

5

Schiller e o conceito de tragédia

Desde a publicação e do sucesso de sua primeira tragédia, *Os Bandoleiros*, Schiller esteve por toda a vida ligado ao teatro. Sua incursão no árido terreno das especulações estético-filosóficas não encontra outra justificativa senão a busca pela determinação do lugar e da função das artes nos sistemas sociais. É nesse contexto que se inserem suas investigações acerca das questões mais fundamentais da tragédia.

Inequivocamente conectado aos princípios kantianos, Schiller se volta contra a tradição aristotélica e postula como cerne de suas inquietações em relação ao trágico a tarefa de apontar as conexões entre os campos estético, moral e aquele reservado ao prazer. Daí a sua conclusiva teoria sobre a autonomia da arte e a aproximação entre estética e moral.

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

No seu texto *Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos*, Schiller abre a discussão acusando os estetas de impingirem à arte um fim que, de todo, contraria a sua natureza. Parece terrível, a eles, que a arte seja um instrumento de entretenimento, que ela faça “diretamente o que as demais tendências e atividades do espírito vêm a preencher só indiretamente”³⁵. Assim, dispostos a enobrecer a arte e torná-la mais importante, esses estetas concedem a ela o que crêem ser um fim “mais digno”, um fim moral. Isso porque não parece possível que a arte seja capaz de, de fato, agir decisivamente sobre a moral, sem que seja esse o seu propósito primeiro. Em outras palavras, é surpreendente que a

³⁵ SCHILLER, 1992, p. 13.

arte alcance por meios tão pouco ortodoxos e não-intencionalmente um resultado tão nobre.

Schiller explica o improvável e afirma que o entretenimento gerado pela arte se assenta em condições morais. Para entreter, a arte tem que caminhar pelo terreno da moralidade. Mas seu objetivo não pode ser de natureza moral, isto é, seu objetivo deve ser o de simplesmente entreter e precisamente nessa “inocência” encontraremos a raiz de sua contribuição moral. A arte deve ser livre, deve ser fruto de um estado lúdico e, por conseguinte, pleno de autonomia. O que importa é que o próprio entretenimento, na medida em que se origina de fontes morais, acaba por aperfeiçoar e lapidar o homem. Daí que a arte se torna um meio para a moral, um instrumento.

O livre entretenimento viabilizado pela arte, vale salientar, deve dizer respeito às faculdades espirituais e não à sensibilidade. Não está, definitivamente, entre as determinações das belas-artes despertar o prazer físico, estimular a sensibilidade. O deleite artístico corresponde apenas à razão e à imaginação. Para reconhecer um livre entretenimento, basta que ele seja gerado por uma representação a fins e não por uma cega necessidade. Dentro dessa perspectiva, sempre que uma representação revelar uma espécie de organização final, ela estará se pondo à disposição da arte e do livre entretenimento. Schiller apresenta como à disposição das belas-artes as seguintes categorias: bem, verdadeiro, perfeito, belo, comovente e sublime. E afirma que o bem leva entretenimento à nossa razão, o verdadeiro e o perfeito ao nosso entendimento. Já o belo entretém o nosso entendimento em conjunto com a imaginação e o comovente e o sublime, por sua vez, a razão e a imaginação.

Mas o autor faz um parêntese e distingue as belas-artes do que convencionamos chamar artes comoventes. De um lado as primeiras, aquelas que se voltam, de fato, para o entendimento e a imaginação e que tem como propósito o verdadeiro, o perfeito e o belo. Em contrapartida, do outro lado Schiller coloca as artes que entretém a razão e a imaginação, a saber aquelas que conduzem ao bem, ao sublime e ao comovente. Podemos perceber, do exposto, que a faculdade da imaginação está, definitiva e inegavelmente, atrelada à esfera do estético.

Essa bipartição proposta por Schiller pretende elucidar as questões advindas das confusões entre belo e comovente. É fato que as semelhanças são enormes e seus campos separados sem muita nitidez, mas há que se compreender

que o belo independe do comovente. Assim, o que nos comove tende ao belo, mas este não necessariamente tem que comover. O comovente associa-se mais diretamente ao sublime, já que ambos aprazem por meio do desprazer, ou seja, indiretamente. Já foram largamente expostas, no capítulo anterior, as características do sublime. Então, passo à análise do comovente.

Schiller afirma que se sentir comovido deriva da concomitância entre os sentimentos de sofrimento e prazer no sofrimento. Assim, a comoção aparece quando o sujeito, em meio à própria dor, consegue um distanciamento para se aprazer tal qual um mero espectador. O sujeito com sensibilidade comovida, então, é aquele que não se afunda na própria dor, que não vira refém dela, e sim consegue colocá-la em um plano que o permite encará-la não de maneira estritamente pessoal, mas como se ela fosse a dor de outrem.

A perda de um significativo bem que nos prostra hoje ao chão, e a nossa dor comove o espectador; dentro de um ano, nós mesmos nos lembraremos dessa dor com sensibilidade comovida. O fraco é sempre vítima da sua dor; o herói e o sábio apenas irão comover-se, por maior que seja a sua desgraça pessoal. (Schiller, 1992, p.19)

O autor atenta para o fato de que a adequação moral não encontra outra que nos apraza tanto quanto ela. Então, na experiência comovente, o prazer será sempre maior e mais importante que o desprazer. Schiller explica que, para nós, nenhuma dificuldade se apresenta no que se refere a reconhecermos um fim moral. Isso se deve ao fato de ele ser “a garantia suprema de nossa liberdade”³⁶. Uma ação ou um propósito moral é o ápice da liberdade do indivíduo, da sua independência dos instintos e impulsos naturais. Por isso, a lei moral se torna mais evidente quando posta em confronto direto com as forças da natureza, com o que escapa da razão. Dentro dessa perspectiva, a potência da lei moral cresce conforme a força da determinação natural; são, portanto, grandezas proporcionais.

Do que se segue que só num estado violento, em luta, pode ser mantida a suprema consciência de nossa natureza moral, e que o máximo prazer moral sempre virá acompanhado pela dor. (Schiller, 1992, p.21)

Transpondo essa situação para o campo dos gêneros literários, Schiller postula que apenas a tragédia tem o poder de gerar em nós o prazer moral,

³⁶ SCHILLER, 1992, p. 21.

proveniente da mistura de prazer e dor. Ela bota em cena a sobrepujança das determinações morais frente às determinações naturais. O palco se torna o espaço do embate, da luta. A tragédia encarna aquilo que a nós não parece tão evidente, aquilo que aos nossos olhos se esvanece em meio à vida cotidiana. Nas palavras de Rosenfeld:

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

Schiller passa, então, a citar passagens de algumas tragédias para elucidar as suas afirmações. Da epopéia *Oberão*, de Wieland, o autor extrai o exemplo de uma situação, na qual se assiste a uma série de representações de inadequação a fins, isto é, de desprazer. A virtude nas personagens é paga com seu sofrimento. É deles a opção por um destino terrível em oposição a um outro invejável, mas que custaria a eles o abandono de seus mais valiosos princípios. O fato é que ao espectador perdem importância os fins e leis da natureza, da auto-preservação, da sobrevivência mesma, se disso nasce a suprema vitória da determinação moral. Para Schiller não há contradição natural cuja dor se equipare ao prazer de uma realização moral.

Ele vai além e admite que qualquer ação que vá de encontro ao bem estar, à vida, é um contra senso. Sacrificar a própria vida representa uma violação da lei natural. Contudo, diante de um fim moral, nenhum valor pode ser dado à vida, visto que ela não passa de meio para a plena realização dos objetivos morais. Em outras palavras, sempre que o sacrifício da vida viabilizar o aparecimento da determinação moral, a vida terá que perecer.

Schiller passa para outro ponto e afirma que não são apenas o respeito e a obediência à lei moral que nos aprazem. O sofrimento oriundo do desrespeito a essa lei também é capaz de, para nós, representar uma adequação moral. Ainda que isso pareça bem contraditório e quase duvidoso. Na medida em que dá as costas às determinações morais, o criminoso abre um precedente para a tristeza que se segue à consciência da imperfeição moral. Por meio do arrependimento e da condenação, ele se depara com o imperativo moral e a percepção da sua

violação a este princípio se configura na sua maior e mais penosa punição. Partindo desse pressuposto, fica perceptível o poder da lei moral, que, mesmo quando contrariada, acaba por impor sua determinação.

Há, ainda, uma terceira forma de adequação moral. Nesse caso, ela se dá por meio de uma dor moral. Schiller se refere às situações nas quais há um embate entre dois deveres morais e um deve padecer diante do outro. São os casos em que se vê a representação de determinações morais relacionadas a graus diferentes. Como quando um homem tem que escolher entre as obrigações de pai e de governante, exemplo da peça *Coriolano*, de Shakespeare. Em ambas há um compromisso com a moral, mas o segundo caso está acima do primeiro. Tendo em vista todas as complicações derivadas desse tipo de escolha, é fácil imaginar que, ao espectador, soe bastante revoltante que o dever paterno seja sobrepujado pelo dever político. Posteriormente, todavia, a grandeza da escolha moral converte-se em virtude e o que era desagradado se transforma em admiração.

Apesar de a consciência moral ser um traço inequívoco de todos os homens, em alguns ela é mais acentuada do que em outros. E somente os homens de entendimento esclarecido e com absoluta autonomia em relação aos desmandos naturais serão capazes de compreender o supremo princípio da moral, ou seja, a verdadeira e nobre causa da escolha moral.

(...) exatamente nos casos em que o nosso entendimento não está a favor da personagem, é que se reconhece quanto sobrepomos a obediência ao dever à adequação a fins; a consonância com a razão à consonância com o entendimento. (Schiller, 1992, p. 27)

Desse modo, ao retratar uma série de situações que conduzem a fins morais, o teatro educa o homem. Essa proposta fica bastante evidente no texto *O teatro considerado como instituição moral*. Schiller inicia a sua explanação antecipando um tema que, posteriormente, seria o mote da sua educação estética: a idéia de que a experiência estética, a meio caminho do entendimento e do estado animal, se configura no caminho mais acertado para a harmonia e o equilíbrio no cerne do sujeito. Na esteira desse pensamento, o teatro representa uma valorosa opção, pois ao mesmo tempo em que livra o homem das paixões, o conduz para um estado pontuado por propósitos mais elevados. E isso, travestido de entretenimento.

Schiller traça um paralelo entre a religião e o teatro, afirmando que a primeira exerce inegável influência sobre o Estado. As leis, visto que nem sempre são muito justas, carecem de um algo que as garanta e suporte. Daí a religião, que deve ser o mais firme sustentáculo do Estado. Aprofundando a questão, temos que as leis se referem ao que não deve ser feito, ao que se exterioriza para a sociedade, ao que pode oscilar de tempos em tempos (as leis não são imutáveis). Em contrapartida, a religião legisla sobre o que tem que ser feito, sobre o que repousa no mais íntimo do ser, sobre o que é fixo e eterno. A religião alcança onde a lei nem imagina.

A situação, retratada dessa forma, faz parecer que a aliança entre lei e religião é capaz de dar conta de toda a formação do homem. Mas Schiller chama a atenção para o fato de que, por mais que a religião fale diretamente ao coração, ou seja, aja através do sensível, ela não se sustenta sem as referências a céu e inferno, sem as suas grandes questões e arrebatadoras imagens. Em outras palavras, sem as suas melhores estratégias de aprisionamento do sujeito, a religião perde, visivelmente, a sua força. Por essa razão, o teatro representa uma grande ferramenta no processo de formação do homem, já que ele lida com referências mais verossímeis e, por conseguinte, mais sustentáveis que as da religião.

Que reforço não encontrariam a religião e a lei, se se aliassem ao teatro, onde há intuição e viva atualidade, onde, em mil evocações inteligíveis e autênticas, desfilam ante os homens o vício e a virtude, a felicidade e a desgraça, a tolice e a sabedoria; onde a Providência traz solução aos seus enigmas, desenredando os nós diante de seus olhos; onde o coração humano, sob o tormento da paixão, confessa as suas mais sutis emoções; onde caem todas as máscaras; onde se evaporam todas as maquilagens e a verdade se mantém incorruptível como no tribunal de Radamanto³⁷. (Schiller, 1992, p.35)

O teatro age no espaço de ausência da lei, onde o homem sofre com o fracasso da sua própria legislação. O que é representado no palco nos toca com mais propriedade e profundidade do que pode alcançar a moral ou a lei. Por isso, “mesmo quando deixar de ser pregada toda e qualquer moral, quando nenhuma religião mais encontrar fé e cessar de existir qualquer lei, ainda então Medeia nos fará estremecer, descendo cambaleante as escadarias do palácio, depois de ter sido

³⁷ Herói cretense, filho de Júpiter (Zeus) e Europa. Após sua morte tornou-se um dos juízes do tribunal de Hades.

consumado o infanticídio”³⁸. Nem a moral nem a lei podem buscar, com êxito, influenciar o homem na mesma proporção e eficiência que o teatro.

Isso não quer dizer que a moral e a lei devem ser postas de lado. O que, de fato, Schiller quer enunciar é que o palco do teatro é um espaço ideal, onde podem ser representadas e exaltadas as maiores virtudes e também representados e punidos os mais terríveis vícios. Desse modo, o teatro tem que ser encarado como um forte aliado no empreendimento de educar e formar moralmente o homem. E uma das suas grandes vantagens é não parecer impositivo, severo ou castrador. A atmosfera cênica, de forma inebriante, seduz e conquista o espectador, a quem não resta outra alternativa que não o voluntário desejo de ser tão grande e nobre quanto o herói e de conter em si os impulsos vis e torpes do anti-herói. Por meio da representação, o teatro exalta a virtude e, por meio dela, repreende o vício.

Schiller, então, se volta para o papel do teatro de manter o coração a salvo das fraquezas, resguardando o homem de se afundar na imperfeição moral. Essa tarefa ele realiza na medida em que permite a encenação em forma de escárnio dessas fraquezas. Transformando em piada, em motivo de riso, o que para nós poderia significar o caminho da vertiginosa queda moral, o teatro nos adverte para o ridículo das situações e torna possível, a nós, o retorno à moralidade e à grandeza espiritual.

Só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estudos, dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos a máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência. (Schiller, 1992, p.39)

O teatro educa o homem, mas mantém o seu anonimato, sem expô-lo aos olhos dos outros. As representações cênicas falam diretamente a cada espectador e as posteriores modificações de conduta empreendidas por elas se dão no interior do sujeito. Esse é o grande trunfo do teatro, porque enquanto a religião e a lei exigem a exteriorização de dada conduta, isto é, a correção moral aos olhos dos outros, ele viabiliza a moralização interna, no cerne do sujeito, pois age diretamente sobre o orgulho humano. Em outras palavras, o teatro invade o sujeito e dentro dele lança a semente da moralidade. É possível que, como seguidores da lei ou da religião, finjamos certas posições e atitudes, mas é, de fato, impossível

³⁸ SCHILLER, 1992, p.36.

que como espectadores enganemos a nós mesmos, disfarçando o que em nós é apenas imperfeição, erro e desvio.

Schiller defende, no entanto, que o alcance moral do teatro é ainda maior do que o exposto até aqui. Ainda que a exposição dos vícios e de suas consequências e seus horrores não impeça completamente a sua proliferação, ainda que nem a melhor encenação da mais alta virtude extirpe o mal, ainda que o teatro não “cure” de uma vez por todas os males da sociedade, ele tem um grande papel no que tange a nos fortalecer para o que temos, inevitavelmente, que enfrentar. O palco do teatro se torna o espaço de desvelamento dos vícios, da falsidade, da intriga. Todos os meandros do mais baixo e vil comportamento humano são esmiuçados, de modo que o espectador se torna imune a ele. Ciente do funcionamento dessas engrenagens, o homem pode evitar a sua própria corrupção, posto que os vícios já não conseguem representar nenhum mistério, nenhuma armadilha.

O teatro tem a capacidade de nos instrumentalizar, também, para lidarmos com a imprevisibilidade do destino. Quanto mais somos expostos a toda sorte de sofrimentos humanos, mais enrijecemos o nosso coração e preparamos nosso espírito. No palco reconhecemos tudo aquilo com o que a vida pode nos surpreender, de modo que ele funciona como um treinamento, uma preparação, um teste que nos enche de coragem e experiência. O teatro nos torna mais fortes, menos inocentes diante dos tortuosos e obscuros labirintos da vida.

É dessa desmistificação da vida e das relações, empreendida pelo teatro, que nasce a outra vantagem proposta por Schiller. A consciência da emaranhada rede de acontecimentos, sentimentos e sofrimentos que envolvem o infeliz ou o criminoso nos conduz a um julgamento mais justo, mais acertado. Na medida em que se descortinam para nós as mais profundas sutilezas dos dramas trágicos, o homem consegue conhecer o homem e se isso não absolve o culpado, ao menos nos ensina a ter compaixão e tolerância. O homem cujo crime ou infelicidade jamais compreenderíamos ganha corpo e deixa de ser apenas o terrível culpado, para se transformar em alguém de cuja história devemos ter piedade.

Já que o teatro, então, revela a verdade e o homem, Schiller admite que é, de fato, a partir dele, que o povo pode ter acesso aos caminhos que conduzirão ao seu desenvolvimento. É do teatro que podemos esperar as maiores lições.

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. Conceitos mais exatos, princípios mais depurados, sentimentos mais puros, vão, a começar daí, correr em todas as veias do povo; desaparece a névoa da barbárie e da tenebrosa superstição, a noite cede lugar à vitoriosa luz. (Schiller, 1992, p.43)

Dentro dessa perspectiva, o autor nos faz crer que o teatro promove o esclarecimento, na medida em que apara as arestas da educação. No palco, o que se vê fala diretamente às nossas determinações morais, chama a nossa atenção para o interior de nós mesmos, nos incita à reflexão, encena, ante os nossos olhos, o mais profundo da condição humana. E o melhor disso tudo é que o teatro não constrange nenhuma faculdade, não envergonha o homem diante de seus semelhantes, não apraz a custos imensuráveis. É por meio do passatempo, da distração, que o homem assimila as incontáveis lições do teatro. Em outras palavras, o palco não é, definitivamente, o espaço da opressão, da rigidez e da severidade, mas sim o lugar do diálogo e da mais expressiva sugestão moral.

Isso posto, Schiller se dedica a explicitar os meandros da arte trágica, as condições a partir das quais o dramaturgo consegue suscitar, no espectador, o prazer e o desprazer oriundos da comoção. Ele começa o texto *Acerca da arte trágica* referindo-se à atração que a emoção desagradável exerce sobre nós. Quanto pior for a situação, quanto mais tristeza, temor e horror ela impingir a nós, mais nos sentiremos impelidos a ela, mais seremos atraídos em sua direção. Afinal, quem escapa daquele mórbido interesse em virar os olhos para presenciar as mais grotescas cenas, ainda que saibamos que será uma experiência terrível e impressionante? Schiller admite que o homem culto e sensivelmente lapidado pode até não dar vazão a esse impulso, mas também ele carrega em si a capacidade de se deleitar diante do desagradável. O que ocorre é que ou ele é dominado por uma intensa compaixão ou ele é regido pelas severas leis do decoro.

O prazer engendrado pelas emoções pungentes só se manifesta em duas situações, a saber: quando a ação que a gera nos vem do exterior, ou seja, nos é comunicada ou quando ela desperta em nós a simpatia. Schiller afirma que isso se deve ao fato de que a emoção original está intrinsecamente relacionada ao nosso impulso de felicidade, o que nos possui com tanta intensidade que isso acaba por sufocar o prazer. Em outras palavras, sempre que formos subjugados pela

emoção, não haverá a predominância do prazer, visto que este exige a libertação de quaisquer relações egoísticas. No entanto, ao se colocar em primeiro plano, a dor não faz desaparecer o prazer; ela apenas regula a sua gradação.

Caso não houvesse prazer também na inquietação, na dúvida, no temor, os jogos de azar passariam a ter muito menos atrativos para nós. Ninguém jamais se atiraria a perigos com temerária coragem. Nem mesmo a simpatia pelo sofrimento alheio seria capaz de levar ao máximo o deleite, precisamente no momento da mais alta ilusão e do mais intenso grau da identificação. (Schiller, 1992, p.85)

Mas o autor esclarece que não é que as paixões penosas gerem prazer. O que, de fato, ocorre, é que elas criam condições reais, a partir das quais são viabilizadas dadas formas de entretenimento. Assim, o prazer oriundo da emoção desagradável é diferente daquele que se origina de uma emoção agradável.

Schiller, então, se dedica a explicar as raízes tanto do prazer quanto do desprazer nas paixões adversas e naquelas afortunadas. É a relação que se estabelece entre o objeto e a nossa faculdade sensível ou entre ele e a nossa faculdade moral que dita o prazer ou o desprazer. Dentro dessa perspectiva, o grau de liberdade que se pode atingir nas paixões é determinado, justamente, pela relação entre as naturezas sensível e moral. O impulso de felicidade presente no homem pode ser alimentado de duas maneiras: pela satisfação do impulso egoístico ou pela obediência às determinações morais. Mas, como se sabe, a legislação moral não é uma opção para nós. E, em termos kantianos, o imperativo categórico é taxativo. Schiller parte desse pressuposto para mostrar que mesmo nas paixões atreladas ao impulso egoístico é absolutamente possível preservar total liberdade. É o grau dessas paixões que se regula pela força com que a legislação moral age no impulso de felicidade. Dito de outra forma, quanto mais o impulso de felicidade estiver atrelado ao senso moral, menor será o domínio da paixão sobre nós, posto que ainda menor será nossa dependência egoística em relação ao nosso eu individual.

Daí o alto valor de uma filosofia de vida que, mercê de contínua referência a leis gerais, enfraquece o sentimento pela nossa individualidade, ensinando-nos a perdermos o nosso pequeno eu na contextura do vasto todo e capacitando-nos a lidarmos conosco mesmos como estranhos. (Schiller, 1992, p.87)

Dessa forma, por mais dolorosa que seja a perda, por mais desafortunada que seja a paixão, por pior que seja o sofrimento, nada exercerá no homem efeito maior que aquele realizado por uma suave melancolia. Na medida em que se liberta dos impulsos egoísticos, o homem adquire a capacidade de olhar para o seu próprio sofrimento com distanciamento, como se a dor fosse pertencente à outra pessoa. A disposição espiritual engendrada pelo predomínio das determinações morais permite que o homem se aparte de si mesmo e que seu sofrimento tenha raiz na simpatia por uma dor que lhe parece “alheia”. Daí o prazer na emoção desagradável, o prazer da compaixão.

Do exposto, fica evidente que o grau de prazer é proporcional ao grau de infelicidade das paixões. À primeira vista, isso pode parecer contraditório, mas enquanto a paixão humilha o impulso egoístico, ela enaltece o senso moral e favorece o distanciamento que viabiliza o prazer. Em termos mais teóricos, Schiller postula que a razão comporta um impulso de atividade e que apenas mediante a sua satisfação o espírito se sente, realmente, livre em seu agir moral e, por conseguinte, entretido em meio às emoções pungentes. Seguindo nessa linha de raciocínio, é possível depreender que o homem de natureza racional prefere o estado de alma que torne viável a superior atividade da sua faculdade e a obtenção de um elevado prazer.

A busca pelo prazer não é, na natureza, uma prioridade. E nisso ela se distingue da arte, porque nesta o prazer se torna um fim supremo. A arte deve, antes de tudo, deleitar. E tudo o mais que ela venha a causar no homem deve se encaixar nessa primordial tarefa. Então, por analogia, cabe à arte não extinguir o prazer das emoções desditosas. E é por meio da arte trágica que ela garante ao homem o desprazer que, nele, fará nascer o prazer. Em outras palavras, é a arte trágica que proporciona, em sua plenitude, o prazer na compaixão.

A arte, a fim de cumprir o seu fim, imita a natureza, concedendo as suas condições de entretenimento uma sistematização que lhe permita tornar principal o que, antes, era secundário. Schiller quer dizer, com isso, que arte trágica acrescentará a sua imitação da natureza uma espécie de traçado organizacional capaz de unir em um mesmo fim todas as ações que conseguem despertar a paixão compassiva. E, a partir deste ponto, ele se volta a clarear os caminhos que conduzem à compaixão mais intensa, bem como aqueles que a restringem.

Ele abre a discussão citando duas situações opostas que se configuram como razões efetivas da ausência de prazer nas emoções. A primeira diz respeito à fraqueza da compaixão, ao seu pouco vigor, a sua baixa intensidade, e surge de uma impressão oscilante de uma paixão incapaz de arrebatrar nossos corações. A segunda é, justo, o contrário, isto é, refere-se a uma impressão tão forte que torna a compaixão em paixão, inibindo completamente o prazer. No texto anteriormente citado, ficou claro que a emoção suscitada pela tragédia se sustenta na representação de uma inadequação que leva a uma adequação. Daí que a relação entre essas representações trata, por si só, de definir se o resultado final será prazer ou desprazer. Quando a adequação compensar a inadequação, o desprazer será sobrepujado.

A compaixão por aquele que sofre é um sentimento cuja intensidade não permite nenhum outro sentimento de mesma potência e de natureza distinta. Há sempre, em nós, um sentimento que prevalece diante dos outros. Por isso, a compaixão pelo sofrimento do outro nos abandonará toda vez que esse padecimento tiver raízes que indignem aquele que sofre. A vítima do sofrimento não pode, ela mesma, ter sido sua própria algoz. Uma vez retratada essa situação, surge no espectador um desagrado relativo à causa da desgraça, o que impede o estabelecimento da compaixão. Dito de outra forma, jamais nos inspirará compaixão aquele que for culpado de toda desgraça que se abata sobre si mesmo.

Schiller apresenta um outro fator de anulação da paixão compassiva. Já sabemos que aquele que sofre deve poder apresentar um culpado de sua infelicidade, mas esse culpado deve sê-lo não por ruindade, falta de caráter, maldade ou amoralidade. Sua culpa deve recair nas mais amargas circunstâncias, em quaisquer fatores que sejam externos. Porque a compaixão pelo que sofre perece diante do horror semeado em nós pelo que causou o sofrimento. Assim, o dramaturgo disposto a bem realizar sua proposta trágica tem que, em prol da instalação da mais intensa compaixão no espectador, derivar a desgraça dos próprios caminhos e descaminhos da vida, de uma sucessão de acontecimentos que conduzam, a revelia da vontade do culpado, à desgraça. O desenvolvimento da compaixão depende da absoluta inexistência de inadequações morais, sem, no entanto, abrir mão do contra-senso natural que, mediatamente, leva ao prazer.

A compaixão ascende a um grau bem mais elevado quando tanto quem sofre como quem causa sofrimento dela se tornam objetos. Isto só pode acontecer quando este último não desperta nem o nosso ódio nem o nosso desprezo, senão que, contrariando a sua inclinação, é levado a se tornar o causador da desgraça. (Schiller, 1992, p.93)

A esse gênero do comovente, Schiller apresenta um outro, cuja desgraça, de modo algum, nasce da inadequação moral. Pelo contrário, o autor se refere a um gênero que desperta a compaixão a partir de uma desgraça engendrada pela moralidade. Isso pode ser visto naquelas situações em que um homem age contrariamente as suas inclinações, impingindo um sofrimento por causa de um senso moral. Nesses casos, somente o que o espectador vê é grandeza e nobreza de sentimentos e isso faz com que sua compaixão seja intensificada e impulsionada.

Mas Schiller chama a atenção para o fato de que todo aquele que obedece sem contestação o destino sofre uma humilhação que não condiz com os seres livres e autodeterminados. O homem regido pelas determinações morais deve enxergar o destino como harmonicamente organizado e, dentro dessa perspectiva, tudo o que parecer destoante acaba por estimular a razão na busca por uma regra geral que viabilize o encaixe dessa suposta peça estranha na engrenagem do destino. A representação desse homem moralmente elevado, então, é responsável pela dissolução do nó que corresponde à noção de fatalidade. Essa noção é incompatível com a liberdade engendrada pela ação moral, uma vez que pressupõe uma passividade, uma aceitação que não pode coexistir com a autodeterminação.

O autor, a partir desse ponto de sua explanação, se dedica a destacar as condições sob as quais emerge a compaixão e se origina o prazer. Primeiramente, ele afirma que quanto maior a intensidade das representações, mais será exigida a faculdade moral. Mas Schiller admite que as representações do sofrimento podem chegar a nós por dois caminhos distintos. No primeiro caso, os sofrimentos são testemunhados por nós, isto é, as representações nos afetam imediatamente. Já no segundo caso, os sofrimentos nos podem ser narrados ou descritos. Evidentemente, ao testemunharmos o sofrimento somos afetados com muito mais intensidade pela representação, que fala direto a nossa sensibilidade. É, portanto, um caminho mais curto. Enquanto isso, o sofrimento narrado transita entre o específico da situação e o geral dos acontecimentos. E essa oscilação já é

suficiente para debilitar a impressão e dificultar o seu acesso ao coração. Soma-se a isso o fato de a narração trazer à tona o estado afetivo do narrador, ou seja, o estado em que a representação o deixou. O problema disso é que essa constante invasão efetuada pelo estado do narrador quebra a nossa ilusão, nos trazendo de volta ao real e inviabilizando a compaixão. Dito de outra forma, a compaixão exige de nós um estado hipnótico, no qual nos sintamos, efetivamente, na pele daquele que sofre. O sofrimento narrado jamais conseguirá preservar esse estado, pois, a todo instante, evocará a figura do narrador que, em contraste com o objeto de sofrimento, nos despertará do transe.

Assim, são necessárias presença direta e viva materialização para dar às nossas representações do sofrimento aquela intensidade exigida num alto grau de emoção. (Schiller, 1992, p.98)

Todavia, não é apenas a intensidade que define o grau da compaixão. É preciso que haja verdade na representação e, por conseguinte, na impressão, para que a compaixão seja, de fato, sincera. Esse resultado apenas pode ser atingido mediante o reconhecimento no objeto do sofrimento de algo que já há em nós, de algum traço que gere semelhança. Sem essa identificação é impossível ver nascer o sentimento da compaixão, porque não há meios de nos simpatizarmos com uma dor se não formos capazes de enxergar em nós mesmos as condições para o aparecimento dessa dor. Para sentir o que sente o outro precisamos nos pôr em seu lugar. A compaixão, então, depende de que aquele que sofre não nos seja um estranho.

Visto que a lei moral é auto-suficiente, é nela que deve repousar a semelhança exigida para a compaixão. Daí, basta que uma representação vá ao encontro dos nossos contornos morais para que tão logo seja assimilada por nossas faculdades afetivas. Quando a identificação diz respeito às particularidades, ela carrega uma verdade subjetiva, mas quando se refere às generalidades, a traços comuns a todos os homens, ela apresenta uma verdade objetiva. Dentro desse contexto, Schiller admite que a arte trágica se desenvolve melhor quando evoca o geral do humano, quando consegue, portanto, atingir um número maior de espectadores.

No que tange à completitude, Schiller postula que a representação trágica ganha força se ao espectador forem garantidos os meios para justificar as ações a

partir das circunstâncias. A representação de determinada ação deve conter tanto as nuances internas da personagem, responsáveis pelo seu estado de ânimo, quanto as condições externas, responsáveis pelo encadeamento de determinações que culminaram na sua decisão final. Na medida em que realiza com sucesso essa tarefa, o dramaturgo viabiliza, no espectador, o reconhecimento da efetiva veracidade da representação e, por conseguinte, o aparecimento da compaixão.

Esse encadeamento proposto pelo dramaturgo consiste em representações isoladas que se sistematizam como causa e consequência, estabelecendo, assim, uma conexão que as transforma em um todo apreensível pela nossa percepção e passível de compreensão. Para isso, cada uma dessas representações deve se dirigir direta e imediatamente a nossa sensibilidade, que, impressionada, se compadece.

Do exposto, então, temos que para suscitar a compaixão é preciso intensidade, veracidade e completitude. Todavia, não basta que nossa sensibilidade seja afetada; faz-se necessária uma espécie de arrebatamento que conceda duração à ação das representações. Isso porque nós tentamos logo “esquecer” a dor alheia, interrompendo a emoção que gera o sofrimento. Quanto mais chocante for a emoção, mais rápido tentaremos nos livrar dela. Em outras palavras, na medida em que a capacidade receptiva é violentamente tomada, a força retroativa da alma se manifesta, para que seja minimizado o efeito da impressão. Contudo, ainda que pareça a melhor solução para a manutenção da emoção e o posterior surgimento da compaixão, a força retroativa da alma não deve, jamais, ser enfraquecida, uma vez que o prazer engendrado pelas emoções dolorosas não deriva de outra coisa senão da luta entre a coerção da sensibilidade e a nossa tentativa de esquecê-la.

A solução proposta por Schiller repousa na idéia da alternância de sentimentos. A fim de que se mantenha o arrebatamento dos sentimentos de dor, o autor sugere que eles sejam interrompidos periodicamente e substituídos por outros de natureza contrária. Em seguida, então, eles devem ser retomados, no que se apresentarão com mais intensidade. Então, em vez de doses máximas de coerção, a sensibilidade precisa, sim, de pequenas, calculadas e equilibradas doses. É assim, aos poucos, que as emoções dolorosas conseguem imperar em nós. Esse esquema que concede descanso à sensibilidade, também dá a ela um novo ânimo, despertando a resistência da faculdade auto-ativa. Do incessante

movimento dessa gangorra é que emerge o grande trunfo da arte trágica. Nas palavras de Schiller, “aí mostra-se ela na sua mais deslumbrante luz”³⁹.

Se o estímulo à sensibilidade se dá gota a gota, ao dramaturgo cabe a árdua tarefa de tecer uma intrincada rede de ações interdependentes que envolvam o espectador e revelem a ele o verdadeiro efeito trágico.

O artista, se me permite aqui essa analogia, há de primeiro juntar com economia todos os raios isolados do objeto que escolheu para instrumento da sua finalidade trágica, tornando-os nas suas mãos um relâmpago que incandesce todos os corações. Enquanto o principiante joga fora, de uma só vez e infrutiferamente, todas as trovoadas do terror e do medo, de encontro aos corações, aquele, ao contrário, alcança o alvo passo a passo, por meio de uma sucessão de pancadelas, penetrando toda a alma precisamente por tocá-la só paulatina e gradualmente. (Schiller, 1992, p.103/104)

Até agora, o autor se dedicou a explicitar as condições fundamentais da emoção trágica, a saber: aquele a quem nós dirigimos a compaixão tem que se assemelhar a nós, provando pertencer efetivamente à espécie humana, em todas as suas nuances e descobertas; o sofrimento que fará nascer a compaixão deve chegar a nós por meio de uma interligada cadeia de acontecimentos inteligíveis, ou seja, a trama trágica precisa ser constante e bem definida; os acontecimentos devem se voltar, sempre, diretamente para a nossa sensibilidade, representados, pois, pela ação.

Mediante a isso, Schiller afirma que a tragédia não é outra coisa, senão uma imitação poética de uma completa cadeia de acontecimentos que revela homens em estado puro de sofrimento, a fim de despertar a compaixão. Essa conclusão pode ser esmiuçada, a partir da noção mesma de imitação.

O fato de imitar uma ação concede à tragédia um traço diferencial em relação aos outros gêneros literários, tais como o narrativo e o descritivo. Por prescindir de mediação, uma vez que os acontecimentos são apresentados diretamente à imaginação e aos sentidos, ela se fixa na ação, presentificando o que já se configura em passado. A tragédia mostra uma ação direta, voltando-se para o espectador sem o auxílio de deslocamentos temporais. Na encenação trágica, o tempo é agora.

Ao imitar uma ação, a tragédia se compromete a representar, por meio dessa imitação, não apenas o estado de ânimo das personagens, mas também todas

³⁹ SCHILLER, 1992, p.103.

as condições externas que viabilizaram esse estado. Assim, a tragédia abarca, no palco, tanto o entorno quanto o interior das personagens, trazendo à baila os seus sentimentos e as suas causas.

Soma-se a isso o fato de que a tragédia imita uma ação completa. Isso significa afirmar que ela está intrinsecamente associada à noção de nexos causal. Dito de outra forma, uma ação completa pressupõe uma fina rede de acontecimentos que estabeleçam entre si relações de causa e consequência. Desse modo, o espectador consegue, de fato, “entrar” na ação, reconhecê-la como verídica. Daí, consciente de que dada circunstância geraria nele o mesmo sofrimento, ele se compadece. Ao dramaturgo está reservada a função de, com sabedoria, selecionar uma sequência de ações que consigam efetuar uma significativa mudança em nossos afetos, estimulando a faculdade do espírito e empreendendo a transformação do sossegado espectador.

Além disso, a tragédia é livre na sua imitação. Ela deve representar uma ação que comova e, por conseguinte, deleite, libertando-se, assim, das amarras históricas. Nunca foi função da tragédia informar ou reproduzir com fidelidade certos acontecimentos; sua senhora é a verdade poética. Schiller admite que o artista que se submete à História, tornando a sua arte condicionada a ela, não consegue produzir nada mais que obras medíocres.

Por fim, a tragédia imita uma ação, na qual há seres humanos em sofrimento. Por seres humanos compreendemos aqueles dotados com sensibilidade e extensão moral. Em outras palavras, o herói trágico precisa estar a meio caminho da desprezível amoralidade e da insensível perfeição. Precisa ser uma figura mista. Isso porque nem aquele que repousa imune aos impulsos sensíveis, nem aquele que se torna escravo deles consegue infundir em nós o menor grau de compaixão.

Em caráter de conclusão, Schiller postula que a diferenciação entre a tragédia e os outros gêneros literários, em termos bem específicos, reside na relação estipulada entre forma e fim. O que dá o tom do trágico é, justo, a aproximação que o autor empreende do seu objeto, a partir do fim planejado; o atingimento do fim, em vista do objeto determinado. Isso vem a esclarecer que não importa se dado gênero também visa à comoção ou se igualmente utiliza uma ação que conduz ao sofrimento como objeto: a tragédia é a mais plena forma de comoção.

É perfeita uma tragédia, pois, na qual a forma trágica, ou seja, a imitação de uma ação comovente, tenha sido melhor utilizada para despertar o afeto da compaixão. Assim, a mais perfeita tragédia seria aquela em que a compaixão despertada é menos efeito do assunto do que da forma trágica melhor utilizada. Este poderá ser tido como o ideal da tragédia. (Schiller, 1992, p.110)

Muito se falou, até agora, em representação do sofrimento. Mas a gratuidade do sofrimento jamais foi o objetivo da arte. Segundo Schiller, no texto *Acerca do patético*, o sofrimento funciona para a arte apenas como um meio para atingir o seu fim. Fim este que, segundo o autor, consiste na representação do supra-sensível. A arte trágica é suprema nessa tarefa, já que evidencia a independência moral frente às leis naturais. Essa superioridade frente à natureza depende de que a nossa sensibilidade seja violentamente atacada, porque somente isso viabiliza o alcance pleno da nossa força de resistência. Para que possamos sobrepujar a natureza, portanto, temos, antes, que ter sido sobrepujados por ela. É mediante o profundo sofrimento surgido da apresentação do “pathos” que a nossa razão encontra meios para se sobressair.

Partindo desse pressuposto, Schiller admite que nada pode ser mais essencial ao artista trágico que o patético. E, por isso, ele pode estender a representação do sofrimento até o limite máximo, sob a condição de que isso não interfira negativamente nem na extensão da liberdade moral e nem no atingimento de seu fim último. No caso de não ser efetivamente assolado por uma pungente dose de sofrimento, o herói trágico (ou o leitor) abre um precedente para que se questione se a sua resistência ou imunidade ao sofrimento é, de fato, uma ação da alma moralmente elevada ou precisamente o contrário, isto é, uma completa ausência de sensibilidade. Ao ser capaz de agir contra o sofrimento, de combatê-lo e superá-lo, o homem revela algo positivo em si, uma força ativa. Mas, em contrapartida, se o sofrimento nem chega a atingi-lo, é porque há nele uma carência, uma ausência de condições viáveis às sensações, portanto, algo negativo.

Nesse ponto, Schiller não se furta a criticar fortemente as tragédias francesas. Para ele, o que se vê nelas é tão somente esse traço negativo, essa frieza congelante que afasta os sentimentos e torna os homens medíocres retratos do decoro. Ele reclama do excesso de dignidade em detrimento da humanidade. O sofrimento do herói trágico francês é subjugado pela serenidade da sua alma, pelo

decoro e pela exigência de um comportamento rigidamente controlado, de modo que a absoluta contenção da sua natureza sensível destrói qualquer vestígio de veracidade da ação trágica. Nas palavras do autor, as personagens dos dramaturgos franceses “assemelham-se aos reis e imperadores dos antigos livros de gravuras, que iam deitar-se com a coroa na cabeça”⁴⁰.

Esse é o mote para que Schiller traga a tragédia grega para o centro da discussão. Ao contrário dos franceses, os gregos eram mestres em libertar a sua natureza sensível e não viam nisso nenhuma razão para se envergonharem. Na verdade, interessava imensamente a eles tudo o que fosse genuinamente humano. E, dentro dessa perspectiva, consideravam acidentais e pouco importantes a posição social, o título de nobreza e a condição financeira. O artista grego despia as suas personagens até o limite da plena exposição, abstendo-se de obedecer às leis da conveniência, que não fazem mais do que mascarar a natureza humana. Dito de outra forma, a coação exercida pelas determinações do decoro funciona como uma espécie de armadura, que mantém subjugado o caráter sensível do homem, o que resulta em um sujeito artificial e inverossímil. As leis da arte apontam para o ser humano e, por conseguinte, devem traduzir as paixões em seu mais sincero e irrefreável curso. Os gregos não temiam a natureza humana, pois reconheciam nossa supremacia diante dela; sabiam que o homem esclarecido jamais seria refém de sua própria natureza. Esse, para o autor, se constitui no mais supremo modelo de imitação a ser empreendida pelos artistas, posto que criado pelo gênio grego.

Schiller, então, afirma que o homem é objeto de três exigências. A primeira é feita, sempre, pela natureza, pois o homem é, antes de tudo, um ser físico-sensível. Posteriormente, ele se depara com a exigência da razão e a essa não se furta. Isso porque o homem sente racionalmente, é um ser moral que se levanta ante a sua natureza. Apenas após as ações da natureza e da razão é que o homem pode obedecer às exigências do decoro, que dele espera o respeito à sociedade e o comportamento civilizado.

Na arte trágica, há que se realizar duas representações. A primeira de uma natureza padecente e a segunda de uma resistência de caráter moral aquele padecimento. Todavia, aquilo que diz respeito apenas à natureza sensível não se

⁴⁰ SCHILLER, 1992, p.115.

configura em um digno material de representação. As emoções delicadas referem-se aos sentidos, ao externo do homem. Schiller admite, com certa ironia, que elas apenas propiciam “o esvaziamento da glândula lacrimal e um voluptuoso alívio dos vasos sangüíneos”⁴¹. Mas, naquilo que, de fato, interessa, essas emoções não tomam parte, já que não estimulam o espírito, não fortalecem nenhuma nobre faculdade. Posto na presença de afetos lânguidos, o homem é completamente dominado pela impressão sensível, o que sufoca a sua liberdade. Da mesma forma, os afetos que ao invés de agradar a nossa porção sensual a atormentam, também não são dignos à arte. É por meio da dor que eles acorrentam a liberdade. E sobre isso, Schiller afirma o seguinte:

A arte tem que deleitar o espírito e ser agradável à liberdade. Todo aquele que se tornar presa de um dor será um animal atormentado e não um ser humano que padece. Porque do homem exige-se imperiosamente resistência moral ao sofrimento, só através dela se pode fazer notar nele o princípio da liberdade, a inteligência. (Schiller, 1992, p.119)

Daí, que os que acreditam que o melhor caminho para o “pathos” passa pela potência sensível do afeto incorrem em um grave erro. Como já foi dito, a arte despreza o sofrimento por si só, de modo que uma escandalosa exploração dos afetos que se dirigem a nossa sensibilidade jamais conseguirá despertar, em nós, o entretenimento que resulta da arte trágica. A única maneira de tornar estético o patético é por meio do sublime. E este, como já sabemos, está intrinsecamente associado à razão.

Schiller segue em suas considerações e nomeia ordinária aquela obra que, ao representar uma simples paixão, abstém-se da sua equivalente representação da capacidade de resistência supra-sensível. Já quando essa resistência ganha evidência na obra, ela passa a ser considerada nobre. Isso nos leva à conclusão de que os conceitos de nobre e ordinário referem-se à presença da natureza supra-sensível do homem em dada obra. A essa variante de presença, concedemos valor positivo (nobre) ou negativo (ordinário). Se, de fato, aquilo que supera o desmando da sensibilidade é de natureza racional, temos que nobre relaciona-se à razão e ordinário ao que não consegue transcender o sensível.

⁴¹ SCHILLER, 1992, p.118.

Dentro dessa perspectiva, nenhum artista pode representar graus supremos do afeto, porque isso implica na absoluta ausência de resistência moral, visto que esta impede que os afetos atinjam grandes proporções. O duelo entre as capacidades sensível e supra-sensível compreende tanto o combate ao afeto quanto a luta com o afeto. No primeiro caso, o combate não passa de uma reação física e, portanto, instintiva, derivada de uma ação que produz sofrimento. No segundo caso, por sua vez, o homem empreende uma reação de caráter moral que se volta não contra a causa da dor, mas sim contra o sofrimento propriamente dito.

Contudo, do exposto nasce uma questão: o homem só é capaz de combater o sofrimento em si mesmo mediante as idéias da razão. Estas, no entanto, não podem ser representadas presencialmente, isto é, de forma positiva. Isso se deve ao fato de que, na intuição, não há nada que corresponda a essas idéias. Então, resta a elas a representação negativa, pela qual se tornam inegáveis. Os fenômenos cuja razão não puder ser deduzida do mundo natural, sensível, terão de, obrigatoriamente, pois tudo deriva de algo, buscar suas causas no campo do supra-sensível. A arte, transitando entre o sensível e o supra-sensível, se vê diante de um grande desafio. Ela precisa reproduzir o supra-sensível por meio de instrumentos sensíveis.

Que fenômeno terá de ser esse que é realizado por meio de forças naturais (pois do contrário deixaria de ser um fenômeno) e que, todavia, sem contradizer-se, não pode ser deduzido de causas físicas? (Schiller, 1992, p.122)

Schiller, a fim de elucidar essa questão, define que há duas espécies de fenômenos atuando no homem quando em pleno estado de paixão. Há os que são características animais, atreladas às leis da natureza e independentes da vontade. Eles respondem, apenas, aos instintos. Um exemplo são os órgãos do corpo humano, que tem autonomia em relação a nós. Mas há, também, os fenômenos que só existem condicionados a nossa vontade, no que se tornam nossa responsabilidade. Partindo desse pressuposto, temos que os instintos respondem pelos sentidos e segue disso que nós nos tornamos aptos a refrear esses instintos em obediência às leis. Quando o instinto reina absoluto, há a inevitável perda da pessoa, visto que quem sobressai é o animal que habita em nós. É pelas leis, pela nossa própria vontade que nasce a pessoa, que se engendra a lapidação do animal.

No que tange, então, à representação do sofrimento, temos que o afeto pode oprimir o que há de natural no homem. E isso é essencial para que possamos reconhecer o grau de resistência a ele. Quanto maior for o ataque à sensibilidade, quanto mais violenta for a maneira pela qual nos arrebatamos o afeto, maior terá que ser a força retroativa da alma. A medida da opressão na natureza define a medida da autonomia moral. Nesse caso, a representação do sofrimento é tão patética quanto sublime é o “pathos”. Para Rosenfeld:

Faltando, pois, numa representação, o afeto no âmbito da animalidade, ela nos deixará frios; *predominando*, porém, o afeto no âmbito da humanidade, ela irá enojar-nos e indignar-nos. No âmbito da animalidade o afeto deve permanecer sempre *iliberto*, do contrário deixa de haver o patético; a libertação deve dar-se apenas no âmbito da humanidade. Por isso, uma personagem sofredora, que se apresenta lamurienta e chorosa, só comoverá fracamente, porque lamúrias e lágrimas liberam a dor já no âmbito da animalidade. Muito mais fundamente nos emociona a dor muda e intensa, onde encontramos ajuda na *natureza*, tendo, ao contrário, de buscar refúgio em algo que se situa acima de toda natureza; e justamente nessa *alusão* ao *transcendente* reside o “pathos” e a força trágica. (Rosenfeld, 1992, p.125 – nota)

Schiller acredita que a plástica grega traduz com precisão o princípio estético acima definido; difícil, entretanto, é pô-lo em palavras. Traduzir o intraduzível, conceituar o que nos arrebatamos pela visão sensível. Ele recorre à incrível descrição de Winckelmann do Laocoonte para apresentar o nível a que chegava a representação do patético na antiguidade.

Laocoonte é uma natureza no ápice da dor, talhada segundo a figura de um homem que tenta concentrar contra esta a consciente energia do espírito. Fazendo o seu sofrimento com que os músculos intumescam e se contraíam, surge na fronte ressaltada o espírito armado de fortaleza e o peito se alevanta devido ao ofegante alento e à retenção do explodir dos sentimentos, a fim de conter e fechar em si a expressão de dor. (...) Sua própria dor, porém, parece atemorizá-lo menos que a tortura de seus filhos, cujas faces se voltam para o pai, gritando por socorro; pois o coração paterno se revela no olhar dolorido, e a compaixão parece pairar sobre ele como um turvo aroma. (...) Sob a fronte, a luta entre a dor e a resistência, concentrada como num ponto, é talhada como grande verdade; pois enquanto a dor impele para o alto as sobrancelhas, a relutância contra ela pressiona para baixo a parte superior dos olhos, e de encontro às pálpebras, de forma que estas ficam quase cobertas pela carnosidade transbordante. (apud Schiller, 1992, p.126)

Para Schiller, a percepção de Winckelmann é irretocável. Mas também Virgílio, na sua *Eneida*, apresentou uma narração do Laocoonte. E é justo dessa

narração que Schiller se apropria para, em detalhes, desenvolver os conceitos do patético. Ele começa por elucidar a primeira das três condições do sublime do poder: uma poderosa força natural. Tão poderosa quanto destrutiva. Tão impressionante quanto sublime.

Eis porém que (até o referir me apavora) duas imensas serpentes, de enormes espiras, vindas de Penedo, pelas águas tranqüilas, se dirigem, ao mesmo tempo, à praia. Mantendo os peitos erguidos sobre as ondas, e as cristas sangüíneas dominando as águas, cortam o mar com a cauda, ziguezagueando com o dorso imenso.

Faz-se um ruído no mar espumoso, que vomita as serpentes na praia. Estas, tendo tintos os olhos, ardentes de sangue e de fogo, lambem, com línguas vibrantes, as bocas sibilinas. (apud Schiller, 1992, p.128)

É interessante notar que são equações distintas as que tornam a força da natureza impressionante e sublime. Aquilo que nos impressiona o faz porque oprime e domina a nossa capacidade física. Em contrapartida, o sublime, na medida em que dialoga com a nossa autonomia moral, nos liberta da coerção natural, revelando a nossa capacidade de sobrepujar a natureza. Se, em termos físico-sensíveis, somos dominados pela natureza, em termos racionais nós a dominamos completamente, de modo que ela não pode mais exercer seu poder sobre nós.

“Lívidos, fugimos daquela visão. Elas, com bote certo, atingem Laocoonte”⁴². Essa passagem marca a transição do sublime-contemplativo (situação anterior) para o patético. O temor invade o leitor que, inebriado, se vê no lugar de Laocoonte. Agora, já não há mais uma ação da imaginação, que nos infunde temor pela suposição do embate entre nós e as terríveis serpentes. O embate ocorre, de fato. Vemos-nos frente a frente com elas. Por mais que tenhamos a consciência geral de que o narrado não passa de ficção, nos é impossível não diferenciar as representações que nós produzimos, daquelas que são produzidas para nós. Mas, por sermos entes racionais, extrapolamos o princípio de conservação e, assim, se agita em nós a disposição moral. É ela quem nos dá a certeza de que, mesmo fisicamente sucumbidos, podemos dominar as serpentes, porque elas são incapazes de destruir o homem livre que há em nós. O homem permanece, sempre, a despeito de sua destruição física. A liberdade moral

⁴² apud SCHILLER, 1992, p.129.

é a fortaleza que nos infunde segurança e assegura nosso mais supremo triunfo. Deriva, portanto, do sofrimento o impulso para o sublime do “pathos”.

E em primeiro lugar, uma e outra serpente, envolvendo os pequenos corpos dos dois filhos, enrosca-os e lhes devora os membros, às dentadas. Em seguida, atacam a ele próprio que, empunhando lanças, vinha em socorro dos filhos. (apud Schiller, 1992, p.131)

Definitivamente, não é gratuito o fato de que, ao homem moral seja direcionado o primeiro ataque. Laocoonte é atacado no seu dever moral de pai, antes de ter seu corpo físico atacado pelas serpentes. Ele é tomado pela simpatia ao sofrimento dos filhos e, por causa disso, segue voluntariamente para a morte, a fim de honrá-los. Essa nobreza de atitude nos comove, somos simpáticos a ela. A representação do “pathos” atinge, nessa passagem, graus de sublimidade. Se faltasse a Laocoonte a grandeza espiritual, ele abandonaria seus filhos a própria sorte, sabendo que ele não teria chance alguma contra a força descomunal das serpentes. Mas é, justamente, o coração que bate em seu peito que o conduz à própria destruição. Schiller concorda que o ataque das serpentes por si só já nos comoveria. Todavia, um pai cego diante do sofrimento dos seus filhos e disposto a enfrentar a morte em nome deles faz com que o ataque a si mesmo seja fruto da sua livre vontade. Laocoonte morre porque é nobre, porque age de forma sublime e isso é o que representa a supremacia do “pathos” nessa narração.

Schiller postula que a independência espiritual no estado de sofrimento pode aparecer de duas maneiras, a saber: negativa ou positivamente. No primeiro caso, o homem ético não se curva às determinações do homem físico, no que se segue a neutralidade do estado anímico sobre a atitude moral. Por outro lado, quando o homem ético legisla sobre o homem físico e a atitude moral se sobrepõe ao estado, se configura a independência positiva. São o sublime da contenção e o sublime da ação, respectivamente. Dito de outra forma, alcança o sublime da contenção aquele caráter que tem autonomia frente ao destino, que não sucumbe diante das adversidades. Essa forma do sublime permite a contemplação, dado que repousa na coexistência. O sublime da ação, por sua vez, se sustenta na sucessão, de modo que só pode ser pensado. O poeta pode trabalhar com as formas do sublime, mas o artista plástico consegue, apenas, representar o coexistente, o

estático. A sucessão é irrepresentável em termos plásticos, a não ser que o artista converta uma ação sublime em contenção sublime.

Por ação sublime Schiller entende aquela em que o sofrimento que assola o homem deriva do seu caráter moral, respeitando, portanto, a premissa positiva da independência do espírito. Aqui, novamente, há dois caminhos possíveis: a ação sublime direta e a indireta. O primeiro caminho respeita a lei da necessidade. Surge quando o homem sofre pela expiação de dado dever moral desrespeitado. Ele, então, se determina pela representação do dever. Esta se configura como poder e o sofrimento como efeito. Schiller chama a atenção para o fato de que, nesse caso, o que se vê é a predisposição do homem para a moralidade, mas não a sua efetivação. O homem sofre porque, mesmo tendendo ao caráter moral, foi capaz de abafá-lo. A predisposição para o comportamento moral revela um objeto esteticamente grande.

Já a ação sublime indireta repousa sob a determinação moral. Daí que o sofrimento deriva da representação do dever, que se torna motivo. O homem, nessa situação, ruma voluntariamente para o sofrimento, pois escolhe o respeito ao dever em detrimento dos seus impulsos naturais. Nesse caso se reconhece, indiscutivelmente, a encarnação da lei moral. O homem que realiza tal ação pode ser definido como uma pessoa moralmente grande.

O autor chama a atenção para a precisa e essencial distinção entre as avaliações estética e moral. O conceito de sublimidade adquire contornos diferentes, de acordo com a natureza da avaliação. Naquela que se refere à estética, o sublime se caracteriza pela manifestação da destinação humana para a moral. Mas na esfera moral, o sublime é a manifestação efetiva daquela, isto é, a sua aplicação propriamente dita. Na avaliação estética vemos a capacidade virtual do homem; na avaliação moral, a capacidade real.

No nosso ato de julgar, são coisas completamente diversas dirigirmos a nossa atenção tão-só às faculdades morais ou à possibilidade de uma liberdade absoluta da vontade, ou ao uso dessas faculdades e à realidade dessa liberdade absoluta da vontade. (Schiller, 1992, p.134-135)

Partindo desse pressuposto, temos que ambas as avaliações são independentes uma da outra. A apreciação estética prescinde da apreciação moral. É perfeitamente possível e aceitável que um objeto nos agrade esteticamente, mas nos desagrade moralmente e vice-versa. Sob o domínio da razão, experimentamos

os sentimentos de aprovação ou desaprovação. Sob o domínio da estética, conhecemos os sentimentos de prazer ou desprazer. Tanto a aprovação quanto o prazer repousam na noção de satisfação. O que aprovamos satisfaz uma exigência da razão, aquilo que nos apraz responde a um desejo dos sentidos. E ambos estabelecem uma relação intrínseca com o conceito de necessidade, de modo que para a razão o necessário é imperativo, incondicionado, e para a sensibilidade é, apenas, sensível, condicionado. Vale lembrar que o imperativo da razão pressupõe a ação moral e que, concomitantemente, existe a necessidade de que se fortaleça em nós o desejo pelo que é correto. Entretanto, se a vontade repousa na liberdade, é, de fato, casual se agiremos conforme a retidão expressa em nossos desejos. É, então, da concordância entre o imperativo e a causalidade representada em uma ação que deriva a nossa aprovação.

No caso da apreciação estética, a imaginação apresenta uma necessidade que não ordena, posto que não é incondicionada, mas deseja a livre concordância entre o casual e o seu interesse. Porém, devemos lembrar que, no estado lúdico, a imaginação pretende a libertação absoluta das leis. A mesma pretensão da determinação moral em relação aos impulsos naturais. Isso não significa que a faculdade imaginativa se tenha prazer no julgamento moral, mas revela uma certa harmonia no que tange à perfeição e ao interesse da fantasia. A diferença reside no fato de que a liberdade referida à faculdade imaginativa é de caráter estritamente casual, fundamentado na coincidência entre o necessário e o acaso. Por ser coincidência é que nos infunde prazer.

Quando julgamos uma ação moralmente virtuosa, nosso senso moral promove a aprovação. Aprovamos porque não há surpresas; a razão jamais se depara com algo maior que sua exigência. A aprovação é, simplesmente, o encontro da razão com aquilo mesmo que ela já reivindicava. Quando, por sua vez, uma ação é julgada positivamente pelo nosso senso estético, isso nos infunde prazer. O que ocorre é que a imaginação assiste a satisfação da sua necessidade, de modo que se vê agradavelmente surpreendida. O prazer resulta do improvável e feliz encontro da imaginação com o que ela, silenciosamente, esperava.

Schiller acredita que a distinção entre essas duas formas de julgamento ganha tanto mais evidência quanto maior for a discordância entre elas. No julgamento efetuado pela razão, temos o indivíduo sensível apresentado em direta oposição à severa legislação da vontade e ao inequívoco dever espiritual. No

juízo estético, é o homem moralmente determinado que é oposto aos desmandos da natureza e às limitações da sensibilidade. Dentro dessa perspectiva, Schiller ratifica a libertação promovida pelo juízo estético, que, ante a perspectiva de nos levantarmos contra a coerção da natureza, lisonjeia o nosso desejo de liberdade. Essa forma de juízo eleva o homem, porque ilumina a sua vantagem frente à sensibilidade. Exatamente ao contrário do que ocorre no juízo moral, no qual nos vemos diminuídos, em virtude do nosso evidenciado desfavorecimento em relação à determinação da vontade. Para Schiller, os juízos morais aprisionam o homem.

Rosenfeld, aproveitando o mote da discussão lançada por Schiller, chama a atenção para a polêmica que a idéia kantiana de dever, imperativo categórico, engendra. Por um lado, há quem se fie na certeza de que o cumprimento do dever enobrece. Mas, por outro lado, há aqueles que crêem na obediência ao dever como uma prova incontestável de humilhação.

Comparada ao mundo dos espíritos, sem dúvida não há merecimento algum na nossa virtude, e por mais que isto nos possa custar, não passaremos de *servos inúteis*; todavia, comparada ao mundo dos sentidos, ela é, ao contrário, um objeto tanto mais sublime. Na medida, pois, em que julgamos moralmente as ações e as relacionamos à lei moral, vamos encontrar pouco motivo para nos orgulharmos de nossa moralidade; na medida, porém, em que olhamos para a possibilidade dessas ações e relacionamos a potencialidade da nossa alma, em que se baseiam aquelas ações, ao mundo dos fenômenos, isto é, na medida em que as julgamos esteticamente, é-nos permitido, sim, é-nos até necessário certo orgulho, porque descobrimos em nós um princípio que é grandioso e infinito além de todas as comparações. (Rosenfeld, 1992, p.140 – nota)

Do exposto, então, podemos perceber que os juízos estético e moral são antagônicos, posto que botam o foco no homem tomado em diferentes perspectivas. Daí que esses juízos são grandezas inversamente proporcionais, no que se compreende que quanto mais dado objeto se habilitar ao uso moral, menos se abrirá ao uso estético. E ainda que, segundo Schiller, o poeta seja obrigado a escolher o juízo moral, caberá a ele disfarçá-lo, de modo a camuflar a regra da vontade para a razão, dando mais espaço para a nossa fantasia e a potencialidade da vontade. Isso porque o poeta não deve ter outro objetivo senão o de deleitar os seus leitores por meio da contemplação de alguns modelos morais. Se é fato que apenas o que nos enobrece, nos melhorando como pessoa, pode deleitar, resta a nós questionar a possibilidade de que outra pessoa possa agir

tão positivamente sobre nós e nossa força espiritual. Parece, de modo geral, que apenas nós mesmos podemos atuar sobre o nosso espírito, que apenas a nós está reservado o direito de estimular o espírito no caminho da lapidação. Todavia, o artista pode empreender tal tarefa com justa propriedade, na medida em que retrata um homem que, diante de sua retidão, revela a consonância entre o imperativo da razão e o uso casual da sua liberdade. E na esteira desse comportamento, nós partilhamos com ele a potencialidade de, também, cumprir um dever. Ao reconhecermos no outro dada capacidade, viabilizamos o seu crescimento em nós e a conseqüente elevação de nossa força espiritual.

Schiller lembra que o grau com que as representações de ações morais nos impressionam independe da realidade histórica. A verdade poética, por si só, não repousa na idéia da realidade da coisa, mas sim na sua possibilidade. Então, a força estética, fica evidente, já se encontra na simples imaginação da possibilidade. Ainda que o artista opte por retratar acontecimentos ou personagens reais, não está garantido o nosso prazer, posto que o poético reside, justo, na potencialidade que emerge de uma existência e não na existência propriamente dita. O autor reconhece que apenas o bárbaro pode exigir da arte a representação de um interesse que lhe seja particular. A arte refere-se ao coração e dentro dessa perspectiva tem que prescindir da erudição e da memória. O importante para a arte deve ser o homem por trás do cidadão e não o inverso.

Para Schiller, não é motivo de vergonha se o poeta busca incendiar o sentimento nacional de um cidadão ou se pretende a instrução moral por meio da sua arte. Mas ele deixa bem claro que a arte age, sempre, no total da natureza humana, de modo que qualquer resultado específico somente pode ser atingido pela transformação geral do caráter.

A poesia pode tornar-se para o homem o que o amor é para o herói. Ela não pode aconselhá-lo nem com ele combater, nem fazer qualquer trabalho para ele. Mas pode, educando-o, levá-lo a ser herói, pode convocá-lo para grandes feitos e pode armá-lo de força para tudo que ele deva ser. (Schiller, 1992, p.143)