

O TRÁGICO E A MODERNIDADE EM SCHILLER

Dra. Gêssica Góes Guimarães Gaio
Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
gessicagg@yahoo.com.br

Texto recebido em/Text submitted on: 27/05/2016

Texto aprovado em/Text Approved on: 30/12/2016

Resumo

Embora intrinsecamente associado à história da tragédia, o *Trágico* surgiu na modernidade como um conceito autônomo e inaugurou um novo olhar acerca do homem. Se por um lado persiste a ideia do fortalecimento moral estimulado pelo sofrimento, por outro, a cisão que a tragédia pretendia apaziguar, ao menos momentaneamente, é aceita como definitiva, abrindo na cultura ocidental uma grande cicatriz. Caso não possamos afirmar o surgimento de uma filosofia do Trágico já na obra de Schiller, certamente não teríamos problemas em assegurar a tragicidade que o autor expressa em suas peças teatrais, bem como em seus escritos filosóficos. Por isso, tenho como interesse pensar como a tragicidade se expressou através de sua concepção de arte e do próprio momento histórico em que vivia como um episódio trágico. Para tal, devemos devolver o trágico ao nível mais concreto de sua realização, a ação, pois é no terreno da ação, seja nas tragédias, ou mesmo na vida, que o trágico ganha contornos, de fato, *dramáticos*.

Palavras-chave: *Trágico, Tragédia, Modernidade, Friedrich Schiller e História da Estética*.

Abstract

Although intrinsically associated to the history of tragedy, the *tragic* emerged in the modernity as an autonomous concept and inaugurated a new vision of man. If, on one hand, persists the idea of moral strengthening stimulated by suffering, on the other hand, the scission that tragedy intends to reconcile, at least momentarily, is accepted as definitive, opening a big scar in the Western culture. If we cannot assure the uprising of a philosophy of tragic already in Schiller's work, certainly we would not have problems ensuring the tragicity expressed in his plays, as well as in his philosophical writings. So that, my aim is to think how tragicity has expressed itself through Schiller's conception of art and his own historical circumstance as a tragic episode. To do so, we must return the tragic to its concrete level of achievement, the action, because it is in the action field, either in the tragedies, or even in life, that Tragic gains contours, indeed, dramatic.

Keywords: *Tragic, Tragedy, Modernity, Friedrich Schiller and History of Aesthetics*.

"Quando deve haver infortúnio, mesmo o bem deve causar algum dano". SCHILLER. Demetrio.

1. Apresentação

Em sua trajetória intelectual Friedrich Schiller escreveu poemas, versos, prosa, cartas, artigos para periódicos, histórias, dramas e tragédias. A este último gênero dedicou não apenas o máximo de sua sensibilidade e criatividade, bem como grande parte de sua reflexão filosófica. A tragédia é o ponto de inflexão de toda obra schilleriana, ele a considerava ainda a arte maior de seu tempo – garantindo-lhe vantagens sobre a comédia e o *drama burguês*, recém-surgido no cenário artístico europeu – porque os seus efeitos reverberavam no homem não como indivíduo, mas como espécie. A tragédia seria capaz de suscitar no homem sensações que extrapolam sua sensibilidade e afetam sua razão e imaginação e, por mobilizar faculdades tão diversas do espírito, proporcionaria o desenvolvimento da potência humana, tornando-o livre da coerção da natureza.

Para Schiller, o ensinamento moral não pode ser a finalidade da arte, não sem pôr em risco sua liberdade e, conseqüentemente, sua beleza. Nesse sentido, acreditar que um fim moral é superior a um fim lúdico é apenas ignorar que as faculdades humanas operaram a partir de categóricos específicos e que cada uma delas contribui para a apreensão da realidade. Através da experiência lúdica o espírito se torna pleno porque dispõe de todas as suas faculdades em atividade, sem prejuízo de nenhuma delas. Parece que toda confusão gira em torno do desacordo acerca da compreensão daquilo que seria o *meio* e o *fim* da arte. Caso a finalidade da obra seja moral, perde-se a liberdade e toda a beleza, sua representação estética seria corrompida por uma determinação exterior e sua capacidade de entreter através do prazer seria eliminada. Portanto, apenas quando o prazer lúdico fosse mantido como a finalidade da arte, seria conservado intacto o seu efeito estético máximo e apenas assim a arte poderia influir sobre a moral. Dessa maneira, quando a tragédia recorre a um conflito moral, este é o meio para alcançar o objetivo lúdico. A vitória da liberdade sobre a natureza engendra uma sensação de prazer que promove o efeito estético e através desse prazer cultiva-se o espírito para a liberdade.

Demonstrar como essa operação se processa e porque ela é fundamental para a formação do homem foi a tarefa a qual Schiller se dedicou na segunda metade da década de 1790 e nos primeiros anos do século seguinte. Em artigos e palestras tratou da matéria em questão e desenvolveu uma “teoria da tragédia” que revela, ao mesmo tempo, um diálogo com a tradição aristotélica predominante na França e também na Alemanha de

seu tempo, mas principalmente uma forte ligação com a filosofia kantiana que forneceu as categorias e conceitos fundamentais para sua análise.¹

Nesta oportunidade, proponho um breve comentário sobre a tragicidade inerente à obra, bem como à historicidade do poeta alemão.

2. O trágico e a tragédia

Embora intrinsecamente associado à história da tragédia, na modernidade o *trágico* surgiu como um conceito autônomo e inaugurou um novo olhar acerca do homem. Se, por um lado, persiste a ideia do fortalecimento moral estimulado pelo sofrimento, por outro, a cisão que a tragédia pretendia apaziguar, ao menos momentaneamente, é aceita como definitiva, abrindo na cultura ocidental uma grande cicatriz e motivando a busca pela compreensão dessa fratura, mesmo que para lamentá-la. O trágico não consiste em um gênero literário – como a tragédia – e sim em uma atitude face ao mundo, uma postura que pode manifestar-se através da revolta, da melancolia, do engajamento, frequentemente trazendo à tona sua oposição ao *status quo*.

O trágico fundamenta-se na complexidade da definição do humano, sua dupla composição – natureza e espírito – e a impossibilidade de um acordo. A tragicidade incide na percepção desse caráter dúplice e da ruptura irreconciliável entre as partes, a harmonia que a cultura ocidental buscou em tantas tentativas – no *classicismo* e no *neoclassicismo*, por exemplo – foi considerada inalcançável, uma vez que filósofos como Hölderlin, Schelling e Nietzsche afirmavam a cisão como condição da humanidade. O embate entre a transcendência e a fugacidade no âmago da vida, lembrando ao homem das limitações de seu corpo e de sua razão, ao mesmo tempo fazendo luzir em seu peito o sonho de imortalidade, a ambição do Ideal. Dessa maneira, o desfecho trágico da humanidade revelaria a sua finitude e imperfeição, enquanto na Ideia a perfectibilidade humana mostrar-se-ia sem limites.²

O trágico exige uma esfera subjetiva que provavelmente só a modernidade pôde lhe suprir. Para ele não basta o indivíduo: é o *sujeito* que oferece espaço para a proble-

¹Optei por não priorizar a análise das influências aristotélicas e kantianas no pensamento estético do dramaturgo alemão neste trabalho. Tais análises podem ser encontradas na tese de doutoramento supracitada.

²O conceito de Ideia é grafado com letra maiúscula com o objetivo de sinalizar o uso que dele foi feito pelo poeta. No vocabulário empregado por Schiller para pensar a arte e seu papel na formação do homem, a utilização do conceito de Ideia está permeada pela filosofia do Idealismo alemão e sua aceção de que o ideal transcende a realidade, mas ainda assim deve ser buscado como meta.

matização da ação no mundo e é através dos dilemas entre a necessidade e a vontade que a visão trágica se delinea. É o *ser* no mundo, ao mesmo tempo seu fruto e em disputa com ele, o embate entre o querer e o dever e, acima de tudo, a impossibilidade da conciliação, que coloca esse sujeito em xeque. A modernidade entendida não como um período histórico, mas como uma experiência, revela seu caráter qualitativo, ao invés de meramente cronológico.³ Marshall Berman (1986) invoca Karl Marx e nos ajuda a entender a modernidade como esta aventura na qual “tudo que é sólido desmancha no ar”, em uma fluidez capaz de causar vertigem. Terry Eagleton, por sua vez, adverte que existe uma modernidade trágica, tal qual existe uma modernidade progressista, e percebe aí uma composição dialética que figura como um de seus traços constitutivos.

Para Peter Szondi, Aristóteles inaugurou uma tradição poética que se prolongou aproximadamente até o final do século XVIII, quando o surgimento de uma “filosofia do trágico” deu início a uma nova perspectiva sobre o debate. O que antes era um pensar sobre a feitura da poesia, com o trágico se expandiu e passou a significar uma *visão de mundo*⁴, ou seja, uma ideia sobre o homem e sua relação com o mundo que o cerca. Na interpretação de Eagleton, o trágico mantém em si a representação de algo que é tão humano quanto a própria vida, por isso sua permanência como uma expressão da condição humana. O trágico revela a dor, a aflição, cuja razão maior não é outra senão a própria certeza da morte⁵. A tese do intelectual inglês alude a um caráter trans-histórico do trágico, não essencialista, mas que aponta para a recorrência da dor e do sofrimento como experiências por excelência humanas. Todo modo, caso a tragédia nos moldes gregos tenha encontrado solo pouco fértil na modernidade europeia, outrossim, o trágico parece não deixar de ser pertinente. Na formulação de Eagleton “poderíamos argumentar que a filosofia aqui é uma continuação da tragédia por outros meios” (EAGLETON, 2013, p. 45).

Muito interessante parece ser o fato de que o desenvolvimento de uma filosofia do trágico tenha ocorrido na mesma época em que a poesia trágica entrou em declínio. Não nos é seguro afirmar até que ponto poderíamos traçar uma conexão entre esses dois acontecimentos e confirmar se a reflexão sobre o trágico assumiu o lugar antes ocupado pelas tragédias na cultura ocidental. Mas a análise do crítico inglês parece apontar para

³Ver Osborne, em “Modernity is a qualitative, not a chronological category”, em *New Left Review*, n. 192.

⁴A expressão grafada é entendida no sentido de uma *Weltanschauung*, uma mundividência.

⁵Terry Eagleton elabora sua tese com o auxílio da *Dialética Negativa* de Theodor Adorno (2009).

esta conclusão. Um dos argumentos por ele aventado e que nos interessa para compreensão deste quadro histórico é a caracterização da tragédia na modernidade como um “contra-iluminismo”. Nesta direção, se a “morte da tragédia” figura como uma vitória da razão iluminista, a filosofia do trágico que se estabelece a partir do século XIX seria a sua vingança. A exacerbação do racionalismo, aliado à institucionalização dos saberes acadêmicos nos oitocentos teria engendrado esse movimento inverso, cuja manifestação transborda o dissonante, o sinuoso, o não-dito. É neste sentido que a dialética negativa de Adorno torna-se cara ao argumento de Eagleton, pois nesta chave interpretativa a tragédia – como expressão artística que resiste aos anúncios de sua morte – e o trágico – como uma reflexão sobre essa condição – são da ordem do não conceitual, daquilo que extrapola a inscrição da razão. Seja por uma dialética negativa, como propôs o filósofo de Frankfurt, seja por uma experiência estética de inclinação trágica, é a enunciação daquilo que foi silenciado e obliterado pela tradição da Ilustração que pode tornar possível a experiência inevitável da dor e da morte.

Por hora, podemos concluir que o conflito que move a visão de mundo trágica, a saber, a cisão no âmago do espírito humano, já estava presente na tragédia ática – na tensão entre destino/natureza e liberdade. Segundo Szondi, a tragédia honrava a liberdade humana ao colocar o herói frente a um poder superior a ele, mas para não ultrapassar os limites da arte tinha que conduzi-lo à desgraça; assim ficava exposta a fragilidade da espécie, grande em suas pretensões e ideais, contudo, suscetível aos ditames do destino.

O trágico consistiria, portanto, em uma contradição irreconciliável. Caso ocorra a conciliação e seja estabelecida a harmonia entre os contrários, o *pathos* da tragédia se desfaz. Isto ocorre, por exemplo, no *Le Cid*, de Corneille, cujo enredo conta o drama do jovem casal apaixonado que, em defesa da honra de seus pais, tornaram-se inimigos, mas a mera sombra do mal sobre Ximena faz Dom Rodrigo sofrer, na mesma medida em que a notícia da suposta morte de Dom Rodrigo tirou o ar daquela que havia reivindicado vingança. Sofremos junto com o casal porque a injúria que os afastou das núpcias e sentenciou sua inimizade é de ordem moral. O Cavaleiro, mesmo contra o impulso de felicidade, desafiou e levou a morte o pai de sua amada, em defesa de seu pai idoso; a heroína teve de renunciar às bodas com seu noivo em respeito e honra do pai morto. Nenhum dos dois escolheu esse caminho, mas o dever moral exigiu tais atitudes, nossa compaixão nasce no reconhecimento da nobreza dessas almas, que abdicaram do impul-

so natural de felicidade em favor da lei da razão. O desenlace dos jovens não nos agrada porque apreciamos a infelicidade, mas sim porque reconhecemos ali ações livres de toda a inclinação, é na ação moral que a liberdade se mostra indeterminada, e o espírito humano se eleva.

Contudo, o desfecho da peça de Corneille é tão conciliatório que quase elimina a tragicidade do conjunto da obra: a Guerra de Reconquista faz de Dom Rodrigo um dos principais cavaleiros do reino e o próprio monarca articulou as circunstâncias para garantir sua sobrevivência – e quiçá sua felicidade: um duelo no qual o segundo cavaleiro representava os interesses de Ximena e o vencedor ganharia como recompensa o direito de desposá-la. Dom Rodrigo vence e recebe o benefício do casamento após mais uma batalha contra os mouros. Embora a compaixão tenha sido predominante ao longo da maior parte da trama, o desfecho apaziguador dissolve o efeito estético e cria uma barreira para a fruição da tragicidade, esse é um dos motivos que levou Schiller a abrir fogo contra a tragédia francesa de Corneille, Racine e, até mesmo, Voltaire, pois a tendência *racionalista* no pensamento destes estorvava o efeito estético que o dramaturgo alemão esperava de uma tragédia.

O efeito trágico se realizaria apenas quando o espírito fosse colocado à prova, e sua resistência frente à força da natureza aparecesse como uma manifestação de sua grandeza⁶. É a unidade do Eu que está em jogo; entre o dever e o querer, é o próprio homem que se encontra em risco. O afastamento entre o que deseja e o que deve fazer pode levá-lo ao rompimento. Essa fragmentação do homem, fundamento de todo efeito trágico, atravessou a tradição ocidental e deu origem a uma visão de mundo que enxerga o homem a partir da fissura intrínseca à sua condição, e cuja filosofia admite a ruptura como ponto de partida para pensar o humano⁷.

3. Por uma teoria da tragicidade

Tendo em vista o que foi dito, entendemos que a perspectiva estética aberta pela filosofia do trágico nos permite pensar a *ideia* e não a *lei formal* da poesia trágica. Walter

⁶Por esse motivo, o próprio Goethe afirmara que não possuía o dom para a tragédia, uma vez que possuía a alma conciliadora, enquanto esse tipo de poética negava qualquer possibilidade de solução. Goethe em carta para Eckermann, em 28 de março de 1827. (GOETHE. Apud: SZONDI, 2004a: 48.) Bem antes dessa confissão, Schiller já havia sinalizado ao amigo que sua Ifigênia era demasiadamente moderna e anti-trágica, pois havia ali uma conciliação impossível na concepção grega da obra.

⁷Luiz Costa Lima, em *História.Ficção.Literatura*, empreendeu uma análise sobre a disposição fragmentária do sujeito que apresenta importantes reflexões acerca deste assunto. Ver também, do mesmo autor, *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*.

Benjamin renunciou a um conceito atemporal de trágico, em favor de uma concepção que considera o pertencimento histórico dessas ideias. Embora filósofos como Hegel, Nietzsche, Schelling, entre outros, pareçam ter se interessado em compreender *o trágico* como um fenômeno, Peter Szondi sugeriu que admitíssemos se tratar apenas de uma concepção do trágico possível entre tantas outras. A compreensão do fenômeno como dialético, por exemplo, não é definitiva e não consiste na única forma de entendê-lo – outros gêneros poéticos ou fenômenos culturais também podem ser compreendidos por meio da dialética como, por exemplo, o cômico, a ironia e o humor. Além disso, para elucidar a questão, em Hölderlin o trágico se apresenta como um paradoxo, e como tal, sem solução possível. Sendo assim, o significado do trágico pode ser constantemente revisto, de acordo com a análise das tragédias, mas também a fim de permitir que o conteúdo histórico seja avaliado na composição da Ideia de homem e mundo que cada obra representa. Deveríamos pensar na *tragicidade* de cada autor, ao invés de buscar o conceito unívoco de trágico.

Nesta perspectiva, seria apropriado incorrer na advertência de Raymond Williams (2002) e buscar compreensão sobre a relação entre as tragédias e as culturas que as produziram, de modo a perseguir o nexos entre a teoria e a arte trágica em questão. À guisa de exemplo, de acordo com o crítico, no século XX a influência das ideias de Marx, Freud e do existencialismo são marcas indelévels de uma vivência histórica de tonalidades trágicas.

Apesar de assumir certa predileção pela via hegeliana, Szondi negou qualquer possibilidade de enunciar a “essência” do trágico, e asseverou que

o trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas *o declínio* que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável (SZONDI, 2004a, p. 84-85).

O cerne do entendimento sobre o trágico parece estar contido em duas formulações muito precisas de Peter Szondi. Em primeiro lugar, a noção da *autodivisão*, visto que é a vontade de resistir à tirania do destino, a mesma vontade de afirmar a sua eticidade face a uma situação adversa, que conduziria o herói trágico, ao mesmo tempo, à sua ruína física e também ao triunfo de sua liberdade. Em segundo lugar, somente pode ser considerado trágico o fim daquilo que não pode ser abatido, e o que *não pode declinar* não consiste apenas no reino da liberdade, mas na própria existência do ser. O senti-

mento que nos afeta a ponto de criar uma ferida incurável é a percepção do dilaceramento entre a vontade e a necessidade, o desacordo entre a lei moral – a afirmação de nossa liberdade – e a lei natural – a preservação de nosso bem-estar. Portanto, o trágico reside nessa zona tênue e tensa entre o temor pela ruptura do ser e a autoinclinação para consumá-la.

A análise empreendida pelo historiador alemão Reinhart Koselleck, acerca da experiência histórica da modernidade através do distanciamento entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, pode nos ser muito válida para pensar essa questão.⁸ O surgimento de uma nova maneira do homem compreender e se relacionar com o tempo e a história instalou um mal-estar pela perda das certezas de então. A relação temporal de traço predominantemente linear e progressista que, paulatinamente, converteu-se em um dos signos da modernidade, em grande medida contribuiu para o sentimento de afastamento entre o homem e a sua natureza.

Para o organizador do *Dicionário dos Conceitos*, na modernidade, sobretudo no período que ele denominou como *Sattelzeit*, compreendido entre, aproximadamente, 1750 e 1850, o que se experimentava não era mais suficiente para compor o quadro daquilo que poderia ser esperado. As transformações sociais, econômicas, políticas e mentais que marcaram a Idade Moderna teriam sido deveras significativas. Contribuíram imensamente para este cenário de transformação da ideia de tempo e história a filosofia do Iluminismo e as revoluções que agitaram o mundo Ocidental a partir de fins dos setecentos. As experiências pretéritas teriam perdido sua capacidade de iluminar o futuro, pois o futuro se revelava cada vez mais como um novo passo da marcha para o progresso. No bojo dessa experiência teria ocorrido a dissolução do *topos* da *história mestra da vida* ou, ao menos, o esvaziamento de sentido desta história *ciceroniana* e o surgimento de uma história como singular-coletivo, progressista e que abarcaria toda a história da humanidade como um movimento totalizador e cuja realização se efetivaria no próprio curso do tempo.

⁸A fim de estabelecer entendimento acerca do que seria o tempo histórico ele propõe a utilização de duas categorias metahistóricas: *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*. Segundo sua tese, é na relação entre experiência e expectativa que emerge o tempo histórico. Nesta perspectiva, a dinâmica entre passado e futuro seria produtora de uma experiência de tempo que se realiza no presente. Se por um lado, experiência não é sinônimo de passado, bem como expectativa não é sinônimo de futuro, por outro lado poderíamos admitir que existe certa tonalidade dessas expressões do tempo nas categorias de Koselleck. Seria exatamente na tensão entre *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* que os homens vivenciam o tempo, reunindo no mesmo signo aquilo que foi vivido, sua historicidade, e os projetos no porvir. Ainda, seria exatamente essa relação entre o vivido e a ideia de futuro que caracterizaria a ideia de tempo que se estabelece no presente.

O tempo da modernidade, experimentado como progresso, como uma força vetorial que avança projetando no futuro a realização dos anseios da humanidade, desfaz a possibilidade de se aprender com os exemplos e boas maneiras daqueles que viveram no passado e instaura uma inscrição ética e histórica distinta da, outrora dominante, tendência renascentista da ação baseada na virtude e na prudência. Se o passado ainda reserva alguma função pedagógica esta não consiste mais na lição política e moral capaz de instruir através das ações e discursos de grandes homens, mas sim na compreensão do devir da história. É a história, ela mesma, quem passa a ter a vocação pedagógica. Uma vez que em seu decorrer é o drama da humanidade que se apreende, o conhecimento desta trama e a possibilidade de compreender e desvendar os seus desdobramentos passa a ter um papel didático para o homem. A história se transforma em meio e fim para a sua educação enquanto gênero.

Utilizando as categorias propostas pelo historiador alemão, podemos perceber que é no afastamento entre *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* que o tempo histórico da modernidade é experimentado de maneira completamente diversa. A distância entre o vivido e o esperado lança no presente uma sensação não só de que o tempo pode ser medido pela mudança, mas, sobretudo, que o tempo inexoravelmente trará a transformação. É nesse turbilhão que o homem moderno precisa construir sua identidade e suas relações com a comunidade, culturas e sociedade que o cercam. A incompletude e a frustração podem ser o revés desse horizonte chamado progresso.

Além disso, a ideia da perfectibilidade da razão, capaz de assegurar um futuro melhor do que o passado pode esvaziar o próprio presente de significado, uma vez que ele é apenas uma ponte para a verdadeira realização no porvir. A história concebida a partir desta noção de tempo pode ser bastante auspiciosa, e por isso mesmo guardar certos contratempos. Creditar todas as fichas no futuro, mantendo a certeza de que ele reservaria o aprimoramento da raça, tal qual expresso no conteúdo do conceito de *civilização*, acabou se revelando como um movimento arriscado, principalmente porque nesta experiência do tempo histórico o futuro nunca se realiza de fato, ele sempre é um horizonte, uma meta. Essa foi a principal crítica que Koselleck fez às filosofias da história dos séculos XVIII e XIX. Em *Crítica e Crise* (1999), o historiador denunciou a efusão de prognósticos que reivindicavam o domínio de uma pressuposta racionalidade do processo histórico e as consequências nefastas desta transferência de sentido da vida para o futuro.

4. O trágico em Schiller: a modernidade como experiência

Se por um lado não podemos afirmar o surgimento de uma filosofia do trágico já na obra de Schiller, certamente não teríamos problemas em assegurar a tragicidade que o autor expressa em suas peças teatrais, bem como em seus escritos filosóficos. Roberto Machado observa que Schiller concebera o trágico a partir da categoria kantiana do sublime, pensada como um “aspecto fundamental da existência humana”, o que o teria levado a interpretar a tragédia como um gênero poético de expressão desta experiência⁹ (MACHADO, 2006, p. 72).

Faz-se importante destacar que, se a categoria kantiana do sublime foi o ponto de partida para a reflexão schilleriana, todavia, o dramaturgo concedeu a tal categoria uma amplitude muito maior no terreno da estética. De acordo com Kant, o sublime era o resultado da contenda entre a grandiosidade da natureza e os limites de nossa razão. A experiência do embate entre o homem e a natureza seria sublime quando a grandiosidade e força da natureza fossem tais a ponto de obrigar a razão a estender-se ao seu limite. Sem ter sucesso na compreensão do fato analisado no âmbito do entendimento, outra faculdade se ocuparia em socorrer o homem em seu assombro, esta seria a tarefa da imaginação. No domínio da imaginação o sublime kantiano poderia ser experimentado como uma vitória da razão.

Schiller, por sua vez, caracterizou o sublime como a *apresentação do supra-sensível* e, diferentemente do que havia sido postulado por Kant, o sublime ganhara jurisprudência para além do âmbito da natureza. O poeta relacionou a experiência do sublime diretamente às artes e, sobretudo, ao teatro, uma vez que sua caracterização do *sublime patético* compreendia a representação do sofrimento nas tragédias como atividade provedora desta experiência *par excellence*. Seria no embate entre a natureza – impulso de preservação – e a razão – inclinação para a ação moral – que o efeito estético se efetivaria: o *pathos* abriria espaço para a vitória da liberdade, aqui representada pela opção do herói em opor-se ao sentimento primeiro de autopreservação e lançar-se voluntariamente ao desfecho desditoso, no qual a escolha moral sobrepuja o instinto. O sublime schilleriano consiste no triunfo da liberdade sobre a natureza.

⁹Para uma melhor compreensão do tema ver: SÜSSEKIND, Pedro. (Organização) *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Tradução e ensaios Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

A referência ao sublime é fundamental para a construção do nosso argumento. Ora, na arquitetura da teoria da tragédia schilleriana seria, portanto, exatamente na experiência do sublime que residiria o efeito estético máximo das tragédias. Schiller concebia o sofrimento como uma fonte de grande aprendizado para o homem, sobretudo, quando a aflição lhe era incutida nos sentimentos, mas não na carne, como era o caso do teatro. A agonia representada no palco poderia desempenhar função de grande importância no cultivo do caráter: sensibilizar o homem para a dor e prepará-lo para superar o impulso natural de afastá-la de si.

Assim sendo, adotaremos o conselho de Szondi e, ao invés de procurar um conceito de trágico inerente à obra do dramaturgo alemão, devemos agora pensar como a tragicidade se expressou através de sua concepção de arte e do próprio momento histórico em que vivia como um episódio trágico. Para isso, e ainda seguindo as pistas deixadas pelo autor de *Ensaio sobre o Trágico*, devemos devolver ao trágico o nível mais concreto de sua realização, a ação, pois se o entendimento sobre o trágico corre o risco de se perder na abstração filosófica, é no terreno da ação, seja nas tragédias, ou mesmo na vida, que o trágico ganha contornos de fato *dramáticos*.¹⁰

A concepção da natureza humana como conflituosa estava na base da reflexão filosófica de Schiller, e, quando buscou entender o seu tempo, encontrou como traço distintivo da modernidade – e do homem moderno – uma cicatriz, fruto da cisão entre natureza e liberdade. A visão dos tempos modernos como um período de ruptura com o passado – nota-se que o passado em questão não era a antiguidade, mas o Antigo Regime – também era central para reflexão do poeta. Portanto, a tragicidade presente em sua obra dramática, tanto quanto em seus escritos sobre estética, tem como fundamento gerador a visão da fratura instalada pela nova experiência histórica. E, justamente dessa fragmentação, originada na tensão interminável entre necessidade e vontade, que o Ideal pôde surgir. Na interpretação aberta pela reflexão de Schiller, o Ideal não deve ser compreendido como o antídoto contra a tragicidade, mas como o produto maior dela. Assim sendo, o efeito trágico revelaria o seu potencial mais elevado, pois seria da própria dinâmica da tragédia que o homem tomaria conhecimento de sua destinação.

¹⁰ Para Aristóteles a tragédia não era a “imitação” (fruto da mimesis) de homens, mas de ações, afinal para o homem grego eram as ações que condenavam ou eternizavam os homens e quando uma boa ação tem um desfecho desditoso porque o protagonista desconhecia uma informação, como aconteceu com Édipo, o infortúnio nos causa compaixão. Por esse motivo tal ação deveria ter “certa extensão”: ela não poderia ser qualquer ação, mas sim representar uma catástrofe, um grande reconhecimento, uma infeliz desventura, para justificar a derrocada do herói trágico (ARISTÓTELES, 1969).

Vejamos mais uma vez o que nos diz Terry Eagleton:

A sociedade burguesa está repleta de ideais admiráveis, mas é estruturalmente incapaz de realizá-los – de modo que o que Simmel vê como a natureza autodesfigurante de toda cultura revela-se aqui em sua forma mais intensa. Uma vez que essa dialética estanque entre um idealismo impotente e uma realidade degradada é inerente à ordem social burguesa e incapaz de ser absorvida por tal ordem, ela poderia muito bem ser chamada de trágica (EAGLETON, 2013, p. 287).

A crítica ao idealismo não estava presente na reflexão de Schiller, ao contrário, sua estética e ideias filosóficas consistem em um adágio desta tradição do pensamento alemão em inícios do século XIX. Todavia, o poeta já havia anunciado nas cartas remetidas ao seu mecenas, o príncipe dinamarquês von Augustenburg, ao longo do ano de 1793, que no mundo em que viviam não havia acordo entre a Ideia de homem e a perfídia que reinava em solo europeu. A corrupção do gênio do tempo foi uma das razões que o motivara a defender a necessidade de uma educação estética do homem. Schiller apontara para o traço degenerativo da sociedade em ascensão e os resultados da Revolução Francesa, os alicerces da sociedade burguesa seriam responsáveis por afastar o homem de seu Ideal, ao alçar o indivíduo e o interesse por sobre a comunidade e a cooperação. Entretanto, o sucesso de uma educação estética na formação do novo homem ainda estava em seu horizonte. Schiller acreditava que a principal potência deste idealismo se expressava exatamente através do palco. Provavelmente por esse motivo, sua visão de mundo ainda não é plenamente trágica. A tragicidade em sua obra e sua visada sobre seu tempo ainda reservam alguma parcela de esperança no processo histórico.

Para aqueles que não compartilham estes prognósticos os novos tempos foram sentidos com mais pesar, “Proclamando valores que nunca consegue realizar, a modernidade está presa à crônica má-fé de uma contradição performativa”. A radicalização da avaliação de Schiller não demorou muito a apontar no horizonte: “Lucien Goldmann em *The Hidden God* entende que o “homem trágico” está preso em um ideal que é irrefutável, mas cada vez mais ausente, e um mundo empírico que está presente, mas é moralmente sem valor” (EAGLETON, 2013, p. 288). Se para Schiller esse mundo sem valor moral poderia ser novamente validado por uma educação estética, o filósofo trágico já não encontra possibilidades de reaver o que foi perdido.

Além do que foi dito, podemos afirmar que a experiência da tragicidade não se resumiu à esfera de seu pensamento. Schiller expressou uma espécie de concepção “pantrágica” – como denominou Peter Szondi – mais biográfica do que, até mesmo, filosófica. Contribuíram para tal cenário alguns aspectos como a saúde frágil e a enfermidade pre-

coce que o acometeu, somava-se a esse quadro a situação em que se encontrava o território alemão, ainda politicamente enfraquecido, e a ameaça que os intelectuais acreditavam pairar sobre sua cultura, principalmente por causa da influência francesa, em expansão em grande parte da Europa. Da França vinham novos focos de instabilidade, a Revolução e o arrojo de ruptura com o passado que esse movimento representava, além da violência com a qual tomou para si o curso da história chocava pelo descaso com a tradição e o ímpeto das mudanças. A Revolução ganhou contornos de um episódio trágico. Até mesmo a retórica dos “direitos *universais* do homem” assumiu um papel heroico frente ao Antigo Regime e sua insistência em manter os grilhões que oprimiam os indivíduos, como se ali estivesse sendo travada uma batalha entre a liberdade da espécie e as condições históricas que mantinham a humanidade afastada de seu Ideal.

Em *Sobre o Sublime* (2002a), Schiller concluiu que, no que diz respeito à realização da liberdade como um Ideal para a humanidade, “Considerada sob esse ponto de vista, e *apenas* sob ele, a História Universal me parece um objeto sublime”. Ora, podemos ponderar então que, assim concebida, a História seria dotada de certa tragicidade pelo embate entre as forças da natureza e a liberdade em busca de sua consumação. Na sequência, o poeta compartilha um pouco mais suas considerações: “O mundo, como objeto histórico, no fundo não passa do conflito das forças naturais entre si mesmas e com a liberdade do ser humano, e o sucesso dessa luta é o que a História nos relata” (SCHILLER, 2011, p. 68/69). Podemos perceber como Schiller propôs uma analogia entre o processo histórico – no qual ele mesmo estava inserido e do qual era expectador privilegiado, sobretudo das disputas de poder entre os reinos germânicos e das consequências da radicalização política na França – e o efeito estético do sublime. Nesta perspectiva, o processo histórico reservaria uma afinidade com a experiência do sublime em sua finalidade. Contudo, o produto das ações humanas nem sempre coincide com a vitória da liberdade, e exatamente aqui reside a tragicidade inerente a todo o processo, pois

Quando nos aproximamos da História com grandes esperanças de luz e conhecimento, como nos vemos enganados! Todas as bem-intencionadas tentativas da filosofia de pôr em acordo aquilo que o mundo moral *exige* com aquilo que o mundo moral realmente *produz* são refutadas pelo testemunho das experiências (SCHILLER, 2011, p. 69).

Aos olhos de Schiller, conforme os (des)caminhos de Revolução levavam à radicalização e à violência, a sublimidade do evento histórico era colocada em dúvida. Pois, para alcançar um fim moral – a realização da liberdade no mundo social – os revolucionários haviam se utilizado de meios amorais – sobretudo representados pela morte do rei e o

desapego às tradições que a segunda fase do movimento representou. Em carta a Körner, em oito de fevereiro de 1793, Schiller expressou sua decepção com os rumos da Revolução Francesa e mostrou-se indignado com a morte do rei: “O que você diz do que se passa na França? Eu efetivamente já comecei um escrito a favor do rei, mas não me senti bem com isso, e assim ele ainda se encontra aqui diante de mim. Há 14 dias que não mais posso ler nenhum jornal francês, tanto me repugnam esses miseráveis carrascos” (SCHILLER, 2002b, p. 60).

Jean-François Courtine leva essa análise ao limite ao questionar o papel que a própria liberdade exerceria neste drama e nos oferece a seguinte provocação,

Num certo sentido, a liberdade, em sua historicidade radical, constitui um fator permanente de desordem e de desequilíbrio; ela engendra contradições, fomenta conflitos, pode mesmo desembocar em infortúnios, cuja tradução não é senão demasiado real (dolorosamente tangível), e contudo “ela nos propicia” – pelo menos se a encaramos com um “nobre coração” – “um espetáculo infinitamente mais interessante do que aquele da tranquilidade e da ordenação privadas de liberdade” ¹¹ (COURTINE, 2006, p. 203).

A Revolução Francesa assume assim um caráter eminentemente trágico, enfatizando no sentido moderno: o dilaceramento do homem se manifesta como um dos signos incontestes da modernidade. A identidade construída através da história e da cultura é colocada em xeque. A história assim é concebida como um drama, no qual a liberdade não apenas está em cena, como é seu protagonista, e como tal, é tão responsável pela dor quanto também o é a violência.

5. Algumas considerações

A tragédia já expressava a condição dúplice do homem: parte natureza, parte liberdade. O herói das tragédias gregas e, sobretudo, das modernas, é confrontado com sua natureza e seu duelo contra o destino se faz por meio de um ato moral. Ele se entrega ao desfecho mal-afortunado, porém não sem antes provar que assim o faz por cumprimento de uma vontade e não apenas por jugo do inevitável.

O trágico pode ser compreendido como o desdobramento filosófico da aceção desta fratura como ontológica. Entrementes, na modernidade este dilaceramento torna-se mais doloroso e foi exatamente essa experiência da *história como um desconforto* que motivou a produção artística e filosófica de Schiller. Sua estética apontava para uma experimentação trágica da história, uma vez que ora na arte, ora na vida, o mundo moral

¹¹Citação de Schiller em *Sobre o Sublime*.

que lhe servia como referência estava em desintegração e, dessa forma, o efeito estético esperado das tragédias poderia ser estorvado. Afinal, se até mesmo a luta pela liberdade revelava seus desvios e encruzilhadas, como assegurar o triunfo do homem frente à natureza? O dramaturgo alemão não abriu mão de uma *educação estética*, mas também não deixou de reconhecer que a história de seu tempo desafiava o homem naquilo que lhe era mais cabal: a construção de sua identidade.

Segundo a concepção schilleriana, na modernidade a conciliação somente seria possível no campo da razão, onde o entendimento e a lógica podem articular uma alternativa para o imbróglio aproximando-se da imaginação. Nessa medida, a reflexão mediada pela experiência estética é compreendida como o único caminho para uma solução ética.

6. Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *Os Destinos do Trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro* São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- BARBOSA, Ricardo. "A especificidade do estético e a razão prática em Schiller." In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Vol.46, no.112. Belo Horizonte: Departamento do filosofia da UFMG, Dez. 2005.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- COURTINE, Jean-François. *A Tragédia e o Tempo da História*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: A ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2013.
- ÉSQUILO. SÓFOCLES. EURÍPIDES. *Os Persas, Electra e Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- EURÍPIDES. *Medéia/As Bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. "Friedrich Schiller e a fundação do cânone da Modernidade". In: *Forum Deutsch Revista Brasileira de Estudos Germânicos*. Rio de Janeiro: Revista 10, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SANTOS, Adilson. "A tragédia grega um estudo teórico". In: *Revista Investigações*, vol. 18, nº 1, PP. 45 a 67, 2005.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind (org.) e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002a.
- SCHILLER, Friedrich. *Correspondência. Goethe e Schiller*. São Paulo: Hedra, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou Sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SÜSSEKIND, Pedro. (Organização) *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosacnaify, 2004b.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.