratado sobre a arte poética, pois aí ele versou mais detidamente sobre a mimese e o seu lugar na dinâmica da vida humana. Indagando-se sobre as causas da poesia, o filósofo grego as justifica afirmando, primeiramente, que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções)” (ARISTÓTELES, 2016, p. 90). Ele constata, além disso, que “[...] os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 2016, p. 90).

Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz os filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas somente da execução, da cor ou qualquer outra coisa da mesma espécie. (ARISTÓTELES, 2016, p. 90)

Embora essas passagens nem sempre tenham chamado a atenção dos comentadores do tratado aristotélico, permitem-nos afirmar que os fundamentos da

poesia trágica relacionam-se intimamente com a natureza humana e, em conformidade a ela, respondemos prazerosamente ao apelo da imitação de objetos que, fossem reais, seriam repugnantes. Ou seja, apenas sentimos prazer com emoções tão dolorosas quanto a piedade e o terror suscitados pela tragédia porque ela é uma representação. Diante das artes, e da obra trágica, mais especificamente, mostramo-nos conscientes de que os objetos representados são ficcionais, embora se associem aos objetos de fato por meio da semelhança; desta sorte, opera-se um ato cognitivo que nos agrada para além do fato do desagrado que os mesmos objetos causariam, caso nos deparássemos com eles (cf. MALHADAS, 2003)⁶⁸.

3.2.2. A permanência da *Poética* na teoria schilleriana da tragédia

Ao examinar a tradição que se ocupou da tragédia, Jacques Taminiaux observou em seu *Le théâtre des philosophes* (1995) que, de Schelling a Heidegger, passando por Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, os pensadores alemães que se interessaram pela Grécia atribuíram enorme importância à tragédia. Aos olhos de Taminiaux é discutível, no entanto, que os referidos pensadores, ao debruçarem-se sobre a tragédia grega, tenham preferido desviar-se do conflito dramático que se encontra no cerne da concepção aristotélica do trágico e, interessados em questões ontológicas, transforam-na em documento para a interpretação filosófica. Desta sorte, o autor não hesitou em afirmar que, à exceção de Hölderlin, Schiller e os demais pensadores supracitados soberbamente marginalizaram o ensinamento da *Poética* de Aristóteles.

Como vimos, são coisas muito diferentes se compreendemos os elementos das tragédias como adequados à reflexão poética ou, por outro lado, se assumimos o conflito que caracteriza a tragédia grega nos termos de uma contradição a ser logicamente superada. Neste caso, podemos falar de uma “abordagem dialético-especulativa”, ou, mais diretamente, “filosófica”. A “filosofia do trágico” não se volta

⁶⁸ De acordo com Dupont-Roc e Lallot (*apud* MALHADAS, 2003, p. 26-27), isto seria inclusive capaz de elucidar a “catarse”. “A KÁTHARSIS trágica é o resultado de um processo [...]: assistindo a uma história em que reconhece as formas, sabiamente elaboradas pelo poeta, que definem a essência daquilo que inspira piedade e terror, o expectador experimenta a piedade e o terror, mas de maneira quinta-essenciada, e a emoção purificada que dele então se apodera e que qualificamos de estética vem acompanhada de prazer”. Versando a respeito do paradoxal prazer que sentimos quando lemos ou assistimos a uma boa peça trágica, Stephen Halliwell (1992) não nos permite esquecer que dois tipos de prazer encontram-se aí unidos – o que deriva do reconhecimento da relação de semelhança da obra mimética com o mundo e o que deriva do reconhecimento da habilidade artística do poeta.

ao efeito da tragédia, mas, ao contrário, consiste em “uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade” (MACHADO, 2004, p. 46).

Tendo sido Schiller um poeta dotado de profundo espírito filosófico, é compreensível que Taminiaux (1995) o tenha situado, ao lado de Schelling e de Hegel, na esteira dos pensadores que, passando ao largo das reflexões sobre o efeito da arte trágica e sobre o modo como ele é produzido, romperam com a tradição aristotélica. No entanto, é preciso ponderar que Schiller jamais esqueceu que suas incursões na filosofia deveriam servir ao aprimoramento de suas próprias composições dramáticas. Por isso, não consideramos apropriado afirmar que Schiller mostrou-se indiferente aos ensinamentos de Aristóteles em sua *Poética*. Que Schiller tenha se mostrado até certo ponto fiel à tradição de discussões poetológicas iniciadas com o filósofo grego, demonstram-no os ensaios “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica”, nos quais ele – não apenas na condição de filósofo, mas também de poeta – mostrou-se inteiramente atento à esfera dos afetos que a tragédia deve produzir.

Não é possível determinar com exatidão em que altura da vida de Schiller confrontou-se ele com a *Poética* de Aristóteles. Caso consideremos a correspondência pessoal autor com os amigos Goethe e Körner, somos levados a crer que ele topou tardiamente com o texto grego. Depois de Goethe tê-lo presenteado com um exemplar do tratado grego, Schiller escreveu-lhe uma carta em 5 de maio de 1797 afirmando que não o havia lido anteriormente (cf. GOETHE & SCHILLER, 1993, p. 114). Por outro lado, baseando-nos relatos de Caroline Beulwitz, cunhada de nosso autor, é ainda possível que ele o tenha feito muito antes, entre meados de maio e fins de julho de 1790, época em que preparava suas preleções para a Universidade de Jena (cf. BEISER, 2005, p. 248).

Igualmente custoso é fazer afirmações inequívocas a respeito do modo como nosso autor recebeu o texto de Aristóteles. Na carta a Goethe de 5 de maio de 1797, Schiller escreveu uma espécie de resenha da obra sugerindo que os preceitos de Aristóteles não podem ser completamente compreendidos ou dignificados. Embora ele reportasse estar muito satisfeito com ela, admitiu que “deve-se conhecer com bastante clareza os conceitos fundamentais se se quiser fazer útil sua leitura: se não se conhece

tão bem assim o assunto tratado, então torna-se perigoso buscar ali um conselho” (GOETHE & SCHILLER, 1993, p. 114). Se Aristóteles conseguira penetrar a essência da tragédia, o método empregado para fazê-lo, Schiller considerou-o criticável.

Toda a sua [a de Aristóteles] visão da tragédia baseia-se em fundamentos empíricos: ele tem diante dos olhos uma quantidade de tragédias apresentadas, as quais não temos mais; é a partir dessa experiência que raciocina, e falta-nos em grande parte toda a base de seu julgamento. Em quase nenhum ponto ele parte do conceito, sempre somente do fato da arte e do poeta e da representação; e se os seus julgamentos, de acordo com a sua característica principal, são verdadeiras leis artísticas, então temos de agradecer por isso ao feliz acaso de que naquele tempo havia obras de arte que, através do fato, realizavam uma ideia ou representavam o seu gênero num caso individual. (GOETHE & SCHILLER, 1993, p. 114-115)

Ainda que Schiller tenha lido a *Poética* tardiamente, ele certamente havia sido informado do conteúdo da referida obra através da *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing anteriormente à amizade com Goethe (cf. SHARPE, 1991). Altamente provável é que, em consequência do contato de Schiller com os trabalhos de Lessing sobre o texto grego, nosso autor demonstrou opiniões semelhantes às do autor da *Dramaturgia* e às de Aristóteles em muitas das ocasiões nas quais discorreu sobre as artes trágicas.

Caso levássemos em conta, as cartas trocadas por Schiller e Goethe, veríamos, por exemplo, que, tanto quanto a *Poética* aconselha que o poeta não configure uma tragédia de forma épica, nosso autor empenhou-se para distinguir poesia épica e dramática com o objetivo último de definir a matéria adequada a cada gênero poético. Mais nos importam, porém, as semelhanças que pudemos observar ao cotejar a *Poética* com os primeiros artigos da teoria da tragédia de Schiller. A influência – direta ou não – do tratado aristotélico pode ser notada no interesse de nosso autor pelo paradoxo da tragédia, bem como no modo como ele se esforçou para apreender as condições mais e menos favoráveis à produção da comoção trágica.

Schiller interessou-se especialmente por noções práticas que devem orientar a composição dramatúrgica para que ela tenha efeitos emocionais sobre o espectador. Exemplo disso é que, aproximando-se do filósofo grego, para quem o enredo era a alma da tragédia, no ensaio “Sobre a arte trágica”, nosso autor afirmou que, neste gênero literário, mais importante do que a imitação de sensações e afetos dos personagens, é que seja apresentada a trama das peripécias das quais elas nasceram e que ocasionaram

a sua exteriorização.

Ainda no tocante às questões práticas que devem ser observadas para a composição de uma boa tragédia, há mais a ligar os dois autores. É relativamente comum encontrarmos estudos segundo os quais Schiller preocupava-se em pôr em cena heróis cuja rigorosa moral consiste na retomada dos ensinamentos kantianos provenientes da *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1785) e da *Crítica da razão prática* (1788)⁶⁹. Com efeito, Schiller tinha por elevado o valor de uma filosofia de vida na qual o nosso sentimento de individualidade é enfraquecido diante de leis universais. Por isso mesmo, em “Sobre a arte trágica”, teceu elogiosos comentários à peça *O Cid* de Corneille, na qual os heróis Rodrigo e Ximena sacrificam os desejos próprios em vista do cumprimento de um objetivo moral. Entretanto, o herói trágico por ele concebido não corresponde ao sujeito moral kantiano. Se já em “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” notamos a clara defesa de uma estética do mau – pois “o sofrimento de um criminoso não provoca menos deleite trágico do que o sofrimento do virtuoso” (FP, p. 33) –, em “Sobre a arte trágica” ele reconheceu que contribui consideravelmente para a intensidade do efeito trágico que exista uma viva semelhança entre nós e o sujeito que sofre. Ou seja, uma vez que somente o sofrimento de seres sensíveis e éticos iguais a nós pode despertar a nossa compaixão, resta ao poeta trágico privilegiar o caráter misto. Desta sorte, o ideal de seu herói reside a igual distância entre o que é totalmente desprezível e o que é perfeito (cf. AT, p. 47-48). Nesta altura, leitores da *Poética* sentem-se suficientemente confortáveis para afirmar que se trata de uma ideia já registrada pelo estagirita.

Afinal, há ainda uma semelhança cujas consequências consideramos ainda mais interessantes. Tal qual Aristóteles, Schiller mostrou-se consciente de que é paradoxal o

⁶⁹ Nessas obras, Kant registrou suas reflexões mais influentes acerca da moralidade. Cumpre explicá-las brevemente pois se os heróis das primeiras peças de Schiller não refletem a moralidade kantiana, é certo que Schiller levou-a em conta não apenas em ensaios como *Sobre graça e dignidade* (1793), mas também na criação de personagens que figuram em suas obras mais maduras. Immanuel Kant (1724-1804) chamou de “imperativo categórico” o princípio supremo da moralidade. Trata-se de um princípio objetivo, necessário e incondicional que devemos seguir a despeito de quaisquer inclinações naturais que o contrariem. Por exemplo, há moralidade “quando o infeliz, com fortaleza de alma, mais enfadado do que desalentado ou abatido, *deseja* a morte, e conserva contudo a vida sem a amar, não por inclinação ou medo, mas por *dever*” (KANT, 2007, p. 28, grifos nossos). Afeito à autonomia da razão, Kant considerou que a ação em que há conteúdo moral, condição para a felicidade, deve ser livre escolha do sujeito, de sorte que o imperativo categórico é a expressão da vontade autônoma. Por essa razão, central às reflexões de Kant sobre a moralidade é um conceito de razão cujo alcance, nas questões práticas, ultrapassa a esfera das paixões.

prazer suscitado pela tragédia. Logo no início do ensaio “Sobre a arte trágica”, o autor refere que frequentemente sentimo-nos atraídos diante de representações artísticas de acontecimentos que, na realidade, consideraríamos atrozes (cf. AT, p. 38-39). Que Schiller tenha se interessado tanto quanto Aristóteles pelo chamado “paradoxo da tragédia” não significa, evidentemente, que as suas reflexões a esse respeito coincidissem.

Nesta altura, é preciso que nos voltemos à relação entre o prazer artístico e o cultivo da moralidade conforme Schiller os considera no ensaio “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos”. Tal como dissemos anteriormente, para o autor, o sublime e o comovente – assim como as demais representações nas quais experimentamos concordância e conformidade a fins – são fontes de prazer, podendo, pois, ser empregados artisticamente.

Problematicamente, porém, Schiller reconheceu que o sublime – aqui definido como “[...] o sentimento da nossa impotência e limitação para abranger um objecto, mas por outro lado, o sentimento de nossa supremacia, que não se assusta face a quaisquer limites [...]” (FP, p. 30) – e o comovente – “sensação mista de dor e prazer com a dor” (FP, p. 30) – produzem prazer por meio do desprazer. Para explicar a referida contradição, Schiller, especialmente ao versar sobre a categoria mais identificada com a obra trágica, *i.e.*, o comovente, fez recurso à moralidade, que, sendo determinada por um princípio interno da razão, torna-se em paládio da nossa liberdade. É, portanto, o reconhecimento de nossa força moral que permite que uma experiência dolorosa seja gratificada.

Quando vemos Hñon e Amanda amarrados ao poste de tortura, ambos prontos a sofrer de livre vontade a terrível morte pelo fogo, de preferência a conquistar um trono por infidelidade ao ser amado – o que será que torna para nós esta cena num objecto tão celeste? A contradição entre a sua presente situação e o destino risonho que eles desprezaram, a aparente inconformidade a fins da natureza, que recompensa virtude com miséria, a negação do amor-próprio, inconforme aos fins naturais, etc., tudo isso deveria, uma vez que evoca na nossa alma tantas representações de inconformidade a fins, encher-nos da mais sensível dor – mas que nos importa a natureza com todas as suas finalidades e leis se ela se torna, através de sua inconformidade a fins, num pretexto para nos mostrar a conformidade a fins morais dentro de nós, na sua mais plena luminosidade? [...] A concordância no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que todas as contradições do mundo natural podem perturbar-nos. (FP,

Dizíamos que as consequências do interesse de Schiller pelo “paradoxo da tragédia” nos interessa de modo especial. Ao extrapolar o âmbito de considerações formais das tragédias, admitindo, então, que sentimos prazer em face da representação de circunstâncias desprazerosas, Schiller viu-se em condições de definir as artes trágicas. A esse respeito, Schiller enunciou que “a tragédia seria assim a imitação poética de uma série de peripécias inter-relacionadas, que nos mostra pessoas em estado de sofrimento, e tem como intenção provocar nossa compaixão” (AT, p. 51). Fica, portanto, claro que, como Aristóteles, Schiller, ainda que tenha definido formalmente a tragédia, não deixou de considerar a finalidade a que serve este gênero literário. Ou seja, para ele, a definição da tragédia só se completa na medida em que mencionam que ela deve produzir certas emoções com as quais sentimos prazer⁷⁰.

3.3. A revolução kantiana

3.3.1. A atualidade do sublime

Convencidos de que emoções suscitadas pelo belo e pelo sublime já não têm qualquer relevância senão a do interesse histórico, não são poucos aqueles que afirmam que estas categorias estéticas estão, contemporaneamente, em declínio. Questionando-se a esse respeito, Glenn Most iniciou o ensaio “*After the sublime*” perguntando-se “o que significa, para uma emoção, nascer ou morrer?” (MOST, 2002, p. 101, tradução

⁷⁰ Possivelmente, a carência do terror na definição da tragédia com a qual Schiller concluiu seu ensaio “Sobre a arte trágica” deveu-se à influência de Lessing, para quem a compaixão é a paixão trágica por excelência. Contrariando os autores do Classicismo Francês, Lessing insistiu que tudo que nos desperta temor quanto a nós mesmos despertaria, igualmente, nossa compaixão, desde que percebêssemos outros ameaçados ou atingidos por semelhante ação. Ou seja, a compaixão suscitada pela tragédia une-se necessariamente ao temor. Uma vez que Lessing não interpreta o temor como temor pelo herói, mas por nós mesmos, a compaixão é a espinha dorsal do conceito de Aristóteles. Ao mencioná-lo, Lessing explicou que “é incontestável que Aristóteles não pretendia, em geral, dar uma definição rigorosamente lógica da tragédia. Pois, sem se limitar às propriedades essenciais desta, introduziu diversas meramente contingentes, porque o uso de então as requeria. Entretanto, estas deduzidas, e reduzidas as outras características umas às outras, resta uma explicação perfeitamente exata: a de que a tragédia é, em suma, um poema que excita compaixão. De conformidade com a sua classe, é imitação de uma ação, digna da mesma forma como a epopeia e a comédia; mas, de conformidade com o seu gênero, é imitação de uma ação digna de compaixão. Destes dois conceitos, é possível derivar inteiramente todas as suas regras e mesmo a sua forma dramática pode ser daí determinada” (LESSING, 1992, p. 66). A provisória diferença entre Aristóteles e Schiller foi, no entanto, de certo modo equilibrada na medida em que Schiller assimilou o elemento terrível ou pavoroso do conceito kantiano do sublime.

nossa⁷¹). O autor ponderou que, mais razoável do que apressadamente indicar a insignificância do belo e do sublime em nossos dias, quaisquer estudos fenomenológicos das emoções deveriam investigar as razões pelas quais elas se transformam ao longo do tempo. Da opinião de que o belo e o sublime subsistem sob nova roupagem, Most afirma que não se trata de considerá-los esgotados, mas de pensá-los tais como são atualmente experimentados.

Segundo ele, primeiramente claro é que não vivemos em uma época marcada pelo fim do belo. Ao contrário, a referida categoria estética apresenta-se nas capas de revistas, em anúncios publicitários, no cinema *hollywoodiano* e em demais produtos da cultura popular. Antecipando-se a objeções segundo as quais tratar-se-ia do *kitsch*, e não do belo propriamente, Most afirmou que, embora saibamos que as artes ditas elevadas busquem constantemente diferenciar-se daquelas que podem ser classificadas como *kitsch*, estas mostram-se capazes de incitar a alegria própria do sentimento do belo e, além disso, sua função social não é menos importante. Se o *kitsch* não goza da melhor reputação devido a fenômenos como o declínio da aura, a indústria cultural e a exacerbação do consumo, nem por isso devemos desprezá-lo. Ora, o fato de que o *kitsch* tenha logrado incorporar o belo às relações de mercado, tocando, deste modo, mais pessoas, pode indicar que ele possui certa dimensão ética – por sinal, menos discutível do que as artes que se querem reservadas a poucos. Indica também que, sim, ainda buscamos a experiência da beleza.

No que diz respeito ao sublime, entretanto, Most diagnosticou um cenário mais desértico. Poderíamos pensar até mesmo que a categoria do sublime não representa nenhum papel relevante no contexto artístico e cultural contemporâneo, caso levemos em conta que o termo praticamente extinguiu-se no sentido em que era empregado na filosofia da arte: se outrora empregávamos o termo para referirmo-nos às artes e às grandiosas paisagens naturais, Most constatou que hodiernamente ele é usado, quando muito, para caracterizar objetos elegantes e, no entanto, tão domésticos quanto uma torta vienense. Para o pesquisador, o esgotamento do termo hodiernamente pode ser relacionado à incontornável influência que Immanuel Kant e sua *Crítica da faculdade de julgar* exerceram sobre a modernidade. Embora Most tenha admitido que, em versão

⁷¹ “*What does it mean for an emotion to be born, or to die?*”

kantiana, o sublime alcançou seu maior triunfo, considerou, por outro lado, que, à medida que a terceira *Crítica* tratou-o em sentido metafísico, acabou por deslocá-lo do domínio da poesia e das artes em geral.

A esse respeito, nem mesmo as tentativas de Friedrich Schiller e Friedrich Schlegel de apropriarem-se do sublime kantiano para aplicá-lo à tragédia teriam sido incapazes, segundo Most, de garantir a permanência do sublime em domínio artístico. Na medida em que esses poetas emprestaram o conceito de sublime da terceira *Crítica*, segundo a qual o sublime corresponde a uma sensação complexa de dor e de prazer, para discorrer acerca do prazer trágico, contribuíram significativamente para o surgimento de uma nova categoria do pensamento, ou seja, a do trágico enquanto uma “disposição metafísica”. Ao fazê-lo, no entanto, não puderam impedir que o interesse pelo sublime se mantivesse no decorrer do século seguinte. Na verdade, segundo as investigações de Most, o sublime kantiano teria sucumbido a certo fenômeno que marcou a transição do século XIX ao XX, a saber, o desencantamento dos elementos concernentes à transcendência.

Estariamos, pois, diante de um cenário em que há tão pouco espaço para o sublime na especulação estética, que a maioria dos autores e artistas contemporâneos parecem prescindir dele.

Coerente com a proposição inicial de seu ensaio, porém, Most demonstrou com exemplos da literatura e das artes mais recentes que, ainda hoje, buscamos a experiência do sublime – ainda que só consigamos referi-lo de modo negativo. Uma vez que o sublime escapa à representação, só conseguimos tratá-lo nos termos do lamento, da nostalgia ou do anseio por certa transcendência que não cabe no mundo à nossa volta. Melhor dizendo, não é que tenhamos superado o sublime. Longe disso, na opinião de Most, analogamente ao que se passou com o belo, o sublime democratizou-se e transformou-se na cultura. Já o comprova o fato de nos interessarmos de modo quase obsessivo por representações literárias ou fílmicas do terrível extermínio de milhões no decorrer da Segunda Guerra Mundial. Na verdade, também o comprova a experiência mais cotidiana.

A tecnologia moderna, longe de levar quaisquer possibilidades do sublime à derrocada, viabilizou-a a milhões de pessoas, ainda que lhes falte o termo para assim defini-la. Pois, se não é sublime, o que é a

sensação que, constituindo-se da exaltação do poder e do terror da fragilidade, temos quando sobrevoamos uma grande cidade à noite? O que foi, se não foi sublime, a sensação do primeiro astronauta que pisou a lua e que viu a Terra que havia deixado para trás e que, mesmo depois que a ela retornasse, nunca mais seria a mesma? Hoje, por falta de palavra melhor, dizemos “Uau!” ou “Fantástico!”. Mas dois séculos atrás não teríamos hesitado em dizer “Sublime!” (MOST, 2002, p. 120, tradução nossa⁷²)

Decerto que o pesquisador apresentou-nos um abrangente panorama do que poderíamos denominar a crise do sublime. Interessa-nos ainda que Most tenha indicado como as artes contemporâneas busquem representar o sublime pelas tentativas múltiplas e diversas de desrealização de suas linguagens. Entretanto, parece-nos injustificado que apenas brevemente ele tenha referido a enorme importância desta categoria estética no pensamento e nas artes do século XVIII.

De vez que, já nas décadas de 1750 e 1760, incontáveis tratados de pintura, poesia, jardinagem e música dedicaram-se a este tema, Peter De Bolla (1989) não hesitou em afirmar, por exemplo, que as discussões sobre o sublime atingiram seu pináculo no século XVIII⁷³. Ora, tal como dissemos anteriormente, neste momento, fortaleceram-se as questões relacionadas às diferenças entre as artes, ao gosto e ao prazer estético. Neste momento surgiram também célebres investigações sobre os critérios nos quais baseamos nossos juízos sobre fenômenos – fossem artísticos ou naturais. Sendo que o interesse pelo sublime e pelos demais temas da estética difundiu-se de tal sorte nas produções discursivas setecentistas, parece-nos adequado afirmar, desviando-nos de Most, que os séculos XVIII e XIX identificaram-se intensamente com a referida categoria nos planos teórico e artístico.

Já os momentos formadores do Romantismo, apenas brevemente mencionados por Most, são ilustrativos nesse sentido. Se pudermos compreender a visão romântica de

⁷² “*Modern technology, so far from destroying forever any possibility of the sublime, has instead made possible for millions of people an experience of the sublime for which the only thing that is lacking is the term sublime itself. For what, if not sublime, is the feeling, compounded of the exaltation of power and the terror of fragility, which we experience when we fly in an airplane over a great city at night? And what, if not sublime, was the feeling the first astronaut had who stood on the moon and looked up at the earth that he had left behind and that, even when he returned to it, would never be the same again? Nowadays, for lack of a better word, we may blurt out ‘Wow!’ or ‘Awesome!’ But two centuries ago we would not have hesitated to exclaim, ‘Sublime!’*”

⁷³ Mesmo que não tenhamos o objetivo de deslindar a história do sublime, é preciso dizer que o tema tornou-se pauta de abordagens filosóficas já na segunda metade do século XVII, mais precisamente, após o ano de 1674 – momento em que surgiu a tradução francesa de Boileau do antigo tratado *Do sublime*, cuja autoria atribuiu-se a Longino.

modo geral como certa reação às rigorosas regras neoclássicas de composição poética e ao excessivo entusiasmo iluminista em face dos poderes da razão (cf. AZEVEDO, 2009), poderíamos também afirmar que sublime, dado o caráter contraditório que o estrutura, forneceu importantes fundamentos teórico-filosóficos para os princípios artísticos desde então.

A estética do sublime viabilizou a incorporação artística de objetos que, suscitando as ideias de obscuridade e de ausência de forma, eram desprezados nas belas artes. Basta ver que anteriormente à primazia do sublime, o gosto vigente privilegiou os jardins ornamentais em detrimento das matas virgens. Signos do domínio da razão geométrica sobre as formas naturais, os jardins correspondiam à expressão da regra; por seu turno, as vegetações nativas não eram de modo algum adequadas aos ideais de clareza, proporção e simetria anteriormente difundidos. À medida que, entre os românticos, fortaleceu-se a estética do sublime, no entanto, a atenção voltou-se ao contraste entre luz e sombra, às ruínas, às paisagens agrestes e às extensas cadeias montanhosas dos Alpes. Estes últimos, por sinal, penetraram com grande autoridade as artes e a literatura da Europa do final do século XVIII e do início do século seguinte: exemplares da natureza selvagem, irregular, contraditória e ilimitada, os Alpes foram exaustivamente evocado nas literaturas francesa, inglesa e alemã do referido período (cf. INNERARITY, 1992). De modo semelhante, o sublime forneceu matrizes para a consolidação de modelos poéticos modernos para a música e as artes visuais, as quais, contrapondo-se à tendência racionalista disseminada no Iluminismo, pretendiam priorizar a faculdade imaginativa do ser humano (cf. PINNA, 2007)⁷⁴.

Não é diferente quando se trata da teoria schilleriana da tragédia. Ainda que tenhamos sublinhado os vestígios da *Poética* aristotélica nos textos em que Schiller versou sobre esse gênero e sobre os efeitos que têm de ser suscitados no

⁷⁴ Na verdade, a ascensão do sublime no discurso filosófico setecentista refletiu a paulatina marginalização das teorias artísticas cujos pressupostos permaneciam mais ou menos intactos desde o Renascimento. Conforme criam os renascentistas, o trabalho artístico consistia não em inventar, mas em escolher e aperfeiçoar. O artista tinha, por isso, “[...] o poder e o dever de dar a contemplar uma natureza sempre incompletamente realizada naquilo que existe; embora exortando constantemente o artista à fidelidade à natureza, ordena-se não menos insistentemente que ele escolha, na diversidade de objetos existentes na natureza, o que há de mais belo, que evite toda deformidade, sobretudo quanto às proporções, e, de maneira geral, se afasta da simples verdade natural, para se elevar à representação da beleza” (PANOFKY, 2013, p. 47). De vez que o sublime tem que ver com a ausência de formas, a obra não pôde mais ser compreendida como reflexo, real ou aperfeiçoado, da natureza. Ao contrário, passou a ser definida nos termos do processo imaginativo que modifica e sintetiza imagens, pensamentos e sentimentos (cf. ABRAMS, 2010).

espectador/leitor, nosso autor não se satisfaz tão somente com o interesse por experiências emocionais intensas. Em boa parte de seus artigos teóricos, a antiga tradição de discussões poetológicas juntou-se às reflexões setecentistas sobre o sublime. Por sinal, a possibilidade de reunir considerações poéticas sobre a tragédia à referida categoria estética havia sido indicada por um dos pensadores mais influentes deste período. Referimo-nos a Kant (2018, p. 39), que, no ensaio intitulado *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), declarou que

[...] a tragédia distingue-se da comédia principalmente nisto, que na primeira o sentimento é suscitado pelo sublime, na segunda pelo belo. Naquela, mostram-se o magnânimo sacrifício pelo destino alheio, a audaz resolução diante do perigo e a irrestrita lealdade. Ali o amor é melancólico, terno e muito respeitoso; a desventura de outrem move no íntimo do espectador sentimentos condolentes, e faz seu coração magnânimo bater pela sorte alheia. Será docemente comovido, sentindo a dignidade de sua própria natureza. Já a comédia representa intrigas sutis, confusões bizarras e tipos engenhosos que sabem delas se desvencilhar, tolos que se deixam burlar, situações divertidas e caracteres risíveis. O amor, aqui, é menos triste; é jovial e confiante.

3.3.2. Kant e a “Analítica do sublime”

Debruçando-se sobre as abordagens filosóficas setecentistas interessadas na categoria estética do sublime, James Kirwan (2005) chamou-nos atenção para dois aspectos nelas prevalentes. Primeiramente que os objetos considerados capazes de engendrar o sentimento do sublime eram, à parte pouquíssimas exceções, quase sempre os mesmos. Montanhas, precipícios, vulcões, mares revoltos, naufrágios, tempestades, ruínas, cavernas, grandes quedas d’água, trovões, escuridão, silêncio, eternidade, grandes construções, ações heroicas e virtudes, Deus, extensão do universo, formação e dissolução de todas as coisas. Além disso, tais objetos relacionavam-se a palavras como “paixão”, “emoção”, “arrebato”, “êxtase”, “exaltação”, “assombro” e outras capazes de descrever uma experiência emocional intensa.

Evidentemente que, para Kirwan (2005), não se trata de uma coincidência que os inventários setecentistas do sublime se repetissem quanto aos objetos capazes de provocá-lo e às emoções daí resultantes. Para ele, tão certo quanto o fato de que a história de um conceito estético corresponde à história da própria estética é que os pensadores de então sentiram a necessidade de acomodar uma experiência inteiramente diferente da placidez do belo nas discussões sobre o gosto. Certamente que Kirwan não

pretendeu, com isso, dizer que o sublime, enquanto experiência, surgiu apenas na modernidade. Ao contrário, ele sempre esteve de algum modo disponível. Além dos jardins franceses, tão geometricamente cultivados, existiam as matas virgens e irregulares; além dos ornamentados prédios europeus, existiam, no Egito, as imponentes pirâmides; sem contar as tradições religiosas que proibem a reprodução de conteúdos que ultrapassariam a capacidade humana de compreensão, as catedrais góticas já evocavam, em sua magnitude arquitetônica, a fragilidade humana em face do divino. Entretanto, para que o assunto fosse incorporado ao cânone filosófico, foi preciso esperar a tradução francesa do tratado longiniano sobre a grandeza arrebatadora do discurso⁷⁵.

À medida que a filosofia teve de lidar com a existência de uma fonte de prazer estético puro que, no entanto, se mantém rigorosamente distinto dos atributos do belo – a saber, uma simples exigência de felicidade, o instinto de fruição e a satisfação das necessidades limitadas (cf. CASSIRER, 1992) –, Immanuel Kant interessou-se, em diferentes momentos de sua trajetória como filósofo, pela embaraçosa tarefa de explicar os objetos que, capazes de suscitar satisfação, causam também medo e inquietação. Por exemplo, no ensaio pré-crítico de que antes falamos, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, consoante a tradição que se vinha formando, afirmou que

a vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável,

⁷⁵ Embora a data de feitura do texto atribuído a Longino remonte possivelmente ao século I d.C. e sua redescoberta tenha ocorrido já em 1554, data em que o humanista italiano Robortello publicou a *editio princeps* do tratado grego, a sua devida divulgação deu-se apenas após Boileau, um dos mais importantes teóricos das artes do século XVII, traduzi-lo e prefaciá-lo. Devemos realçar a importância do prefácio, pois Boileau soube sublinhar que a obra de Longino não consiste em um manual que, de modo mais convencional, versa sobre os aspectos estilísticos que concorrem para a boa redação; é, na verdade, uma abordagem filosófica sobre a experiência humana que leva em conta o papel desempenhado pelas artes verbais. “É preciso [...] saber que por Sublime Longino não entende aquilo que os Oradores chamam o estilo sublime: mas esse extraordinário e esse maravilhoso que impressiona no discurso, e que faz com que uma obra enleve, arrebate, transporte. O estilo sublime deseja sempre grandes palavras, mas o Sublime pode ser encontrado em apenas um pensamento, em apenas uma figura, em apenas um jogo de palavras” (BOILEAU, 2013, p. 24). Se houve demora para que o texto lograsse chamar a atenção de pensadores, os esforços de Boileau contribuíram para que ele se tornasse verdadeiro fenômeno cultural, por outro lado. Segundo Most (2002), houve, ao longo do século XVIII, ao menos catorze edições do texto em seu idioma original e dezoito reimpressões da versão de Boileau.

que porém é alegre e jovial. (KANT, 2018, p. 32)

As suas mais importantes reflexões a esse respeito constam, porém, na célebre *Crítica da faculdade de julgar*.

Embora Kant tenha afirmado que as suas considerações sobre o sublime eram de menor importância comparativamente ao restante de sua investigação crítica sobre os juízos estéticos – sobretudo porque o filósofo efetivamente deduziu a maior parte de suas teses sobre o gosto da “Analítica do belo” –, consideramos o sublime essencial à compreensão da estética kantiana. Sem que corramos o risco de um exagero, poderíamos afirmar até mesmo que a “Analítica do sublime” é fulcral ao desenvolvimento da terceira *Crítica*. Uma vez que o sublime, tal como disposto nesta obra, tem implicações para as concepções kantianas acerca da moralidade, da cultura e da religião, poderíamos considerá-lo relevante para a compreensão da filosofia crítica kantiana de modo geral (cf. DORAN, 2015). Interessa-nos, porém, que as considerações kantianas sobre o sentimento do sublime tenham se mostrado decisivas para o desenvolvimento da teoria schilleriana da tragédia e, mais do que isso, das reflexões sobre as artes que se desenrolaram a partir do século XVIII e que se mantêm, ainda hoje, fecundas.

Para que possamos compreender o sublime de acordo com as considerações de Kant sobre estética, é preciso que nos voltemos primeiramente à introdução à *Crítica da faculdade de julgar*. Kant iniciou-a definindo que “a faculdade de julgar em geral é a faculdade de pensar o particular como contido sob o universal” (KANT, 2016, p. 79). Isso é possível, segundo o filósofo, de duas maneiras distintas. Aplicando uma regra do entendimento ou uma lei da razão podemos, primeiramente, partir do geral e determinar o particular. Trata-se de um juízo dito “determinante” e que, como tal, poder servir ao conhecimento e à moralidade. De outro modo, o juízo é “reflexionante” quando partimos do particular para o universal em busca de certa regra. Este é necessariamente o caso de todos os juízos de gosto – quer lidem com o belo, quer com o sublime.

Por sinal, há semelhanças entre eles. O filósofo, que já havia anteriormente explicado os momentos compreendidos nos juízos de gosto, afirmou, no §23 da terceira *Crítica*, que o belo e o sublime coincidem em que ambos aprazem por si mesmos. Kant ainda assinalou que a satisfação por ambos causada não depende de uma sensação,

como no agradável, e tampouco de um conceito determinado, como na satisfação com o bom; na verdade, a referida satisfação é relacionada a conceitos, ainda que indeterminados e, por isso, se conecta à imaginação. Afinal, os juízos sobre o belo e sobre o sublime têm em comum o fato de serem singulares, e, entretanto, universalmente válidos em vista de cada sujeito, ainda que só tenham pretensões relativamente ao sentimento do prazer, e não a um conhecimento do objeto contemplado. No entanto, na “Analítica do sublime”, Kant preocupou-se sobretudo com as “notáveis diferenças entre eles” (KANT, 2016, p. 140).

Porquanto o belo relaciona-se à forma, e, portanto, a uma limitação, atuam duas faculdades mentais quando o contemplamos – o entendimento, e, para sermos fiéis à letra de Kant, um entendimento da ordem do não-conceitual, e a imaginação, uma faculdade de apresentação que reflete acerca de dado objeto do ponto de vista da forma, sendo, porém, livre em relação ao conceito. Quando julgamos bela uma flor, por exemplo, harmonizam-se as esferas sensível e inteligível do ser humano e sentimos satisfação, pois ela traz consigo “um sentimento de estimulação da vida” (KANT, 2016, p. 141).

À diferença do belo, o sublime relaciona-se, por seu turno, a um objeto cujas forma e limitação inexistem. Por essa razão, não se trata mais do jogo entre imaginação e entendimento, como no caso do belo, mas, ao contrário, trata-se do jogo entre imaginação e a faculdade com a qual concebemos ideia para as quais não há representação possível na experiência, *i.e.*, a razão. No entanto, ao contrário da harmonia originada em face dos objetos ditos belos, há, aqui, um franco desacordo, pois, enquanto a imaginação responde ao domínio sensível, a razão diz respeito ao supracensível. No sentimento do sublime, o prazer

surge indiretamente, sendo engendrado pelo sentimento de uma inibição momentânea das forças vitais e do forte transbordamento das mesmas que a ela se segue imediatamente; e não parecendo ser, portanto, enquanto emoção, um jogo, mas antes algo sério com que a mente se ocupa (KANT, 2016, p.141).

Entre as considerações kantianas acerca do sublime, chama-nos primeiramente a atenção que se trata de um fenômeno subjetivo. Para Kant, está claro que “a verdadeira sublimidade teria de ser buscada somente na mente daquele que julga, não no objeto natural cujo julgamento suscita tal disposição mental” (KANT, 2016, p. 142). Ora,

sendo o sublime um sentimento, um objeto da natureza fenomenal não pode sê-lo. Neste caso, o vasto oceano agitado por tempestades, para citar um dos exemplos kantianos, não é ele mesmo sublime; ele tão somente proporciona o sentimento do sublime na medida em que nos tira o espírito do domínio sensível e o eleva às ideias da razão, suprassensíveis. “A mente se sente elevada em seu próprio juízo ao descobrir que todo o poder da imaginação é, todavia, inadequado às suas ideias” (KANT, 2016, p. 142)⁷⁶.

Em sua “Analítica do sublime”, Kant falou em duas espécies de sublime – o matemático e o dinâmico. Esta diferenciação – donde surgiu, como veremos, a distinção formulada por Schiller entre os sublimes teórico e prático – não é o efeito de um capricho teórico. Ainda que o sublime dinâmico mais nos interesse, pois Schiller dele derivou seu conceito de trágico, tentemos compreendê-la.

Kant reservou a primeira parte de sua “Analítica” ao sublime dito matemático. Assim denominamos o sentimento originado da experiência em que contemplamos um objeto “absolutamente grande”, *i.e.*, “em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno” (KANT, 2016, p.146). Podemos experimentá-lo quando nos questionamos a respeito do diâmetro da Terra, do sistema solar, da Via Láctea e da quantidade imensurável de sistemas como a Via Láctea sob o nome de nebulosas. Por outro lado, mesmo pode ocorrer aquando avistamos as pirâmides do Egito ou a Basílica de São Pedro⁷⁷. Se o referido sentimento se caracteriza pela combinação de “um desprazer causado pela inadequação da imaginação na estimação estética da grandeza”, e, por outro lado, de “um prazer, que aí é despertado pela concordância entre esse juízo

⁷⁶ Não se trata de casualidade que Kant trouxesse à baila um fenômeno natural no passo em que estabeleceu que a sublimidade não se encontra nos objetos, mas em nossa disposição anímica. Segundo o filósofo, enquanto a intencionalidade humana inerente às criações artísticas limita os juízos de gosto, fazendo-nos considerá-los segundo a finalidade, a natureza é capaz de engendrar juízos estéticos puros. Por essa razão, ao refletir sobre a sublimidade na terceira *Crítica*, Kant preferiu considerar tão somente fenômenos da natureza.

⁷⁷ De vez que afirmamos que, ao referir o sublime, Kant ocupou-se sobretudo de fenômenos naturais, cumpre explicar a menção às pirâmides e à Basílica, produtos do engenho humano. De modo coerente com o que ele havia previsto para a sua “Analítica”, Kant não observou quaisquer aspectos artísticos desses monumentos. Considerou-as, como buscaremos deixar claro, porque, quando contemplamos a grandiosidade de tais construções, experienciamos o sentimento da “inadequação da imaginação às ideias de um todo capaz de representá-las”, que, fracassada, “acaba por afundar-se em si mesma, sendo lançada ao mesmo tempo em uma emocionante satisfação” (KANT, 2016, p.149).

sobre a inadequação da maior faculdade sensível e as ideias da razão” (KANT, 2016 p.154), como é possível compreendê-lo?

É preciso que nos voltemos às faculdades mentais envolvidas no sublime de modo matemático. Segundo Kant, existe, em nossa imaginação, um esforço em direção ao progresso infinito e, em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real. Quando estamos a uma distância favorável das pirâmides do Egito, e as olhamos de baixo para cima, as primeiras tentativas de representá-la vão se desfazendo na medida em que o olhar avança. Desse modo, a compreensão do todo nunca se realiza. Fracassamos, pois nossa imaginação não tem condições de formar, a partir de uma apreensão sensível, a imagem do objeto grandioso. Ela apenas consegue apresentar a inadequação entre uma totalidade sensível e uma totalidade ideal, ou seja, entre a natureza sensível e as ideias da razão. No entanto, a visão vertiginosa nos prova que somos capazes de pensar o infinito e que essa tendência em relação à ideia de uma totalidade é uma lei da razão. De modo resumido, “o fracasso, a falência, a derrocada da imaginação, impotente para compreender o grandioso, o infinito racional, que ultrapassa todo padrão sensorial, faz com que o sujeito tome consciência do poder ilimitado da razão” (MACHADO, 2006, p. 69).

Entretanto, Kant não se mostrou interessado apenas nos fenômenos cuja intuição traz consigo a ideia de sua infinitude. Após considerá-los, Kant voltou-se ao poder da natureza, de modo que pudesse tecer suas reflexões sobre a relação entre ela e o ser humano a partir de outra perspectiva.

Quando, portanto, denomina-se sublime a visão do céu estrelado, não se deve fundar esse julgamento nos conceitos de mundos habitados por seres racionais ou dos pontos iluminados que vemos enchendo o espaço sobre nós como os seus sóis, movendo-se em órbitas estabelecidas para eles em conformidade com fins; deve-se apenas considerá-lo como o vemos, como uma grande abóbada que a tudo engloba; e é somente nessa representação que devemos situar a sublimidade que um juízo estético puro atribui a esse objeto. Do mesmo modo, não devemos considerar a visão do oceano tal como o pensamos, enriquecendo-o com todos os tipos de conhecimentos (que, em todo caso, não estão contidos na intuição imediata) – algo como um extenso reino de criaturas aquáticas, um rico reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício da terra, ou ainda um elemento que, embora separe as partes do mundo umas das outras, torna possível a maior comunidade entre elas -, pois tudo isso são meros juízos teleológicos; deve-se antes considerá-la, como o fazem os poetas, segundo aquilo que nos mostram os nossos

olhos - se observado o oceano em repouso, por exemplo, como um claro espelho d'água, limitado apenas pelo céu, ou então, quando agitado, como um abismo que ameaça engolir a tudo - e, ainda assim, julgá-la sublime. (KANT, 2016, p. 167)

Ora, se, tal como o céu estrelado, o oceano em repouso nos remete à ideia de infinitude, o caso é outro quando ele está agitado. Ainda que longo, o excerto supracitado faz-nos ver que, sem que recorramos à representação de finalidades objetivas ou juízos de conhecimento, a natureza pode ser esteticamente sublime não apenas quando a admiramos devido à sua grandeza, mas também quando a consideramos do ponto de vista de sua força. A natureza é poderosamente ameaçadora quando contemplamos, por exemplo, “rochedos audaciosamente suspensos sobre nós”, “nuvens carregadas acumulando-se no céu e avançando com relâmpagos e trovões”, “vulcões em sua violência inteiramente destrutiva”, “furacões com a devastação que deixam atrás de si” e “a alta cachoeira de um rio poderoso” (cf. KANT, 2016, p. 158). Neste caso, sentimos medo, pois pensamos que, se quiséssemos opor-lhe resistência, toda essa resistência seria inteiramente em vão. Encontrando-nos em segurança, porém, podemos sentir-nos ora atraídos, ora repelidos por seu espetáculo.

Vimos que a ambiguidade da experiência estética do sublime matemático está em que a faculdade da razão é favorecida na medida em que a imaginação falha ao sintetizar uma progressão de dados da experiência sensível. No entanto, quando lidamos com o que é dinamicamente sublime, o que está em jogo é que, sabendo que a resistência imaginária aos perigos naturais seria vã, caso eles fossem reais, nossa autoestima é lesada; sentimos a nossa “insignificante pequenez” (KANT, 2016 p. 158). Na medida, entretanto, em que nos encontramos seguros, esses objetos “elevam a força da alma acima de sua média habitual e permitem descobrir uma capacidade de resistir de tipo inteiramente diverso, a qual nos dá coragem para compararmo-nos à natureza poderosa” (KANT, 2016 p. 158). Neste caso, o sublime dinâmico apresenta-se como a experiência possível do despertar, em nós, da capacidade moral para resistir ao poder da natureza, tornando-nos afinal conscientes desta nossa capacidade. Quer dizer, se inicialmente há desprazer na medida em que somos fisicamente impotentes, há também uma espécie de vitória moral sobre a natureza quando, não nos deixando abater pelo

medo, percebemo-nos independentes de quaisquer forças naturais e sentimos a sublimidade de nossa própria destinação⁷⁸.

3.3.3. Do sublime ao trágico

É fato conhecido que as *Críticas* de Kant e, mais especialmente, a *Crítica do Juízo* exerceram grande influência sobre Friedrich Schiller. Entretanto, segundo Vieira (2011), o interesse de nosso autor pelo sistema transcendental deu-se de modo paulatino. Em 5 de março de 1791, este escreve ao amigo Körner, informando que, apesar da pouca familiaridade com sistemas filosóficos, adquiriu um exemplar da terceira *Crítica* com vistas a preparar-se para suas preleções sobre Estética na Universidade de Jena. A insegurança inicial relativamente à filosofia crítica kantiana tornar-se-ia em entusiasmo, segundo outra de suas cartas a Körner; em 1 de janeiro do ano seguinte, Schiller revelou-se disposto a compreender os fundamentos todos da filosofia kantiana “nem que isso custe três anos” (SCHILLER *apud* VIEIRA, 2011).

Como consequência, boa parte da produção ensaística de Schiller manifestou o esforço do autor para desenvolver suas investigações empregando ferramentas críticas emprestadas de Kant e seu sistema transcendental. Por exemplo, não há dúvidas de que Schiller apropriou-se sobretudo de §27 e §28 da “Analítica do sublime” com vistas a refletir, no artigo intitulado “Do sublime: para o desenvolvimento de algumas ideias kantianas”, sobre possibilidades outras da categoria estética em questão. Ora, embora Schiller empregasse termos próprios para lidar com o assunto, “Do sublime” orbitou em torno da distinção kantiana entre sublime matemático e dinâmico, e, como na terceira *Crítica*, a descrição fenomenológica tradicionalmente associada à experiência do sublime – nomeadamente, a ambígua simultaneidade dos sentimentos de dor e prazer –, Schiller a explica em termos de certa tensão entre as faculdades sensível e suprasensível e do reconhecimento de que a razão é uma faculdade que pode se mostrar superior à sensibilidade.

⁷⁸ Segundo Machado (2006), é justamente por isso que Kant atribuiu valoração moral ao sublime dinâmico. Ao contrário, a experiência do sublime matemático é até certo ponto voluntária, podendo ser descrita como uma resposta automática diante de objetos que sugerem a ideia de infinitude.

A despeito destas e de demais semelhanças entre a “Analítica do sublime” e o ensaio schilleriano, não é apropriado considerá-lo um simples fichamento das reflexões kantianas. Como no ensaio *Sobre graça e dignidade*, muito provavelmente redigido quase em simultâneo com “Do sublime”, a partir de lições proferidas na Universidade de Jena entre os anos de 1792 e 1793, Schiller procurou introduzir nuances e qualificar melhor certos aspectos da doutrina kantiana. Por exemplo, ao descrever o conflito inerente ao sentimento de sublime, recorreu às noções de impulso de representação e de autoconservação, de modo que pudesse identificá-los à instância sensível tal como ela se apresenta, respectivamente, nos casos matemático e dinâmico. Também diferentemente de Kant – e de demais autores da tradição moderna, segundo a qual a segurança é condição necessária à manifestação do sublime –, Schiller demonstrou que poderiam ser considerados sublimes certos objetos, tais como a morte, doenças e o destino, contra os quais não há segurança possível. Além disso, segundo nos lembram Vieira (2011) e Süsskind (2011), Schiller propôs uma classificação para o sublime dinâmico que, inexistindo na *Crítica* kantiana, mostrou-se, como veremos, fundamental para o moderno debate sobre as artes.

A princípio, porém, nosso autor seguiu de perto a definição kantiana do sublime. Como na “Analítica”, Schiller indicou que dois momentos compreendem a experiência do sublime.

Sublime chamamos a um objecto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, mas a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade face a limites; perante o qual ficamos portanto *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente*, i.e., através de ideias. (DS, p. 134, grifos do autor)

Sem que se distanciasse inteiramente de Kant, para o qual havia dois tipos de sublime, Schiller considerou a existência de dois impulsos com os quais viu-se em condições de criar uma tipologia própria quando o assunto é a experiência do sublime. Ele afirmou que, enquanto seres sensíveis, pode atuar sobre nós o impulso de representação. Segundo Schiller, esta é a instância que utilizamos para transformar o nosso estado, exteriorizar a nossa existência, ser eficazes, e, portanto, trata-se do impulso que tende ao conhecimento. Por outro lado, há também o chamado impulso de autoconservação, com o qual preservamos nosso estado, continuamos a nossa existência. Se a nossa dependência física em relação à natureza é condição necessária

para a experiência do sublime, conforme Schiller realçou em diferentes momentos do ensaio no qual inspirou-se em Kant, há que haver uma contradição com um desses dois sublimes.

O primeiro caso, Schiller denominou-o “sublime teórico”. Analogamente às condições nas quais se manifesta o “sublime matemático”, aqui, a natureza é capaz de escassear as faculdades mentais a partir das quais chegamos a certa representação. Uma vez que a imaginação fracassa ao tentar apresentar objetos tão grandiosos quanto uma torre ou uma montanha incrivelmente altas, sentimos, primeiramente, desprazer. No entanto, podemos sentir-nos satisfeitos quando nos damos conta de que, se não podemos conhecê-los no plano teórico, somos capazes de pensá-los para além do que os sentidos transmitem.

No outro, a natureza, pavorosa, contradiz as condições com as quais mantemo-nos vivos. Para compreendê-lo, é preciso que imaginemos que a torre ou a montanha acima referidas pareçam se curvar em nossa direção. Desta vez, nos mesmos termos com os quais Kant falara do “sublime dinâmico”, Schiller, ao referir o “sublime prático”, explicou que, se nos sentimos mal sabendo que a nossa força física é incapaz de vencer a dor e o perigo, apenas enquanto seres sensíveis somos dependentes da natureza. “O que em nós não é natureza, o que não está submetido à natureza, não tem de passar pela natureza fora de nós, encarada como poder” (DS, p. 136). Quer dizer, embora o objeto pavoroso seja capaz de determinar o nosso estado físico, ele não tem qualquer domínio sobre a nossa vontade.

A contribuição do ensaio kantiano de Schiller ao moderno debate sobre as artes não tem que ver, porém, com a nova terminologia empregada por nosso autor. Antes disso, parece-nos que o mérito filosófico deste texto resulta do modo como Schiller, valorizando sobretudo a intensidade do efeito e o interesse do sublime para a sensibilidade humana, foi capaz de clarificar certos aspectos que não haviam sido explicados por Kant.

Em primeiro lugar, Schiller foi capaz de reconhecer que, embora o sublime teórico e o prático relacionem-se de modo idêntico com a nossa faculdade racional, atuam, porém, de diferentes maneiras sobre a nossa sensibilidade. Quer dizer, se o sentimento do sublime teórico relaciona-se ao fracasso de nossa faculdade de

representação em um caso particular da experiência empírica, a experiência do sublime prático é, do ponto de vista do interesse e da intensidade, muito mais vigorosa, pois ameaça já a existência do ser humano, sem a qual ele não é sequer capaz de legitimar-se como sujeito de conhecimento. Enquanto cada tentativa falhada de chegar ao conhecimento resulta em desprazer, mas nunca em dor, sentimo-nos especialmente afetados por aquilo que é praticamente sublime, “pois o impulso de autoconservação levanta uma voz muito mais forte do que o impulso de representação” (DS, p. 135).

Distanciando-se ainda mais do autor da “Analítica do sublime”, Schiller assinalou que não pode haver sublimidade quando a natureza se encontra dominada pela técnica. Uma torrente arrebatadora do Nilo é sublime contanto que não seja interrompida por fruto do artifício humano. Caso nos voltemos ao conceito com o qual Schiller iniciou o artigo intitulado “Do sublime”, lembramo-nos que ele observou que a manifestação do sublime exige que nos vejamos potencialmente abandonados por qualquer meio de resistência física para que, medindo-nos com o objeto pavoroso, capaz de aniquilar a nossa existência virtualmente, procuremos socorro na esfera suprassensível e tomemos consciência de nossa liberdade relativamente à causalidade natural.

Embora não tenham sido empregadas por Schiller, as palavras “potencialmente” e “virtualmente” são, por sinal, propícias para caracterizar a experiência-limite que engendra o sentimento do sublime. Mais diretamente dizendo, como na “Analítica do sublime”, para o Schiller de “Do sublime”, a referida experiência só seria estética caso nos encontrássemos em segurança física diante do temível. “Por mais sublime que seja uma tempestade marítima, contemplada a partir da margem, tanto menos estão aqueles, que se encontram no navio despedaçado pela mesma, dispostos a proferir tal juízo estético sobre ela” (DS, p. 141). Mas, se o sublime depende de que estejamos fisicamente seguros em face do poder destruidor da natureza, poderíamos nos perguntar, não sem razão, de que maneira a instância racional do ser humano afirma, afinal, a sua superioridade sobre o sensível. Com vistas a clarificá-lo, Schiller debruçou-se minuciosamente sobre a relação entre segurança física, imaginação e pavor. Se, diante de um objeto que nos ameaça a existência, sentimo-nos capazes de lutar, considerando nossa própria força e habilidade física, logicamente, não sentimos medo. Não havendo tensão, perdemos o interesse estético pelo objeto. Por outro lado, não haveria espaço

para uma atitude estética caso o objeto fosse efetivamente pavoroso, e, portanto, contra o qual não teríamos a possibilidade de sair fisicamente vitoriosos.

Transportamo-nos assim apenas na imaginação para o caso em que tal poder poderia atingir-nos a nós próprios, e toda resistência seria vã. O que é terrível é-o meramente na representação, mas também já a mera representação do perigo põe em movimento, se possuir alguma vivacidade, o impulso de conservação, ocorrendo algo análogo ao que ocorreria ao que seria produzido pelo movimento real. (DS, p. 141)

Nisto, por sinal, Schiller encontrou terreno fértil para muito avançar com a teoria kantiana. Após definir três condições necessárias à manifestação do sublime prático – nomeadamente, 1) tem de haver poder físico; 2) temos de ser física e subjetivamente impotentes, e 3) temos de nos manter racionalmente livres –, o autor logrou demonstrar uma dupla distinção do sublime do poder.

Ou é dado à intuição apenas um objecto enquanto poder, a causa objectiva do sofrimento mas não o próprio sofrimento, sendo o sujeito que ajuíza quem produz em si a representação do sofrimento e transforma o objecto dado num objecto de pavor através de uma relação com o impulso de autoconservação e num objecto sublime através de uma relação com a sua pessoa moral.

Ou, para além do objecto enquanto poder, é representado objectivamente, e em simultâneo, o seu carácter pavoroso para o ser humano, o seu próprio sofrimento, nada mais restando ao sujeito que ajuíza do que aplicá-lo ao seu estado moral e produzir o sublime a partir do pavoroso. (DS, p. 146)

A primeira situação, Schiller denominou-a “sublime contemplativo do poder”. Simplificando a definição schilleriana, poderíamos dizer que se trata da experiência em que o objeto pavoroso é uma causa em potencial do sofrimento. Desse modo, tudo depende da atividade do sujeito que, a critério de sua imaginação, torna o objeto dado em sofrimento efetivamente.

Melhor o compreendemos caso levemos em conta os objetos com os quais Schiller o ilustrou. Segundo o autor, são contemplativamente sublimes objetos tais como um precipício que se abre aos nossos pés, uma trovoada, um vulcão em chamas, uma massa de rochedos descendo sobre nós de maneira a parecer que quer ruir nesse momento, uma tempestade no mar, um Inverno rude na região polar, um Verão da zona tórrida, animais bravios ou venenosos, uma inundação e coisas semelhantes. Também o são certos objetos ditos ideais. Schiller assim denominou o tempo, encarado como um

poder que atua de modo calmo, mas implacável, a necessidade, a cuja lei rigorosa nenhum ser natural pode furta-se e a ideia moral do dever, que se comporta não raras vezes como um poder hostil em relação à nossa existência física. Quanto aos objetivos deste trabalho, porém, mais nos interessa notar que Schiller considerou contemplativamente sublimes objetos que, ainda que indiferentes, podem tornar-se pavorosos quando os imaginamos.

Não é raro que objectos da natureza em si indiferentes se vejam, por interferência da fantasia, transformados subjectivamente em poderes pavorosos, e é a própria fantasia que não só *descobre* o elemento pavoroso por comparação, *como também o cria* por sua própria vontade sem ter um fundamento objetivo suficiente. (DS, p. 148)

Schiller pôs-se a enumerar recursos poéticos que, a exemplo do extraordinário e do indefinido, suscitam o pavor, sendo, portanto, adequados ao sentimento do sublime. Distanciando-se consideravelmente de antecessores tais como Burke e Kant, para os quais a experiência do sublime é o efeito da contemplação de objetos da natureza, Schiller mencionou que as artes poéticas são igualmente capazes de engendr-la. Para o autor, são exemplares, nesse sentido, as passagens nas quais Virgílio logra encher-nos de horror acerca inferno ao evocar, por exemplo, os “lugares do amplo silêncio da noite” e os “reinos vácuos de Plutão”, bem como os contos de fadas que, para tematizar bosques encantados onde não há qualquer sinal da presença humana, fazem recurso ao “silêncio sepulcral”. Ora, se antes mesmo de filósofo, Schiller era poeta e dramaturgo, ele bem sabia que “um vasto deserto, um bosque solitário de muitas milhas, a errância no mar ilimitado, tudo são representações que suscitam horror e se proporcionam para criar um efeito sublime *na arte poética*” (DS, p. 149, grifo nosso). Neste caso, outros bons exemplos do sublime contemplativo encontrar-se-iam na poesia homérica – enquanto a *Iliada* apresentou-nos a escuridão como “um dos males maiores” (DS, p. 150), a *Odisseia* logrou tornar o mundo subterrâneo tanto mais pavoroso na medida em que descreveu-o envolto em neblina⁷⁹ –, nos espíritos representados na obra de Ossian e, por fim, no caráter misterioso do conhecido monólogo da tragédia shakespeariana *Hamlet*.

⁷⁹ Curiosamente, Longino, anteriormente, fizera recurso à mesma passagem citada por Schiller para fazer-nos “compreender como ele [Homero] tem o costume de caminhar no mesmo passo que seus heróis para a grandeza” (LONGINO, 1996, p.57). Deste excerto, o pensador grego sublinhou, como Schiller mais tarde o faria, as “trevas repentinas” e “uma noite sem saída” a ambientar a paixão de Ajax (cf. LONGINO, 1996).

Já ao empregar excertos do cânone literário com vistas a exemplificar o que Schiller chamou “contemplativamente sublime”, destacou-se entre os autores da tradição moderna. Entretanto, foi ao discorrer sobre o sublime dito patético que o Schiller de “Do sublime” mais cabalmente considerou o poder da arte poética.

Ainda que Schiller tenha dedicado apenas uma pequena parte do ensaio a esse tema, preferiu abordá-lo reiterando que o pateticamente sublime diferencia-se do contemplativamente sublime, pois aquele requer que o objeto pavoroso seja efetivamente representado. Diversamente do sublime contemplativo, portanto, o sublime patético, mais do que mostrar a sua violência, exterioriza-a de modo hostil, de sorte que “[...] a faculdade de imaginação já não tem poder para o relacionar com o impulso de conservação, mas *tem de o fazer*, sendo objectivamente coagida a tal” (DS, p. 151, grifo do autor).

Em acordo com suas observações anteriores no respeitante à relação entre a segurança física, a imaginação e o pavor, porém, Schiller assinalou as duas condições que devem ser observadas para que o objeto pavoroso torne-se afinal em sublime. Primeiramente, uma vez que um sofrimento real não permite um juízo estético, pois suprime a liberdade do espírito, Schiller indicou que é preciso que soframos simpateticamente apenas. Em segundo lugar, ele destacou que, ainda que soframos não nós mesmos, mas simpateticamente, quando o sofrimento é real, a dor predomina de modo inescapável sobre a fruição estética. Desse modo, é igualmente necessário que o sofrimento seja mera ilusão ou ficção.

Só quando o sofrimento é mera ilusão ou ficção ou (no caso de ter ocorrido na realidade) quando é representado não directamente aos sentidos mas à faculdade de imaginação é que pode tornar-se estético e suscitar um sentimento de sublime. A representação de um sofrimento alheio, associada ao afecto e à consciência da nossa liberdade moral interior é pateticamente sublime. (DS, p. 151)

A passagem supracitada interessa-nos primeiramente porque a abordagem schilleriana do sublime dito patético diferenciou-se ainda mais claramente das concepções kantianas do sublime dinâmico. Em ultrapassagem à “Analítica do sublime”, Schiller indicou que o sublime patético não está na dependência da segurança física do sujeito. Se a compaixão, compreendida como o efeito de uma lei natural e imutável, é fundamental à experiência do sublime patético, a resistência ao objeto

pavoroso só se pode dar com o recurso à segurança moral. “O patético só se torna sublime pela consciência da nossa liberdade moral, não da nossa liberdade física” (DS, p. 152). Se necessariamente nos compadecemos com o sofrimento de outrem, a representação do sofrimento no sublime patético deve ser capaz de elevar o nosso ânimo “[...] por sentirmos o nosso próprio ser moral subtraído à causalidade desse sofrimento, nomeadamente à sua influência na nossa determinação da vontade” (DS, p. 152).

Não se trata, como vimos, de um sofrimento real, porém, pois, se assim fosse, não haveria experiência estética. Consequentemente, o que está em causa quando falamos no sublime patético não é o que efetivamente acontece, mas, sim, o que deve e pode acontecer quando considerada a nossa capacidade para agir moralmente. O exemplo de Schiller é claro. Caso víssemos um navio carregado afundar-se na tempestade, poderíamos nos sentir infelizes, colocando-nos no lugar do mercador que perdeu suas riquezas. No entanto, sentimos também que tal perda só diz respeito a coisas contingentes e que podemos elevar-nos acima disso. Ora,

[...] é um traço de carácter digno de respeito o facto de a humanidade se assumir a favor da boa causa pelo menos em juízos *estéticos*, mesmo tendo de falar *contra* si própria e de venerar as puras ideias pelo menos no modo de sentir, ainda que nem sempre tenha força para *actuar* realmente de acordo com elas.

Para o *sublime patético* são portanto necessárias duas condições principais. *Em primeiro lugar* uma representação viva do *sofrimento*, a fim de suscitar o afecto compassivo com a intensidade conveniente. *Em segundo lugar* uma representação da *resistência* contra o sofrimento, a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo. Só através da primeira é que o objecto se torna *patético*, só por meio da segunda é que o patético se torna simultaneamente *sublime*. (DS, p. 153, grifos do autor)

Nesse caso, a força patética do sofrimento teria de ser o efeito da experiência artística, sobretudo da tragédia – género artístico que apresenta o sofrimento proporcionando, porém, prazer.

Concebido como uma continuação do ensaio que vínhamos falando, o ensaio “Sobre o patético” concentrou-se em desenvolver a pertença do sublime patético relativamente à arte, reiterando as condições que viabilizam a referida experiência estética e exemplificando-a a partir de obras literárias e escultóricas.

Antes que o autor escrutinasse a relação do sublime com as artes trágicas, porém, preferiu reforçar os fundamentos antropológicos e morais atinentes a esta experiência estética. O Schiller de “Sobre o patético”, baseando-se na concepção da filosofia crítica kantiana segundo a qual o ser humano é um “cidadão de dois mundos”, referiu que “[...] o ser humano é – antes de ser outra coisa – um ser senciente”; por outro lado, não é apenas um animal, “[...] ele é um ser racionalmente senciente, uma pessoa moral, e para esta é um dever não permitir que a natureza a domine, mas sim dominá-la” (SP, p. 156).

Que sejamos capazes de nos autodeterminar, ou seja, que tenhamos certa “força supra-sensível” (SP, p. 162), não significa, porém, fugir ao sofrimento. Ora, que o sofrimento se manifeste sensivelmente e que tentemos aplacá-lo com recurso às nossas capacidades sensíveis, permitem-nos antever nossos instintos, mas não nossa força moral. Ainda que o ser humano possa fisicamente defender-se do objeto que o faz sofrer, a única maneira de remediar dignamente o sofrimento é por meio do uso da razão. Nesse caso, só podemos ter certeza quanto à dignidade humana quando o sofrimento das partes sobre as quais não temos controle encontra-se em conflito com as partes que estão subtraídas ao cego poder do instinto.

Ora é nesta desarmonia entre os traços imprimidos à natureza animal, de acordo com a lei da necessidade, e entre os que o espírito autónomo determina, que se reconhece a presença de um *princípio supra-sensível* no ser humano, princípio esse que pode estabelecer um limite aos efeitos da natureza, tornando-se reconhecível por isso mesmo como algo que se distingue da mesma. A mera parte animal do ser humano segue a lei da natureza, podendo por isso ser coagida pelo poder do afecto. É nesta parte que se revela toda a intensidade do sofrimento, que serve por assim dizer de medida para avaliar a resistência, ou o poder moral no ser humano, consoante a intensidade da agressão. Quanto mais decidida e violenta for a maneira como o afecto se expressa no *domínio da animalidade*, sem poder contudo afirmar o mesmo poder no *domínio da humanidade*, tanto mais reconhecível será este último, tanto mais glorioso será o modo como se revela a autonomia moral do ser humano, tanto mais patética será a apresentação e tanto mais sublime será o *pathos*. (SP, p. 160-161, grifos do autor)

Para além das considerações antropológicas que, para Schiller, fundamentam a experiência do sublime, “Sobre o patético” é de grande importância para a “filosofia do trágico”. Se já em “Do sublime” Schiller afirmara que o sofrimento humano só pode ser objeto de fruição estética quando ficcional e que a representação do sofrimento nos deve

levar a superá-lo com o recurso à nossa resistência moral, condições das quais resultam as duas leis da arte trágica – a saber, a apresentação da natureza sofredora e a apresentação da autonomia moral no sofrimento –, em “Sobre o patético”, o autor pôde definir o trágico como o objeto patético que possibilita a representação estética da liberdade no sofrimento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em carta de 13 de julho de 1793 ao príncipe de Augustenburg, Schiller perguntou-se se não seria fora de época preocupar-se com as necessidades do mundo estético, sendo que os assuntos do mundo político apresentavam um interesse bem mais imediato (cf. SCHILLER, 2009, p. 69). De modo algum, tratava-se de uma pergunta retórica. Se é verdade que Schiller mostrara-se inicialmente entusiasmado com a Revolução Francesa, ele jamais ignorou que o movimento revolucionário e a defesa dos direitos inalienáveis do ser humano tornou-se no Terror. Ora, se a tarefa esclarecedora característica do século das Luzes proporcionara conhecimento, o mesmo não poderia ser dito quanto a avanços de ordem prática. Para Schiller, os revolucionários teriam falhado ao acreditar que todos estavam preparados para o exercício público da liberdade, quando sequer haviam abandonado seus interesses privados.

Sobretudo convicto da possibilidade de aprimoramento moral do ser humano, entretanto, Schiller buscou demonstrar, mais ou menos diretamente, em muitos de seus ensaios estéticos, que as artes – e sobretudo as artes trágicas – teriam o poder de solucionar as questões do mundo político – isto é, de equacionar o conflito entre a lei, uma exigência racional, e os interesses privados. Mesmo antes da eclosão da Revolução e de seus mais terríveis desdobramentos, o autor atribuiu relevo ao teatro, considerando-o como “instituição moral”. À diferença de certos tratadistas, os quais aconselhavam impor à composição da obra trágica modelos de virtude, Schiller não acreditou, porém, que a tragédia deveria curvar-se a propósitos edificantes. Antes mesmo que Kant falasse, em sua terceira *Crítica*, que, sendo puros, os juízos estéticos são desligados de quaisquer interesses alheios ao gosto, Schiller, em “O teatro considerado como instituição moral”, soube reconhecer que a finalidade última das artes é deleitar. Somente em sua liberdade estética, elas poderiam ter efeito sobre a eticidade.

Ainda que os ensaios estéticos de Schiller de modo geral não tenham sido sistematicamente concebidos e, portanto, ainda que encontremos notáveis diferenças entre eles, a opinião do autor a esse respeito permaneceu a mesma ao longo de toda a sua trajetória intelectual.

A crença inabalável na autonomia das artes levou-o, por exemplo, a criticar certas vezes a mediocridade de certas obras do classicismo francês – especialmente caso

elas sobrepuassem o decoro à verdadeira natureza humana, representando-a, pois, de modo artificial. Se, já na dissertação com a qual formou-se médico na Academia Militar de Stuttgart, Schiller constatara que, para além de seres racionais, somos, antes, seres sencientes, mais elogiáveis seriam a poesia homérica e os antigos poetas trágicos – cujos heróis eram capazes de suportar o sofrimento, sem, no entanto, reprimi-lo. Ora, do mesmo modo que Schiller considerou que as artes, de modo geral, e, mais precisamente, o teatro, eram o espaço no qual podemos enfrentar temas e situações extremas, mantendo-nos, porém, suficientemente distanciados para que nos relacionemos com dada obra sem que sintamos medo e sem que nos vejamos constrangidos à conformidade com a moral, ele soube reconhecer que as artes trágicas seriam adequadas à criação de personagens que, tais como nós, cometem erros, sofrem e, eventualmente, encontram redenção.

Com isso, Schiller não pretendeu descartar, no entanto, o potencial pedagógico da tragédia. Se Nietzsche chegou a desqualificar nosso autor – chamando-o, em ocasião conhecida, “trompetista moral” –, é preciso observar que Schiller insistiu em que o prazer estético não se realiza sem recurso à moralidade. Mais do que a educação cívica, a religião e a ação política, as artes trágicas eram, para Schiller, instrumento privilegiado para o aprimoramento moral do ser humano. Não quer dizer, como vimos há pouco, que o poeta deve incorporar à obra temas patrióticos ou heróis virtuosos. Quer dizer, sim, que a arte pode tornar-se em um meio para o aprimoramento moral do ser humano na medida em que representa esteticamente – e, portanto, sem que nos pareça uma constrição – a potencialidade humana para agir conforme a razão, conforme aquilo que *poderia* ser.

É verdade que as discussões sobre a função edificante da tragédia – e, em último caso, das artes, de modo geral – remontam à filosofia platônica. Até onde sabemos, foi Platão quem primeiramente enunciou a problemática relação entre arte e moralidade. Lembremos que, em uma célebre passagem da *República*, o filósofo grego sugeriu expulsar da cidade justa aqueles que, a exemplo de poetas, dramaturgos, atores e músicos, fossem inconvenientes para a austera tarefa de educar o cidadão, iniciando, assim, o acalorado debate acerca da cisão entre o rigor do conhecimento e a gratuidade da experiência prazerosa da palavra poética.

No entanto, que Schiller enaltescesse as artes trágicas devido à sua capacidade de

representar certa possibilidade faz-nos imediatamente lembrar a conhecida distinção entre poesia e história de acordo com a *Poética* aristotélica. Para o estagirita, tão claro quanto que elementos formais eram ineficazes para distingui-las – ora, tanto o registro literário quanto o historiográfico poderiam adequar-se à prosa ou ao verso –, era que, enquanto a história refere o particular, a poesia tem que ver com o universal. Por exemplo, caso pensemos em Alcibíades, Aristóteles diria que à história caberia narrar o que ele realmente fez, nas suas concretas determinações. A poesia, por seu turno, representa o que *poderia* acontecer segundo a verossimilhança e a necessidade (cf. ARISTÓTELES, 2016, p. 115). No entanto, uma vez que a vida de Alcibíades, tal como a nossa, raramente, ou mesmo nunca, apresenta a verossimilhança que é exigida à poesia – a vida, sabemos, é feita de ações inconsequentes e descontínuas, de entusiásticos projetos e de esquecimentos, de persistências e de abandonos, de ignorância e de lucidez, de desejo, de esperanças e desesperos, de liberdade e escravidão –, a poesia pode e deve libertar-se dessa poeira que turva o olhar e desfigura o rosto. Sendo assim,

não interessa à poesia, como à história, o que Alcibíades fez, mas o que poderia ter feito ou o que necessariamente faria, enquanto comportamento típico, enquanto *exemplum* que “veste” não apenas o indivíduo Alcibíades, mas muitos outros, revelando-se como um dos caminhos possíveis da peregrinação humana. A poesia eleva-se acima da realidade e do indivíduo para melhor os dizer e conhecer. (SERRA, 2018, p. 97)

Ainda que as reflexões aristotélicas acerca das artes tenham sido fundamentais para o desenvolvimento de toda a estética teatral de Schiller, o influxo – direto ou não – da *Poética*, podemos notá-lo sobretudo nos artigos “Sobre o fundamento do prazer com objectos trágicos” e “Sobre a arte trágica”. Quer porque Schiller estivesse em busca de solução ao chamado “paradoxo da tragédia”, quer porque ele discorresse acerca dos elementos que favorecem a comoção do espectador/leitor de tragédias, podemos considerá-los como o fruto de seu especial interesse pela tragédia enquanto gênero literário. Como Beiser (2005), acreditamos que, com eles, Schiller colocou-se de modo resoluto no extenso debate, que, instaurado por Gottsched e prolongado por Lessing e os *Stürmer*, versou sobre a *Poética* e sobre a sua recepção ao longo do século XVIII.

Se já nesta época Schiller escreveu ao amigo Körner, confidenciando que “no fundo é apenas na própria arte que sinto minhas energias; na teoria, tenho sempre que

me atormentar com princípios” (SCHILLER *apud* MACHADO, 2006, p. 60), naturalmente que, nem mesmo em anos mais profícuos de seu “ateliê filosófico”, Schiller esqueceria que era, acima de tudo, um autor dramático em busca de instrumental teórico que pudesse auxiliá-lo em seu ofício. Embora ele jamais tenha deixado à parte as suas preocupações ditas poetológicas no respeitante à tragédia, os ensaios “Do sublime” e “Sobre o patético” parecem-nos consideravelmente distintos daqueles dos quais vínhamos falando.

Em primeiro lugar, porque foram mais ou menos claramente concebidos sob a expressiva influência da *Crítica da faculdade de julgar*. Para além de tê-lo indicado já nas palavras com as quais subintituiu “Do sublime”, as análises filosóficas que o autor apresentou em “Sobre o patético” são significativamente mais ambiciosas. Basta ver que no início deste texto, Schiller retornou a um dos pontos mais importantes do artigo “Sobre a arte trágica” – nomeadamente, os princípios das artes trágicas –, reformulando-os de acordo com o quadro categorial da terceira *Crítica*. Também do ponto de vista temático, os estudos sobre Kant permitem-nos diferenciar estes textos dos anteriores. Mais interessados na categoria estética do sublime do que na tragédia propriamente, permitem-nos acompanhar a formação intelectual do autor a partir de um movimento que, tendo oscilado entre a descrição de objetos adequados à arquitetura da obra trágica à análise filosófica de objetos estéticos de modo geral, especializou-se gradualmente no que poderíamos denominar estética em sentido pregnante.

Desta sorte, o autor legou ideias de grande futuro para as tradições filosófica e literária. Primeiramente porque, antes de qualquer outro, Schiller compreendeu que seria possível interpretar a teoria da tragédia – dominada, em sua época, pela leitura da *Poética* – recorrendo à “Analítica do sublime”. Além disso, se bem que Szondi (1975) o tenha inserido na dinâmica teórico-prática da “poética da tragédia”, a “filosofia do trágico”, tal como formulada pelo idealismo absoluto de um Schelling, por exemplo, teria sido inconcebível na ausência das reflexões schillerianas sobre as artes trágicas. Afinal, ao interpretar a tragédia como expressão do irremediável conflito entre razão e sensibilidade, dever e inclinação, Schiller viabilizou que este e demais gêneros literários fossem definidos não segundo cânones literários preestabelecidos, mas, sim, de acordo com tendências fundamentais de disposição de autores e características básicas da existência humana, que precedem e legitimam obras transmitidas e futuras.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: UNESP, 2010.

ALEMBERT, J. R. d'. **Ensaio sobre os elementos da filosofia**. 2ª ed. Trad. Beatriz Sidou. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

ARENDDT, Hannah. “Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing”. In: **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. E-book.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução, comentários e notas de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

ASHFIELD, Andrew & DE BOLLA, Peter. **The sublime**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Nefelomancias: ensaios sobre as artes do Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

BARRENTO, João. **Literatura alemã: textos e contextos**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

BEISER, Frederick. **Schiller as a Philosopher: A Re-Examination**. Oxford: Oxford University, 2005.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. E-book.

BILLINGS, Joshua. **Genealogy of Tragic**. New Jersey: Oxford University Press, 2014.

BOESCH, Bruno. **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder; Edusp, 1967.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Trad. Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. “Prefácio ao *Tratado do sublime*”. In: **Viso**, n. 14, Belo Horizonte jul-dez/2013.

BORNHEIM, Gerd. “Introdução”. In: WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

BOULTON, James. "Introduction". In: BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful**. Edição, introdução e notas de James Boulton. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2008. E- book.

BRADY, Emily. **The Sublime in Modern Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRUFORD, W. H. **Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

_____. **Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany**. New York: Routledge, 2019. E-book.

BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful**. Edição, introdução e notas de James Boulton. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2008. E- book.

BUTLER, Eliza Marion. **The tyranny of Greece over Germany**. London: Cambridge University Press, 1936.

CADETE, Teresa Rodrigues. "A vida material dos espíritos". In: SCHILLER, Friedrich. **O Visionário seguido de um Diálogo Filosófico**. Tradução, notas e posfácio de Teresa R. Cadete. Disponível em http://teresacadete.org/documentos/O_Visionario_Schiller_Cadete.pdf. Acesso em 18 de novembro de 2021.

_____. "Depois do retrato, ou quando é que o mundo deixou de andar às avessas? Tentativa de uma linha directa para Schiller". In: CADETE, Teresa R. e SANTOS, Leonel (eds.). **Schiller, Cidadão do Mundo**. Lisboa: CEEA/CFUL, 2007.

_____. **Entre o arco e o labirinto**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

_____. **O arco e a serpente: perspectiva antropológica e análise civilizacional na obra teórica de Friedrich Schiller**. Tese de Doutoramento em História da Cultura Alemã. Universidade de Lisboa, 1988.

_____. "Repensando os desacertos do mundo, na leitura de Schiller". In: SCHILLER, Friedrich. **Ensaios estéticos**. Tradução, introdução e notas de Teresa R. Cadete. Lisboa: Húmus, 2021.

CARLSON, Martin. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

CECCHINATO, Giorgia. "Sobre o interesse sentimental para o ingênuo em Schiller a partir de uma nota sobre Kant". In: **Viso Cadernos de estética aplicada**. Belo

Horizonte, n. 15, 2014.

CORNEILLE, Pierre. **Três discursos sobre o poema dramático**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

COURTINE, Jean François. **A tragédia e o tempo da história**. Tradução: Heloisa B. S. Rocha. São Paulo-SP: Editora 34. 2006.

DE BOLLA, Peter. **The discourse of the sublime**. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

DORAN, Robert. **The theory of the sublime from Longinus to Kant**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

EATON, J. W. "John Elias Schlegel in Denmark". In: **The Modern Language Review**, vol. 23, n. 1 (Jan., 1928), pp. 28-42.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ECKERMAN, Johann P. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida**. Tradução Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Editora da UNESP, 2016. E-book.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Ed.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23-50.

FIGUEIREDO, Virgínia. "O nascimento do trágico segundo Schiller". In: FREITAS, Verlaïne *et al.* (Orgs.). **O sublime, o trágico e a melancolia**. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

_____. "O sublime como experiência do trágico moderno". In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FORTES, Luiz Roberto S. **O iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

FRIEDRICH DEM GROSSEN. **De la litterature allemande**. Stuttgart: G. J. Göschensche Verlagshandlung, 1883.

GARLAND, H. B. **Lessing: the Founder of Modern German Literature**. London: Macmillan Press Co., 1962.

GOETHE, J. W. **Escritos sobre literatura**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Götz von Berlichingen da mão de ferro**. Tradução: Filipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial. 2020.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1964.

_____. **Poesia e verdade**. Trad. Mário Frungillo. São Paulo: Ed. UNESP, 2017. E-book.

GOETHE & SCHILLER. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE Y SCHILLER. **La más insoluble union**: Epistolario completo. Traducción y edición Marcelo G. Burello e Regula R. Langebehn. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2014.

GOTTSCHED, J. C. **Der Sterbende Cato**. Berlin: Holzinger, 2014.

_____. “Sobre a tragédia”. In: BARRENTO, João (org.). **Literatura alemã**: textos e contextos. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

GUINSBURG, Jacob (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid. “Introdução”. In: LESSING, G. E. **Obras**. Tradução e organização Jacob Guinsburg e Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2016.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALLIWELL, S. “Pleasure, understanding and emotion in Aristotle’s *Poetics*”. In: RORTY, A. **Essays on Aristotle’s *Poetics***. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

HERDER, J. G. “Shakespeare”. In: HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães**. Tradução de João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1965, p. 7-24.

HEINE, Heinrich. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HÉNIN, Emmanuelle. “Plaisir des larmes et plaisir de la representation”. In: **Poétique**, n.151, 2007, p. 289-309.

HIGH, Jeffrey L. “Schiller, Coleridge, and the Reception of the ‘German (Gothic) Tale’”. In: **Colloquia Germanica**, Vol. 42, No. 1. Themenheft: The German Gothic, p. 49-66, 2009.

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HÖYING, Peter. “Lessing’s Drama Theory: Discursive Writings on Drama, Performance, and Theater”. In: FISCHER, Barbara and FOX, Thomas. **A Companion to the Works of G. E. Lessing**. New York: Camden House, 2014.

- HUBERT, Marie Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2013.
- HUME, David. “Da tragédia”. In: _____. **Ensaio morais, políticos e literários**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- INNERARITY, Daniel. La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna. **Thémata Revista de Filosofía**, n.10, 1992, p. 517-532.
- JAUSS, Hans Robert. **La historia de la literatura como provocación**. Trad. Juan Godo Costa & José Luis Gil Aristu. Madri: Editorial Gredos, 2013.
- _____. “Tradição literária e consciência da modernidade”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **História da literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.
- KANGUSSU, Imaculada *et al.* (Orgs.). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.
- _____. **Crítica do Juízo**. 2ª ed. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- _____. **Dois introduções à Crítica do Juízo**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução de Vinícius Figueiredo. São Paulo: Clandestina, 2018.
- KIRWAN, J. **Sublimity: the Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics**. Nova York: Routledge, 2005.
- KOHLSCHMIDT, W. “O classicismo”. Tradução de Marion Fleischer. In: BOESCH, B. (Org.) **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 263-324.
- _____. “O romantismo”. Tradução de Ingeborg Oberding. In: BOESCH, B. (Org.) **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 325-369.
- _____. “Sturm und Drang”. Tradução de Dorothea Gropp. In: BOESCH, B. (Org.) **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 221-262.
- KORFMANN, Michael. “O antigo versus o moderno: O debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger”. In: **Revista Letras**, n. 80, jan./abr. 2010, Curitiba: Ed. UFPR, 2010, p. 193-204.
- _____. “Kant: autonomia ou estética compromissada?”. In: **Pandaemonium**

Germanicum, São Paulo, v. 08, p. 23-38, 2004.

KREBS, Roland. **L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières.** Théorie et réalisations. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos.** Tradução de Virgínia Figueiredo e João C. Pena. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "O classicismo em filosofia". In: GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

LESKY, A. **A Tragédia Grega.** Tradução: J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Sousa; Alberto Guzil. 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 2015.

LESSING, G. E. **De teatro e literatura.** São Paulo: EPU, 1991.

_____. **Dramaturgia de Hamburgo.** Seleção antológica. Tradução, intr. e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. **Laocoonte.** Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2021.

_____. **Obras.** Tradução e organização Jacob Guinsburg e Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. "Sobre a tragédia". In: BARRENTO, João (Org.). **Literatura Alemã: Textos e Contextos**, v.1. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

LENZ & GOETHE. "Notas sobre o teatro". In: LENZ, Jakob Michael Reinhold; GOETHE, J. W. **Notas sobre o teatro / Regras para atores.** Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006 (Coleção Dramaturgias).

LONGINO. **Do sublime.** Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCKHURST, Mary. **Dramaturgy: A Revolution in Theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LUKÁCS, György. **Goethe e seu tempo.** Tradução de Nélio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2021. E-book.

LYOTARD, J.-F. **Lições Sobre a Analítica do Sublime.** Tradução: Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus Editora. 1993.

MACHADO, Roberto. **A origem do trágico.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: O mito em cena.** Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MANN T. **Versuch über Schiller.** Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005.

MATTOS, Franklin. "A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot,

Rousseau”. In: **O que nos faz pensar**, n. 25, agosto de 2009.

MOORE, Gregory. “Introduction”. In: HERDER, J. G. **Shakespeare**. Tradução, introdução e notas de Gregory Moore. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

MOST, Glenn. “After the sublime: stations in the career of an emotion”. **The Yale Review**, vol. 90, issue 2 (2002). p. 101-120.

_____. “Da tragédia ao trágico”. In: ROSENFELD, K. **O trágico: filosofia e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NORMAN, Larry. **The Shock of the Ancient**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

NUNES, Manuela. “Introdução”. In: LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo**. Seleção antológica. Trad., intr. e notas Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 3-20.

OERGEL, Maïke. **Culture and identity: historicity in German literature and thought (1770-1815)**. Berlin: W de Gruyter GmbH & Co, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAULIN, Roger. “Shakespeare and Germany”. In: RITCHIE, Fiona and SABOR, Peter. **Shakespeare in the 18th century**. New York: Cambridge, 2012.

PIKULIK, Lothar. “Sentimiento de la naturaleza y desnaturalización del sentimiento: Sobre el concepto schilleriano de lo sentimental”. In: JIRKU, Brigitte E.; RODRÍGUEZ, Julio (Ed.). **El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller**. València: Univesitat de València, 2009.

PIMENTA, Alberto. **O Silêncio dos Poetas**. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

PINNA, Giovanna. **Il sublime romantico**. Palermo: Aesthetica Preprint, 2007.

PRUDHOE, John. **The theatre of Goethe and Schiller**. Oxford: Blackwell, 1973.

PUGH, David. “Schiller and Classical Antiquity”. In: MARTINSON, Steve (ed.). **A companion to the works of Friedrich Schiller**. Nova Iorque: Camden House, 2005.

RECTOR, Martin. “Zur moralischen Kritik des Autonomie-Ideals. In: STEPHAN, Inge & WINTER, Hans-Gerd. **Unaufhörlich Lenz gelesen: Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz**. Ed. Inge Stephan and Hans-Gerd Winter. Stuttgart: J. B. Metzlar, 1994.

RIEDEL, Wolfgang. “A viragem antropológica: Schiller como pensador da ‘época de charneira’”. In: CADETE, Teresa R. e SANTOS, Leonel (eds.). **Schiller, Cidadão do Mundo**. Lisboa: CEEA/CFUL, 2007 2007.

ROMILLY, Jacqueline. **La tragedia griega**. Barcelo: Editorial Gredos, 2019. E-book.

ROSENFELD, Anatol. “A aventura de Hamburgo”. In: LESSING, G. E. **Obras**. Tradução e organização Jacob Guinsburg e Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993.

_____. “Introdução: da Ilustração ao Romantismo”. In: HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães**. Tradução de João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1965, p. 7-24.

_____. “Introdução”. In: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1991.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Teatro alemão: 1ª parte**. Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUSSELL, Bertrand. **História do pensamento ocidental**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2011.

SAADI, Fátima. **A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

_____. “Lessing, Voltaire e seus fantasmas”. **Folhetim** – Teatro do pequeno gesto, n. 1, Rio de Janeiro, 1998.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Cultura estética e liberdade**. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Die Räuber**. Stuttgart: Reclam, 2007.

_____. **Do sublime ao trágico**. Organização de Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. E-book.

_____. **Écrits sur le théâtre.** Tradução de Gilles Darras. Paris: Les Belles Lettres, 2012a.

_____. **Ensaio estéticos.** Tradução, introdução, comentários de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Húmus, 2021.

_____. SCHILLER, F. **Kallias ou Sobre a beleza.** Tradução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **Il corpo e l'anima: scritti giovanili.** Introduzione de Giovanna Pinna. Armando Editore, 2012b.

_____. **La Pucelle d'Orléans.** Tradução: Brice Germain. Paris: L'Arche Éditeur, 2011.

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

_____. **Objetos trágicos, objetos estéticos.** Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. **Poesia ingênua e sentimental.** Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Sobre poesia ingênua e sentimental.** Tradução, introdução, notas e comentários de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

_____. **Teoria da tragédia.** Organização de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1991.

SCHWARZ, Hans-Günther. **Dasein und Realität: Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz.** Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença.** São Paulo: 34, 2005.

_____. **Para uma crítica da compaixão.** São Paulo: Lume, 2009.

SERRA, José Pedro. **Pensar o trágico.** Lisboa: Abysmo, 2018.

SHARPE, Lesley. **Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. "Introduction". In: SCHILLER, Friedrich. **Don Carlos and Mary Stuart.** Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. "Reform of the German Theatre: Frau Neuber & Frau Gottsched". In: WOODROUGH, E. (Ed.). **Women in European Theatre.** London: Intellect Books, 1995, p. 57-66.

_____. "Schiller and the Mannheim National Theatre." **The Modern Language Review**, vol. 100, no. 1, 2005, pp. 121-37.

SILVA, Carina Zanelato. **Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich Kleist**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

STAHL, E. L. **Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice**. Oxford: Oxford University Press, 1954.

SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e a atualidade do sublime”. In: SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. E-book.

_____. “Schiller e os gregos”. **Kriterion**, n. 46, v.112, 2005.

_____. **Shakespeare, o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. E-book.

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

_____. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Trad. Jean Bollack. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

_____. **Poetica dell'idealismo tedesco**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

_____. **Poetica e filosofia della storia**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.

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

_____. **Teoria do drama burguês**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAMINIAUX, Jacques. **Le théâtre des philosophes: la tragédie, l'être, l'action**. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

TITSWORTH, Paul. “The attitude of Goethe and Schiller towards the French Classic Drama”. **The Journal of English and Germanic Philology**, University of Illinois, v. 11, n. 4, p. 509-564, Oct., 1912.

VIEIRA, Vladimir. “Objetos trágicos, objetos estéticos”: In: SCHILLER, Friedrich. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. “Os dois sublimes de Schiller”. In: SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. E-book.

VOLTAIRE. **Semíramis**. Disponível em http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_SEMIRAMIS.pdf. Acesso em 05/02/2022.

WERLE, Marco Aurelio. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?”. In: **Trans/Form/Ação**, n. 23, São Paulo, 2000, p. 19-50.

WEHRLI, Max. “A Época do Iluminismo”. In: Bruno Boesch (Org.). **História da Literatura Alemã**. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Herder, 1967.

WINKLER, Markus. “La distinction entre les anciens et les modernes chez Constant, Schiller et Frédéric Schlegel”. **Revue Etudes de lettres**. Lausanne, 1981.

WOLFF, Christian. “A razão, mestra da natureza”. In: BARRENTO, João (Org.). **Literatura alemã: textos e contextos**. Lisboa: Presença, 1989.

WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.