

## A Estética como um *imperativo*<sup>1</sup>

“A beleza teria de poder ser mostrada como uma condição necessária da humanidade”. (SCHILLER, 2002a: 56)

A *Estética* é uma *ciência* moderna, que surgiu entre os Seiscentos e os Setecentos e se desenvolveu, em especial, no século XIX. Contudo, seria apressado concluir que os antigos não tivessem desenvolvido o conceito de poesia e de arte em geral. Em Atenas, no período de plena realização da democracia, o povo também era influenciado pela experiência da arte em suas vidas, não apenas os artistas e poetas. Na Idade Média, ao lado da produção artística, havia também um juízo sobre a arte. Em última análise, não podemos imaginar que a reflexão acerca da arte é um privilégio dos tempos modernos, mas sim que apenas na modernidade essa reflexão tomou como sua principal característica o questionamento sobre seu fundamento filosófico. Nas indagações de Platão e Aristóteles sobre a natureza da poesia não faltavam conteúdo filosófico quando, por exemplo, Platão discutia o papel da fantasia e Aristóteles diferenciava a poesia da história. Entretanto, essas ideias distanciavam-se sobremaneira do que entendemos como Estética, porque não passavam de aforismos ou pensamentos que não se conectavam sistematicamente a outros conceitos filosóficos, uma vez que “o problema que a nova ciência (a Estética) se empenhou em responder era (numa formulação sumária e genérica) o do papel que a poesia, a arte ou a fantasia exercem na vida do espírito, e, pois, o da relação da fantasia com o conhecimento lógico e com a vida prática e moral”. (CROCE, 1990: 111) Na Antiguidade, especulou-se pouco sobre a arte e seus fundamentos filosóficos, mas, em contrapartida, foi criada uma “didática” ou “ciência empírica”, que estabeleceu os gêneros artísticos, de considerável influência sobre a cultura ocidental.

---

<sup>1</sup> Márcio Suzuki intitulou de “O belo como imperativo” a introdução à edição mais recente das *Cartas para a Educação Estética da Humanidade*. Tanto na introdução, como no título do presente capítulo, é feita uma alusão à noção kantiana dos imperativos categóricos do conhecimento.

A emergência da Estética localiza-se no amplo quadro de preocupações que Kant sintetizou como o “inventário da razão humana”, e essa assertiva reserva importantes conclusões como, a saber, o fato de a imaginação, a fantasia e o sentimento também ocuparem as especulações dos filósofos do *século da razão*. O surgimento da Estética no bojo dessas discussões é um indício de que as concepções de *homem, natureza e ciência* estavam em constante jogo e mais cambiantes do que estamos acostumados a pensar. Podemos entender então que a dicotomia entre arte e ciência, razão e sentimento, que ainda nos alcança atualmente, seja apenas uma das formas possíveis de interação entre os conceitos de *homem, natureza e ciência*, e que diferentes arranjos já foram articulados em momentos passados e que outros ainda poderão se estabelecer. A Estética não poderia ter se desenvolvido na Antiguidade, na Idade Média, ou mesmo no Renascimento, pois nestas épocas o pensamento oscilou entre a natureza e o sobrenatural, entre a física e a metafísica, sem promover a interação dos dois mundos. A Estética clamou para si uma *filosofia do espírito*; ela nasceu no mesmo momento em que floresceram o subjetivismo moderno e a filosofia moderna. Até mesmo Kant percebeu a lacuna em seu projeto filosófico e após as duas primeiras *Críticas* sentiu a necessidade de conceder um tratamento filosófico também para a faculdade do juízo.

A história da Estética não poderia ser separada da história da própria filosofia, sobretudo, da filosofia moderna, que se confunde com aquela não somente em seu período de surgimento, bem como em suas motivações. O surgimento da Estética no bojo do século das Luzes nos permite pensar o Iluminismo como um movimento filosófico que vai além da superfície racionalista e a produção da arte não apenas como fruto de um impulso pessoal. O incansável jogo entre objetividade e subjetividade dá o tom do pensamento moderno, a Estética consiste em um dos principais indícios do reconhecimento, por parte da filosofia, do papel da subjetividade na construção do conhecimento e da consciência. O aparecimento da reflexão estética, ao lado da valorização do paradigma científico newtoniano, torna ainda mais permeável a exploração das fronteiras do conhecimento, uma vez que, menos do que a afirmação de uma possível dicotomia entre razão e sensibilidade, a Estética promoveu um encontro entre *opostos* e a reflexão de que a polarização pode ser um equívoco.

Ernest Cassirer bem destacou que o século da filosofia também foi o século da crítica, a qual se fez presente como o próprio sujeito da filosofia, incitando o questionamento e a dúvida. A crítica, igualmente, transformou-se em agente do processo histórico, quando direcionou seu arsenal contra a estrutura desgastada da monarquia absolutista e da sociedade estamental do Antigo Regime. E a Estética, como reflexão sobre a produção artística, contribuiu para a ampliação da ideia de arte, afastando-a do princípio da *imitatio*. Para Cassirer, a “estética teórica” nasceu da formulação setecentista de que filosofia e crítica possuem uma unidade natural: se em uma perspectiva, a filosofia exige a sistematização das ideias e o conhecimento racional de cada área do conhecimento, a crítica, por sua vez, leva ao questionamento do conteúdo do pensamento.

“Entre o conteúdo da arte e da filosofia procura-se agora uma correspondência, afirma-se agora um parentesco que, no começo, parece ser percebido de modo obscuro demais para poder ser expresso em conceitos precisos. Mas parece então que a verdadeira e essencial tarefa da crítica reside, precisamente, em transpor esse limite, em penetrar com seus raios o claro-escuro da “sensação” e do “gosto” que ela deve, sem cometer nenhum atentado à sua natureza, trazer para a luz do conhecimento.” (CASSIRER, 1994: 368)

Nesse terreno intelectual muito fértil, a Estética originou-se como uma disciplina autônoma, responsável pela formação de uma consciência acerca da arte e das forças que motivam essa criação. O alemão Alexander Baumgarten é personagem destacado dessa história da Estética, não somente por ter sido o primeiro a nomear a disciplina no título de seu livro, *Aesthetica*, em 1750, mas também porque esse discípulo de C. Wolff concedeu a Estética os seus fundamentos filosóficos. Como ensinava a filosofia de Wolff, a estética de Baumgarten baseou-se na lógica, menos para conhecer as regras dos gêneros artísticos e mais para compreender o papel que a arte ocupa na estrutura mesma do conhecimento, e afirmou a distinção entre a expressão poética e a expressão filosófico-científica. Com a estética de Baumgarten o problema do belo não conduziu apenas à sistematização desse saber, mas influenciou a formulação de uma nova concepção de filosofia, mais próxima a uma “antropologia filosófica”, o

que significou uma total inversão de valores entre a finitude e a eternidade, na qual a finitude deixava de ser encarada como um obstáculo, tornando-se fonte de conhecimento. Ao conhecer a natureza de sua razão, que é finita, e ao emancipá-la do jugo da onisciência divina, o homem libertou-se dos grilhões e habilitou-se a explorar todas as capacidades de sua razão. Essa humanização da filosofia estendeu-se até a estética e consolidou neste plano a humanização da sensibilidade. A interação entre a razão e a imaginação passou a ser a medida da beleza e do sublime, e a valorização da subjetividade foi capaz de criar um cenário favorável para a concepção de uma educação estética como a formulada por Friedrich Schiller na última década do mesmo século.

O momento da escrita de Schiller é privilegiado em relação a todo esse debate. Intelectuais como Kant, Winckelmann e Lessing influenciaram diretamente o seu pensamento, enquanto Aristóteles se faz presente mesmo antes da leitura direta de *Arte Poética*, tamanha a sua influência na tradição. Contudo, o tempo de Schiller era definitivamente outro; a Revolução Francesa e suas consequências em toda a Europa tornaram a matéria urgente. Em sua produção teatral e, principalmente, nos escritos filosóficos, Schiller invocava os homens de seu tempo a fazer a revolução cultural, que ele acreditava ser mais necessária do que a revolução política.

Interessa-nos agora investigar o entendimento que o poeta formulou acerca de seu tempo, bem como a certeza que tinha sobre a função da arte na formação da humanidade. Sendo assim, neste momento, nos dedicaremos a investigar o contato entre as ideias do poeta alemão e alguns dos intelectuais que exerceram notória influência sobre sua concepção de arte, Kant, Winckelmann e Lessing.<sup>2</sup> A partir desse debate, Schiller elaborou sua interpretação sobre o fenômeno estético e deu voz a um projeto que ia além da valorização da arte, pois através da arte queria deixar ver o *homem*.

---

<sup>2</sup> Outro intelectual que exerceu forte influência sobre o pensamento de Schiller foi Jean-Jacques Rousseau, mas, devido às dimensões desse trabalho, a relação entre as ideias de Schiller e Rousseau serão apenas cotejadas conforme o desenvolvimento da análise

### 3.1

#### O Idealismo Transcendental e o imperativo do belo em Schiller

“Quem não se atrever para além da realidade nunca irá conquistar a verdade”. (SCHILLER, 2002a: 57)

Schiller decidiu dedicar-se à compreensão de seu ofício, quis conhecer a matéria-prima de sua criação e não poupou esforços para aproximar-se de uma atitude filosófica que pudesse auxiliá-lo nessa empreitada. O poeta queria saber como e para o quê a poesia é feita. Interrogar-se sobre a natureza de sua tarefa pode ser um indício de crise, mas a crise em questão não significara somente que algo chegava ao fim, mas principalmente que um novo mundo estava em construção. É nessa dinâmica do surgimento do novo que a inquietação de Schiller deve ser compreendida, assim como seu interesse pelos fundamentos da estética revelam sua preocupação com o porvir. O poeta entrou na ciranda de seu tempo e entregou-se à *crítica*.

Em carta ao seu mecenas, em nove de fevereiro de 1793, Schiller escreveu que “a revolução no mundo filosófico abalou o fundamento sobre o qual a estética estava assentada, e seu sistema anterior, se é que se pode dar-lhe esse nome, foi deixado em ruínas”. (SCHILLER, 2002a: 7) Sem dúvida alguma, a revolução à qual Schiller se referiu foi a reviravolta filosófica causada pelo antropocentrismo radical da *Crítica* kantiana. Ao situar o homem no eixo da operação cognitiva, Kant rompeu com a perspectiva da insuficiência da mente humana e ofereceu em seu lugar a possibilidade do próprio homem estabelecer os limites do mundo. Esse giro impressionou a Schiller, sobretudo a *Crítica da razão prática* e a *Crítica da faculdade de julgar*, que exerceram influência imediata sobre suas ideias, e o projeto estético, ao qual ele se dedicou por quase cinco anos, é significativamente tributário de seu diálogo com a filosofia de Kant. Portanto, conhecer os pressupostos do idealismo transcendental de Kant e a extensão de sua influência no pensamento de Schiller será de valioso auxílio para a compreensão da ideia de arte que o poeta desenvolveu. Por isso, faremos uma breve abordagem acerca dos conceitos da filosofia kantiana que mais interessaram a Schiller, a fim de

investigar como os mesmos foram incorporados pelo dramaturgo em seu projeto estético.

A filosofia de Kant, cujo principal registro reside nas três *Críticas*, possui como pressuposto filosófico o idealismo transcendental. Ele pretendeu investigar a razão humana e sua capacidade de conhecer o mundo sensível a partir da noção transcendental do idealismo, que implicava a aceção de que o entendimento humano não é capaz de conhecer as “coisas em si”, mas apenas as formas como elas nos aparecem, apenas os fenômenos. Sua ambição consistia em ultrapassar tanto o dogmatismo, quanto o ceticismo filosófico, representados, em especial e respectivamente, pelo modelo filosófico de Leibniz-Wolff e pelas ideias de Hume. Segundo ele, ambas as atitudes filosóficas engessavam o pensamento e impossibilitavam o avanço do conhecimento filosófico, e, em sua opinião, as duas tentativas estavam equivocadas, pois alicerçadas sobre a ideia de que era possível ao entendimento humano conhecer as “coisas em si”. Seu projeto almejava elevar a filosofia a um novo patamar, a fase *crítica*, na qual seriam investigados os limites e as possibilidades da própria razão.

O filósofo de Königsberg afirmava, portanto, a impossibilidade de a razão humana apreender o real – entendido como as “coisas em si” – e sua condição limitada ao conhecimento da aparência, do fenômeno, que nada mais seria do que a representação pura e simples que a consciência elabora do objeto do conhecimento. Segundo Kant, “a coisa, tal como se pode compreender graças às faculdades que o homem possui, é a coisa na medida em que me aparece, isto é, dada pelas formas da sensibilidade – o espaço e o tempo – ou seja, é o *fenômeno*”. (KANT, 2001: XIII) A “coisa em si” não é passível de conhecimento, pois não nos é sensível, e é, portanto, chamada de nùmeno. Embora o nùmeno não possa ser submetido às condições do conhecimento, pode ser pensado, como, por exemplo, podemos pensar a ideia de *Deus*, cuja existência não pode ser provada pela razão, porém pensada pelo entendimento humano.

A filosofia de Kant afirmava que a experiência era a base para todo o conhecimento, que, contudo, processar-se-ia na existência de categorias e conceitos *a priori* no entendimento. Esta constatação autorizou Henry Allison a afirmar “que o entendimento apenas pode adquirir esse material como o resultado

de ser “afetado” pelas coisas em si. Dessa forma, devemos admitir que tais coisas existem, mesmo que a teoria negue que temos algum direito de dizer algo sobre elas (provavelmente incluindo a alegação de que elas existem)”.<sup>3</sup>(ALLISON, 1983: 4) Mas o idealismo transcendental sofreu inúmeras críticas, sobretudo, no que tange à possibilidade de um conhecimento “verdadeiro” da realidade. Alguns de seus críticos como P. F. Strawson e E. Prichard, apontados por Allison, acusaram Kant do mesmo ceticismo que este tanto criticava em Hume, pois seu pensamento criaria uma barreira intransponível até o “genuíno conhecimento”.

Tais críticas talvez tenham menosprezado o que era fundamental para a filosofia kantiana: a preocupação com a condição epistemológica do homem. Henry Allison apropriou-se desta verificação para embasar o argumento central de seu *Kant's Transcendental Idealism* e afirmar que a postura filosófica de Kant incidia sobre uma necessidade de pensar as condições epistemológicas humanas existentes, a partir das quais o pensamento se processaria. Poderíamos até mesmo pensar que a conclusão do filósofo não era pessimista, e que, ao invés disso, ele acreditava ter encontrado a chave para o entendimento ao libertar a razão da obrigação de explicar o inexplicável. O inexplicável era aquilo que não pertencia ao mundo sensível e, destarte, não afetava a sensibilidade e o entendimento humano. O idealismo transcendental se ocupava, portanto, do mundo sensível e daquilo que era possível ao conhecimento apenas na ideia. Pensar a *aparência* no sentido transcendental significa falar em entidades compreendidas no espaço e no tempo, como fenômenos. A inteligibilidade do fenômeno só é possível pelas formas *a priori* do entendimento humano: os homens possuem categorias apriorísticas, como tempo e espaço, que permitem o conhecimento dos fenômenos, e sem essas categorias seria impossível o conhecimento. Allison concluiu que o idealismo transcendental

“é uma reivindicação epistemológica sobre a dependência do conhecimento humano de certas condições *a priori* que refletem a estrutura do aparato cognitivo humano. Essas condições não determinam como os objetos nos “parecem” ou se “apresentam” no sentido empírico; ao invés disso, elas expressam as condições

---

<sup>3</sup> “that the mind can only acquire these materials as a result of being “affected” by things in themselves. Thus, such things must be assumed to exist, even though the theory denies that we have any right to say anything about them (presumably including the claim that they exist)”.

universais e necessárias no termos das quais o entendimento humano é capaz de reconhecer algo como um objeto”.<sup>4</sup> (ALLISON, 1983: 9)

Assim sendo, o autor entendeu o idealismo transcendental como uma concepção antropológica do conhecimento, ao passo que o realismo transcendental seria a expressão de um modelo teológico do conhecimento. Os pensadores não-críticos aproximar-se-iam de um modelo teológico, pois em seus sistemas filosóficos a capacidade do conhecimento humano era equiparada a uma inteligência absoluta ou infinita.<sup>5</sup> A *Crítica* inaugurou o modelo antropológico, visto que centrou no homem a possibilidade do conhecimento, considerando a sua finitude e os limites da razão. Na *Crítica da Razão Pura*, Kant empreendeu uma “revolução copernicana” no pensamento filosófico, ao postular que o objeto deveria ajustar-se às condições epistemológicas humanas, e não a razão condicionar-se à natureza. Diferentemente do que enunciavam os filósofos pré-críticos, no esquema kantiano é a natureza que deve subordinar-se aos conceitos e às categorias *a priori* do entendimento para que o conhecimento se processe. Este ponto de sua filosofia era “uma magnífica pedra de toque daquilo que consideramos ser a mudança de método na maneira de pensar, a saber, que só conhecemos *a priori* das coisas o que nós mesmos nelas pomos”. (KANT, 2001: 21)

A virada kantiana colocou o homem no centro da operação epistemológica e, ao invés de lamentar a finitude da razão humana, afirmou que tudo o que o homem pode conhecer acerca da natureza é mediado por categorias apriorísticas de seu próprio entendimento; portanto, não há porque lastimar a impossibilidade de conhecer o real, as “coisas em si”, pois não há a mera possibilidade de o homem conhecer aquilo que não lhe for sensível. Dessa forma, com o mesmo argumento, revolucionou a filosofia, ao introduzir um modelo antropológico, além de confirmar a tese sobre a supremacia dos fenômenos na apreensão que os

---

<sup>4</sup> “is an epistemological claim about the dependence of human knowledge on certain a priori conditions which reflect the structure of the human cognitive apparatus. These conditions do not determine how objects “seem” to us or “appear” in the empirical sense; rather, they express the universal and necessary conditions in terms of which alone the human mind is capable of recognizing something as an object at all”.

<sup>5</sup> Allison referia-se aos pensadores platônicos e os filósofos do século XVII.



homens têm do mundo. “Chamo transcendental a todo conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível a priori”. (KANT, 2001: 53) É esta centralidade conferida à razão humana que permite o salto desse sistema filosófico e o passo crítico que pretendia garantir ao pensamento, pois se o conhecimento depende de condições *a priori* da razão, deve também ser tarefa do filósofo investigar as engrenagens, as possibilidades e os limites dessa mesma razão.

Há algum tempo Schiller já ouvira falar deste seu contemporâneo, mas ainda não havia se dedicado à compreensão de suas ideias. Foi por volta de 1797 que ele iniciou a leitura das *Críticas* e o idealismo que as fundamentava tornou-se o norte também para o seu pensamento. O conceito de *fenômeno*, basilar na obra de Kant, foi tomado de empréstimo e impregnou toda a reflexão do poeta. A distinção entre a “coisa em si” e o fenômeno possibilitou a Schiller o embasamento filosófico que sua estética exigia, pois ele pôde afirmar que na arte as *Ideias* são apresentadas como aparência; em outras palavras, a arte foi compreendida como a *apresentação sensível do supra-sensível*.<sup>6</sup> A partir da noção de *Ideia*, a estética schilleriana articulou suas demandas; a arte era pensada como uma maneira de apresentar o ideal de homem no espírito que, mesmo irrealizável, deveria ser buscado incessantemente. O ponto que mais de perto chamou a atenção de Schiller foi a preocupação de Kant em apresentar separadamente da razão pura e da razão prática um campo da mente humana completamente autônomo relacionado à sensibilidade, a saber, a faculdade do gosto. A incorporação das proposições kantianas à filosofia de Schiller foi quase incondicional, a despeito de um ponto de discordância levantado por Schiller: para ele era imprescindível investigar a possibilidade de um critério objetivo do belo.

Na arquitetura das três *Críticas*, a faculdade de julgar aparece em terceiro lugar não por acaso. No pensamento de Kant, a razão pura, representada pela faculdade do conhecimento, é a responsável pelo entendimento; já a razão prática, representada pela faculdade de apetição, corresponde à razão (moral); e a estética, auxiliada pela faculdade do juízo, relaciona-se à sensação e ao sentimento. Neste edifício do conhecimento, Kant afirma que o entendimento e a

---

<sup>6</sup> Este conceito de arte nos foi dado por Kant.

razão são independentes um do outro, mas no que diz respeito ao juízo, afirma que sua função seria exatamente a de mediar a relação entre as duas faculdades anteriores. Vejamos como nos esclarece a questão o próprio Kant:

“Ora, se a faculdade do juízo, que na ordem de nossas faculdades de conhecimento constitui um termo médio entre o entendimento e a razão também tem por si princípios a priori; se estes são constitutivos ou apenas regulativos (e, pois, não provam nenhum domínio próprio), e se ela fornece a priori a regra ao sentimento de prazer e desprazer enquanto termo médio entre a faculdade do conhecimento e a faculdade da apetição (do mesmo modo como o entendimento prescreve a priori leis à primeira, a razão, porém à segunda): eis com que se ocupa a presente Crítica da faculdade do juízo”. (KANT, 2005: 12)

Desta passagem da *Crítica da Faculdade do Juízo* podemos extrair algumas conclusões iniciais: em primeiro lugar, ratificar a afirmação anterior acerca da função mediadora da faculdade do juízo, em relação às outras duas; em seguida, podemos perceber a inclinação de Kant para a busca das premissas da faculdade do gosto, embora ele não afirme que a descoberta daqueles signifique que o belo possui critérios objetivos; e, em terceiro lugar, inferimos que, diferentemente do que ocorre nas duas primeiras *Críticas*, Kant parece iniciar seu trabalho a partir de uma interrogação sobre a qual não estava completamente certo de até onde poderia o levar. A análise do belo e do sublime o conduziu por veredas antes não desbravadas; a incerteza do que seria encontrado marcou esta terceira investigação.

Georges Pascal analisou o pensamento de Kant e concluiu que da *Crítica da Razão Pura* para a *Crítica da Razão Prática* havia sido aberto um abismo, devido à distância entre o mundo da natureza e o mundo da liberdade. “Entre o sensível, como objeto de conhecimento, e o suprassensível, como objeto de pensamento, nenhum nexos parece possível”. (PASCAL, 1983: 156) É exatamente para suprir esse desencontro que o juízo completa essa tríade do conhecimento.

Acreditando ou não na possibilidade de encontrar critérios objetivos para a análise do belo, de qualquer forma, Kant continuava a priorizar a crítica em seu trabalho. Portanto, importava a ele a análise minuciosa de seu objeto de investigação. Para tal, Kant tentou fugir de posições dogmáticas, aceitando até mesmo o embaraço que a princípio poderia causar a afirmação de que o critério do belo é subjetivo. E mais do que isso, para Kant a faculdade do juízo era

responsável pela reflexão, que produz conhecimento em uma ordem indireta, pois, se cabe ao entendimento o conhecimento da natureza, por outro lado, ao reconhecer uma imagem e pensá-la como um indivíduo estético, o homem produz um novo conhecimento a partir desta reflexão, o conhecimento de si e do outro. Segundo Luc Ferry, “o pensamento ampliado é justamente aquele que, graças à reflexão, consegue se destacar de sua situação particular de origem para elevar-se até a compreensão do outro”. (FERRY, 2009: 15) A estética desempenha, portanto, este papel na filosofia kantiana, porque através da reflexão ela proporciona um conhecimento ampliado de si próprio e do outro, e da relação existente entre as duas partes, por meio do fenômeno apresentado na obra de arte.

Kant insistiu que a divisão da filosofia em teórica e prática justificava-se pela existência de conceitos de natureza e conceitos de liberdade, aqueles assentados na legislação do entendimento, e estes na legislação da razão. Todavia, ele também afirmou que entre o entendimento e a razão existe um termo médio, que, por analogia, também deve ter seu *a priori*, embora, por ser totalmente subjetivo, não possua uma legislação. Este mediador é a faculdade de julgar. O *juízo* possibilita pensar o particular contido no universal e, por tal razão, ao mesmo tempo em que a faculdade do juízo é fundada em um critério subjetivo, pode originar uma crítica. Caso em um objeto analisado o princípio universal (a lei) seja dado, este juízo será determinante, mas, se apenas o particular for dado, este juízo será reflexivo e deverá buscar o universal no objeto analisado, ou seja, deverá pensar uma lei para si mesma, e, destarte, buscar seu próprio princípio. Para Kant, o conceito *a priori* da faculdade de juízo reflexiva é a *conformidade a fins*, segundo a qual o conceito do objeto contém a efetividade deste mesmo objeto. Vejamos o que o filósofo nos diz sobre este conceito:

“Ora, este conceito transcendental de uma conformidade a fins da natureza não é nenhum conceito de natureza, nem de liberdade, porque não acrescenta nada ao objeto (da natureza), mas representa somente a única forma segundo a qual nós temos que proceder na reflexão sobre os objetos da natureza com o objetivo de uma experiência exaustivamente interconectada, por conseguinte, é um princípio subjetivo (máxima) da faculdade do juízo”. (KANT, 2005: 28)

Para o juízo estético importa que na obra o fenômeno apresente-se conforme as suas próprias exigências, ou seja, segundo o conceito de conformidade a fins, a beleza não seria nem um atributo de uma lei natural nem da

lei moral, e sim resultado da conformidade entre a forma sensível – a apresentação – e a ideia que se pretende apresentar. A relação do sujeito com o objeto na apresentação deste objeto é a natureza estética dessa relação; já a relação entre a apresentação do objeto e o próprio objeto é a natureza lógica dessa representação. A interação entre a apresentação e o sujeito é completamente subjetiva e não promove nenhum conhecimento sobre o objeto, apenas o sentimento de prazer ou desprazer. É segundo estes sentimentos que podemos julgar se há ou não conformidade a fins no objeto analisado. O aprazimento caracteriza uma inclinação positiva neste sentido. “Por isso o objeto só pode ser designado conforme a fins, porque a sua representação está imediatamente ligada ao sentimento de prazer; e esta representação é ela própria uma representação estética da conformidade a fins”. (KANT, 2005: 33)

Esta conformidade a fins é analisada subjetivamente pela faculdade da imaginação, que intui a representação do objeto e, não intencionalmente, coloca-o de acordo com o entendimento, despertando um sentimento de prazer. Este juízo é, portanto, um juízo estético de conformidade a fins do objeto. Tal objeto percebido pela interação entre a imaginação e o entendimento, por meio da sensação de prazer, é tido como *belo*; e a faculdade de julgar mediante o prazer e o desprazer é o *gosto*. A sensação de prazer é absolutamente empírica; faz-se necessário experimentar o objeto para julgar segundo o gosto, não podendo ser determinada *a priori* por conceitos.

“O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação”. (KANT, 2005: 48)

Para Lucien Goldman, “o belo (...) revela um acordo entre «a imaginação como uma faculdade de intuição *a priori*» e «o entendimento como uma faculdade conceitual»”.<sup>7</sup> (GOLDMAN, 1967: 254) Dessa forma, percebemos que a imaginação desempenha uma função não apenas de recepção do objeto, mas

<sup>7</sup> “le beau (...) révèle un accord entre « l’imagination comme facultés des intuitions *a priori* » et « l’entendement comme faculté conceptuelle »”.

também de criação desse objeto em sua interação com a intuição e o entendimento. Goldman ainda nos alertou para o fato de que o belo é uma representação do acordo entre a intuição e o entendimento como um conceito geral da faculdade de julgar e não uma representação baseada na realidade empírica do objeto. O que a faculdade de juízo julga como belo não consiste na beleza empírica do objeto, mas na representação motivada pela imaginação.

Para Kant, a beleza só existe quando aparece no objeto como uma finalidade desinteressada. O filósofo alemão distinguiu o belo, o agradável e a perfeição, pois estes dois últimos supõem uma finalidade objetiva, enquanto no belo o aprazimento deve ser desinteressado. Entretanto, ainda que subjetivo, o aprazimento assenta sobre condições universais e, dessa forma, a crítica estética é possível. A universalidade da beleza subsiste, portanto, não no objeto, mas na imaginação dos homens.<sup>8</sup> O que antes se apresentava como o maior desafio à *Terceira Crítica* de Kant, a saber, a conciliação entre o particular e o universal, em especial o acordo entre o gênio e a crítica, aparece neste ponto reconciliado. Apesar de a experiência estética ser individual e subjetiva, o aprazimento resultante da interação entre a imaginação e o entendimento na análise da conformidade a fins de um objeto reserva algo de universal na adequação do sujeito ao objeto – e não apenas a adequação do objeto ao sujeito – e nisto reside não uma lei, mas uma conformidade universal para tal objeto. Podemos concluir que a crítica estética julga o que é universal na representação do objeto, e não aquilo que é particular a cada experiência. O belo consiste, então, na apresentação do conceito de conformidade a fins em cada objeto.

Georges Pascal concluiu que a *Crítica da Razão Pura* anunciou que o conhecimento humano não poderia transcender o mundo sensível; a *Crítica da Razão Prática* compreendeu que a conduta humana apenas faz sentido em um mundo inteligível e a *Crítica da Faculdade do Juízo* nos permite pensar o mundo sensível em referência ao mundo inteligível. Para ele, o belo e o sublime assumiriam um sentido divino ao nos arrebatam do mundo fenomenal, possibilitando-nos partilhar do mundo das Ideias, em suas palavras: “a Teleologia conduz à Teologia”. (PASCAL, 1983: 177) Todavia, segundo Lucien Goldman, se

---

<sup>8</sup> Goldman afirmou que a necessidade de um consentimento universal é subjetiva, mas representada objetivamente por uma suposição de um “senso comum”, entendido como um juízo originado na razão e compartilhado por todos. De acordo com Georges Pascal, o senso comum é a “norma ideal” a que se referem os juízos de gosto. (PASCAL, 1983: 165)

para a razão pura, isto é, para o entendimento, o ideal é Deus, para a estética e a beleza, o ideal é o próprio homem. Segundo o filósofo francês, Kant foi responsável pela humanização do transcendente e por iniciar um caminho, que ao longo do século XIX efetivou “a divinização do mundo e a humanização do céu”<sup>9</sup>, a partir da adequação da realidade às potencialidades da razão humana e a ideologização do curso da história. (GOLDMAN, 1967: 249)

Embora segundo Kant o gosto reservasse para si pressupostos distintos, ele não foi dotado de um critério objetivo pela teoria do filósofo de Königsberg. Por isso, nas cartas que endereçou a Körner e ao seu mecenas, Schiller tornou expresso o seu desejo de continuar a crítica kantiana e, partindo das categorias do próprio Kant, romper com ele e procurar um critério objetivo para a beleza. Ele acreditava que para a fundação de uma teoria da arte não bastava ser filósofo, seria preciso ter praticado a arte. Sentiu-se, então, encorajado a tal tarefa, confessando que esta poderia ser a sua vantagem diante daqueles que lhes eram superiores em conhecimentos filosóficos.<sup>10</sup>

Assim Schiller resumiu sua contenda com Kant:

“Como a verdade e o direito, parece-me que também a beleza tem de repousar sobre fundamentos eternos, e as leis originais da razão têm de ser também as leis do gosto. A circunstância, porém, de que *sentimos* e não conhecemos a beleza parece abater toda esperança de encontrar um princípio universalmente válido para ela, pois todo juízo proveniente desta fonte é apenas um juízo de experiência”. (SCHILLER, 2009: 58)

Para Schiller, este era o nó que a teoria kantiana não desatara – como estabelecer um critério universal para um juízo de experiência? Ele acreditava que o imbróglio era fruto de uma confusão, “ao invés de examinar e retificar seus sentimentos segundo princípios, examinam-se princípios estéticos segundo seus sentimentos”. (SCHILLER, 2009: 58) Portanto, para o poeta alemão, era necessário buscar os princípios da Estética e, a partir do conhecimento de seus fundamentos, compreender o sentimento de prazer e desprazer despertado por um objeto. Após investigar filosoficamente a natureza do belo, concluiu que a beleza residia na liberdade, ou, mais precisamente, no “ser-determinado-do-interior”.

<sup>9</sup> “la divinisation du monde et de la humanisation du ciel”.

<sup>10</sup> Esta declaração se encontra na mesma Carta do dia 9 de fevereiro de 1793. (SCHILLER, 2009:57)

(SCHILLER, 2002b) Somente é belo aquilo que se autodetermina, cujas características não representam outra necessidade que não a sua autonomia. Entretanto, a *autodeterminação pura* apenas poderia formar-se na *razão pura*, quando a razão prática pondera acerca de um ser natural e descobre que ele se determina, então aí ela teoricamente percebe e enuncia a liberdade.

“Mas porque essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, como nada pode ser livre a não ser o suprassensível, e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre o sentido – numa palavra – como se trata aqui apenas de que um objeto *apareça* como livre, e não que o *seja* efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato e sim *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*”. (SCHILLER: 2002b: 59)

Schiller acreditou ter descoberto o critério objetivo para o conhecimento do belo. Postulou que a beleza seria encontrada em um objeto em cuja forma estivesse livremente representado seu conteúdo, sem a imposição de um pelo outro, simplesmente a perfeita harmonia entre o ser-determinado-do-interior e a sua representação. Para melhor compreendermos como o poeta pensava essa relação, tomamos a liberdade de reproduzir uma analogia que ele próprio formulou, em carta a Körner, com o objetivo de esclarecer o seu raciocínio:

“Se um jardineiro poda uma árvore numa figura circular, então a natureza do círculo exige que ela seja podada de forma perfeitamente redonda. Portanto, tão logo é *anunciada* uma figura circular para a árvore, então ela tem de ser cumprida, e nossos olhos são ofendidos se se peca contra isso. Mas o que a natureza do círculo exige contraria a natureza da árvore; e porque não podemos deixar de conceder à árvore sua natureza própria, sua personalidade, nos desgosta essa ação de violência e nos agrada se a árvore aniquila a técnica, que lhe foi impingida, a partir de sua liberdade interna”. (SCHILLER, 2002b: 89)

Assim sendo, o belo não pode prescindir de individualidade e autonomia. A beleza, segundo a proposição de Schiller, é a expressão da individualidade valorizada, do conhecimento e apreço à diversidade, uma vez que o belo não consiste em uma fórmula racional ou no resultado de um cálculo matemático, mas da delicada percepção da peculiaridade e da autonomia de um ser ou objeto na contingência do mundo que o cerca. O gosto seria a inclinação universal e

desinteressada para a beleza, ou seja, seria o *comprazimento* na contemplação da variedade e da liberdade.

Márcio Suzuki, na introdução à edição mais recente de *Educação Estética do Homem*, destacou que para Schiller o belo não era um conceito da experiência, mas um Ideal, ou seja, empiricamente o juízo do belo sempre seria afetado pelo estado momentâneo do indivíduo que o apreciasse, sublinhando o seu elemento subjetivo; portanto, o belo objetivo só poderia existir enquanto Ideia, como um imperativo. Dessa maneira, o que o artista ou o crítico deve buscar é o *dever ser* da beleza, esse sim é seu critério universal. Encontrar tal critério era importante para Schiller porque ele queria elucidar a natureza da relação entre o juízo estético e a razão prática. Ao entender o belo como um Ideal, Schiller pretendia afirmar que embora esse Ideal fosse irrealizável, era a partir dele que o artista deveria criar sua obra, bem como o espectador/leitor deveria ser afetado por ela, por essa Ideia de beleza, compartilhada universalmente. Parece que a afirmação de Schiller acerca da descoberta do critério objetivo do gosto gerou muito debate e desconfiança pela omissão – por parte dos críticos – deste ponto central do pensamento do dramaturgo alemão: na experiência, a apreensão do belo é sempre particular, a sua objetividade somente pode ser compartilhada universalmente na Ideia, e esse deve ser o parâmetro para a faculdade de julgar, “para fugir do caráter empírico-subjetivo inerente aos juízos estéticos, Schiller recorre ao critério da validade objetiva proporcionado pelo *dever ser* (sollen)”. (SUZUKI. In: SCHILLER, 2002a: 11)

A solução encontrada por Schiller para ultrapassar a barreira imposta pela filosofia kantiana e, por fim, estabelecer um critério objetivo para o gosto, emergiu da própria filosofia de Kant, pois foi se apropriando do idealismo transcendental que o dramaturgo pôde conceber um conceito de belo cuja realização não se efetiva apenas na relação empírica entre o sujeito e o objeto, mas também na relação subjetiva entre os diferentes sujeitos que apreciam a mesma obra, porque, segundo ele, há algo universal não na aparência sensível do belo, mas na Ideia que motivou o fenômeno, e esta seria a responsável por provocar o *comprazimento* nos indivíduos ao admirarem a *bela obra*. O conceito de *Ideia* originado na leitura de Kant foi fundamental para a elaboração do projeto de uma educação estética, sobretudo, porque ali residia mais do que uma preocupação



com o estado da arte em seu tempo; dos seus escritos transborda um ideal para a própria humanidade. Não era apenas a arte que Schiller queria modificar, ele queria contribuir para a formação do *homem moderno*.

## 3.2

### A Ideia do belo na tradição alemã: Winckelmann e Lessing

A ideia de belo presente na obra de Schiller também faz referência a outros dois de seus conterrâneos, trata-se de Winckelmann e Lessing, cujos estudos sobre estética influenciaram o debate alemão quase na mesma medida em que agiram os postulados de Kant. As ideias de arte e beleza defendidas por Schiller por vezes revelam a adesão, por outras, o afastamento em relação aos dois pensadores citados, mas de fato confirmam a grande importância desses pensadores em sua formação intelectual. Embora Winckelmann<sup>11</sup>, em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, tenha analisado os fundamentos da escultura e da pintura dos antigos, ainda assim o ideal de beleza que encontrou entre os gregos e o projeto de construção da arte alemã a partir do referencial clássico ecoaram em solo germânico de tal forma que não seria inapropriado acompanhar sua análise para pensar também a questão poética como aparece nos escritos de Schiller. Portanto, aceitamos a distância do objeto analisado – Winckelmann dedicou-se às artes plásticas, enquanto Schiller analisou a poesia, sobretudo a tragédia – porque as concepções de arte subjacentes em ambas as análises aproximam-se através do conceito de *Ideia/Ideal*. Seguindo esse rastro poderemos compreender melhor os pressupostos que alicerçaram a investigação de Schiller.

As *Reflexões* eram um levante contra a arte que Winckelmann considerava genericamente como de *mau gosto*, apegada a um “falso realismo”, que pretendia a imitação copiosa da natureza, mas pecava pelos detalhes pormenorizados e pela falta de expressão, bem como contra o barroco, que para ele exagerava na apresentação das paixões e perdia a similitude com a natureza. Winckelmann asseverou que a única maneira de encontrar a beleza nas artes seria através da *imitação* dos antigos. *Imitação*, para ele, significava a busca pelo ideal de beleza

---

<sup>11</sup> Winckelmann foi um intelectual alemão, nascido em 1717 e assassinado em 1768, considerado o precursor do *classicismo* que se desenvolveu na Alemanha através da publicação, em 1755, de suas “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura” – *Gedankenüber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst* – e de sua “História da Arte da Antiguidade” – *Geschichte der Kunst des Alterthums*.

dos antigos e os meios que eles desenvolveram para realizá-lo. Alguns contemporâneos o acusaram de ter contribuído para o sucesso de artistas medíocres e a falência da originalidade, mas sua intenção consistia em afirmar que o ideal de homem que havia se perdido poderia ser encontrado entre os gregos, porque outrora homem e natureza viveram em comunhão, e ali residia a verdadeira fonte da beleza. A *verdade* foi concebida como sinônimo de *natureza* e, portanto, na concepção de Winckelmann, ser belo significava expressar com verossimilhança a natureza do objeto. A noção de *expressão* lhe era bastante cara, sobretudo, ao afirmar que não bastava à obra de arte a boa técnica, era imprescindível dotá-la de expressão capaz de revelar a alma daquilo que era apresentado através do mármore ou da tela. Sem expressão a obra seria fria e incapaz de aproximar-se da natureza do objeto a ser imitado.<sup>12</sup>

Sendo assim, quem eram os antigos aos olhos de Winckelmann? O elogio à antiguidade era, sobretudo, uma ode à Grécia Clássica. Era na Hélade, e não em Roma, que Winckelmann encontrava sua inspiração, era o ideal de homem grego que o animava o espírito.<sup>13</sup> Portanto, diferentemente da experiência renascentista, a nostalgia da época clássica iniciada por Winckelmann e continuada por Lessing, Schiller e Goethe era, sobremaneira, a nostalgia da Grécia. O ideal de homem grego tinha como característica basilar a relação próxima com a natureza – entendida como o mundo natural que cerca o ser social. Em *Reflexões*, o autor afirmou que o artista grego não imitava a natureza tal como ele a via, porém como a natureza exigia ser representada; o artista não deveria preocupar-se com os pequenos detalhes, com aquilo que Winckelmann chamou de *natureza comum*, mas apenas com a *bela natureza*, com os belos corpos – especialmente acerca da arte de esculpir.

<sup>12</sup> De acordo com a conclusão de Winckelmann, o ideal de beleza dos antigos se baseava na simplicidade, assim sendo, o *verdadeiro* equivale ao *simples*; o crítico alemão estabeleceu, portanto, uma ligação entre os significados de natureza e verdade na arte grega, promovida pela ideia de simplicidade.

<sup>13</sup> A interpretação da antiguidade como uma época na qual predominou a nobre simplicidade já existia antes de Winckelmann e foi revitalizada por ele, dando indícios de um ideal proto-revolucionário, uma tentativa de salientar os defeitos da sociedade de corte em que vivia e cujas regras e arranjos dominavam a produção artística dos setecentos. Para Alex Potts, até mesmo a valorização da nudez na arte grega pode ser um sinal de um ideal subjetivo e político de liberdade, que não existia mais e que não seria de maneira alguma compatível com a estrutura aristocrático-burguesa de sua sociedade. Para maiores esclarecimentos veja *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of Art History*.

A tese principal dos *Gedanken* consiste na afirmação de que a única maneira possível para os artistas modernos alcançarem a beleza e tornarem sua obra universal é através da imitação do ideal grego de beleza: “o único meio que dispomos para nos tornar grandiosos, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”<sup>14</sup>. (WINCKELMANN, 1990: 95) A *imitação* fazia às vezes da *emulação*; inspirar-se nos antigos para poder rivalizar com eles. Winckelmann discorreu em suas reflexões sobre dois tipos possíveis de imitação: no primeiro caso, a *imitação* consistiria na elaboração de um retrato, uma cópia semelhante ao original; a segunda maneira de *imitar* levaria o artista pelo caminho que conduz ao belo universal e às imagens ideais desse belo, pois sua obra não é o simulacro, mas a apresentação ideal da beleza intuída a partir da natureza. O segundo procedimento é o que caracteriza a *imitação* da natureza realizada pelos gregos e cuja realização deveria ser a meta dos modernos. O que Winckelmann advogava não era a cópia das obras-de-arte gregas, mas a reprodução do procedimento dos antigos para apresentar a beleza.

Os principais continuadores da obra de Winckelmann – Lessing, Herder, Goethe e Schiller – aceitaram sua recomendação e continuaram a valorizar o exemplo antigo. Entretanto, Winckelmann analisou exclusivamente as artes plásticas, enquanto Lessing, Goethe e Schiller levaram estes questionamentos até o terreno da poesia, ao mesmo tempo em que se interrogavam sobre a possibilidade de encontrar uma meta comum para todas as expressões artísticas. A correspondência entre Goethe e Schiller, sobretudo no ano de 1797, nos revela a grande influência de Winckelmann em seus pensamentos. Schiller, em carta de quatro de abril de 1797 diz “uma representação poética não pode jamais coincidir com a realidade, precisamente porque a arte é absolutamente verdadeira”<sup>15</sup>, e a realidade possui “detalhes insignificantes” que devem ser deixados de lado pelo poeta, como por exemplo a feiúra”. (SCHILLER. Apud: MIS, Léon In: WINCKELMANN, 1990: 27)

Goethe e Schiller concordavam com Winckelmann sobre a natureza da beleza na arte: “ela consiste essencialmente de uma idealização do objeto a ser

<sup>14</sup> “L’unique moyen pour nous de devenir grands et, si c’est possible, inimitables, c’est d’imiter les anciens”.

<sup>15</sup> “Une représentation poétique ne peut jamais coïncider avec la réalité, précisément parce qu’elle est absolument vraie”.

imitado, graças a qual esse objeto individual exprime alguma coisa mais geral que ele mesmo, superior, universal, uma “imagem típica”, segundo Winckelmann, uma “abstração”, segundo Goethe e Schiller, adquiriu assim um valor ideal”<sup>16</sup>. (MIS, Léon. In: WINCKELMANN, 1990: 40) A grande questão que se colocava era: como criar o belo partindo de uma idealização? Winckelmann acreditava que o caminho consistia em exprimir na forma (na escultura, por exemplo), um valor interior, moral; para Schiller, o Ideal revelar-se-ia quando a liberdade achasse o seu lugar na forma.<sup>17</sup>

Além dessa “nostalgia da Grécia” que contagiou a Alemanha, Winckelmann também foi o precursor de uma interpretação da história da cultura ocidental que em seguida foi aprofundada por Herder, Goethe e, principalmente, Schiller, a saber, a ideia de diferenciação e separação história entre a cultura da antiguidade e a cultura moderna. A análise de Winckelmann acerca da arte grega forneceu a seus sucessores a base para a idealização da antiguidade como um período de maior harmonia entre o homem e a natureza, e a idade moderna como o período de consolidação de seu afastamento.<sup>18</sup> Contudo, ao expressar o ideal de homem grego como a imagem verdadeira da humanidade, criou-se uma representação ahistórica desse homem, que obviamente não poderia nunca ser igualada em nenhum outro momento da história, simplesmente por ser uma imagem anti-histórica. “De fato a perspectiva ahistórica de Winckelmann acerca do ideal grego continuou a viver nessas últimas análises [Goethe, Herder, Schiller], aparentemente mais sofisticadas, pois foi a integridade, a unidade significativamente anti-histórica, atribuída à antiguidade grega, que fez a época moderna parecer tão diversa de seu passado clássico”.<sup>19</sup> Seguindo essa análise de

<sup>16</sup> “elle consiste essentiellement dans une idealization de l’objet à imiter, grace a laquelle cet objet individual exprime quelque chose de plus général que lui-même, de supérieur, de’universel, une “image type”, selon Winckelmann, une “abstraction”, selon Goethe et Schiller, acquiert ainsi une valeur idéale”.

<sup>17</sup> Trataremos de maneira mais pormenorizada sobre o conceito de arte ideal no projeto de uma educação estética de Schiller nos capítulos seguintes.

<sup>18</sup> Alex Potts assinalou que a história da arte da antiguidade escrita por Winckelmann se situa entre dois paradigmas incompatíveis e que, no entanto, se revezam nas linhas do filósofo alemão: a concepção de história iluminista, que admite um modelo universal de desenvolvimento civilizatório e que poderia servir de modelo para diferentes períodos e lugares da história; e o modelo historicista ou romântico que valoriza a especificidade de cada indivíduo e povo. In: *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of Art History*.

<sup>19</sup> “Indeed Winckelmann’s ahistorical perspective on the Greek ideal continued to live on in these later, apparently more sophisticated analyses, for it was the very unhistorical integration and

Alex Potts, podemos conjecturar que no pensamento de Schiller também sobrevivia uma imagem idealizada da Grécia como um véu, estorvando a visão de sua própria realidade, uma vez que, com um olho no passado e o outro no futuro, por vezes a visão da modernidade tornava-se embaçada. (POTTS, 1994:20)

Winckelmann acreditava que a liberdade não era apenas um elemento externo que influenciava o ideal grego de arte, mas sim a essência mesma da mentalidade antiga, o princípio animador de sua arte. A liberdade no mundo antigo era valorizada tanto no âmbito privado – a liberdade do indivíduo – como na vida coletiva, através da cultura política: “liberdade era o princípio animador onde indivíduos não eram oprimidos ou inibidos pelo poder de uma monarquia ou tirania, onde a rivalidade genuína era possível porque o mérito não era decidido pela riqueza ou privilégios hereditários”.<sup>20</sup> (POTTS, 1994: 55) Para ele, a liberdade era uma experiência subjetiva de expansão e elevação da consciência; compartilhava com Rousseau a noção da liberdade como uma autodeterminação ativa, isto é, ambos aceitavam o conceito positivo de liberdade – liberdade como estado de consciência – que posteriormente foi confrontado com o conceito negativo de liberdade – liberdade como ausência de repressão. Na história da arte de Winckelmann, a passagem da arte arcaica para a arte grega clássica ocorreu no momento em que os gregos superaram duas pesadas formas de opressão: a monarquia e as investidas estrangeiras, notadamente dos persas.<sup>21</sup> O ideal de beleza que predominou tanto em *Reflexões* como em *História da arte da antiguidade* consistia na noção subjetiva de que algo somente seria realmente verdadeiro se totalmente autônomo. Dessa forma, a liberdade era a premissa maior do ideal grego de beleza.

Todavia, o período da Revolução Francesa foi determinante para uma mudança na maneira de compreender a arte moderna. A geração que seguiu a de Winckelmann apropriou-se principalmente do ideal de liberdade política da

---

wholeness attributed to the antique Greek that made the modern appear so alien from its classic past”.

<sup>20</sup> “Freedom was the animating principle where individuals were not oppressed or constrained by the power of a monarch or tyrant, where genuine emulation was possible because merit was not decided by wealth or inherited privilege”.

<sup>21</sup> Na tragédia “Os Persas”, que Ésquilo apresentou ao público ateniense em 472 a.C., foi narrada a derrota definitiva dos persas em Salamina, por meio da agonia de Atossa, rainha, viúva de Dário e mãe de Xerxes, então rei dos persas e protagonista do infortúnio bárbaro. Em diversos versos Ésquilo representou o orgulho grego através das falas dos bárbaros.

antiguidade, que ele tanto exaltou e considerou primordial para a constituição da arte daquele povo. Desse momento em diante, a arte moderna passou a ser vista a partir de uma nova perspectiva; acreditava-se que a liberdade política poderia trazer em seu bojo a renovação das artes, ou, na via causal oposta, como no projeto da educação estética de Schiller, a renovação das artes poderia regenerar a vida pública.

Além da influência inegável da visão de Winckelmann sobre a antiguidade e de seu projeto para a arte germânica no mundo intelectual da segunda metade dos setecentos, também a obra de Lessing<sup>22</sup> figurou como referência inevitável para aqueles que queriam pensar o estado da arte na ainda inexistente *Alemanha*. Embora tenha publicado críticas sobre as artes plásticas, sua produção voltou-se, sobretudo, para a poética e a situação do teatro de seu tempo. Em *Dramaturgia de Hamburgo*, pretendeu afirmar que o juízo de gosto é universal e, por isso, a crítica era possível, pois baseada nessa universalidade,

“Não se tem gosto algum quando se tem somente um gosto unilateral (...). o verdadeiro gosto é o geral, que abrange belezas de toda espécie, mas que não espera de nenhuma maior prazer e enlevo do que ela lhe pode conceder segundo a sua modalidade”. (LESSING, 1964: 28)

Podemos então pensar que, para Lessing, o verdadeiro juízo de gosto é aquele compartilhado por um grupo, ampliado a diversas formas de arte, mas consciente de que cada uma delas tem sua especificidade e nos causa um efeito particular.

Quando Lessing assumiu a função de crítico do teatro de Hamburgo, a dramaturgia em território alemão ainda estava marcada pela grande influência do

---

<sup>22</sup>Gotthold Ephraim Lessing nasceu em 1729, filho de um pastor protestante, e morreu aos 52 anos, em 1781. Sua obra abarca textos filosóficos, crítica de arte e a autoria de importantes peças teatrais. Sua primeira peça, “O jovem sábio”, foi encenada quando ele ainda tinha 19 anos, e aos 26 anos, em 1755, ele escreveu a primeira tragédia burguesa da Alemanha, “Miss Sara Sampson”. Em 1766, publicou o artigo sobre o Laocoonte, e tornou pública sua discordância com as idéias de Winckelmann sobre o ideal de beleza da arte grega. Contudo, o principal registro da crítica teatral elaborada por Lessing e suas idéias sobre estética encontram-se reunidos em *Dramaturgia de Hamburgo*, um conjunto de críticas redigidas ao longo dos anos 1767 e 1768, enquanto Lessing era um “comentarista dramaturgic” contratado pela empresa de arte e dramaturgia “Teatro Nacional”, em Hamburgo.

modelo francês. Na década de 1730, o teatro alemão sofreu uma grande transformação através das ações que ficaram conhecidas como a “Reforma de Gottsched”. O professor de Literatura Johann Christoph Gottsched e a atriz Karoline Neuber empreenderam uma modernização das artes cênicas na Alemanha, a partir do exemplo fornecido pelo classicismo francês. Sobretudo influenciado por Boileau, Gottsched defendia a instituição de um teatro baseado no bom senso, no racionalismo e no decoro, para obter o fim maior, que nada mais era além da imitação da bela natureza, imitação sempre mediada pela razão e segundo seus preceitos. Lessing declarou-se veementemente contra a influência de Gottsched no teatro alemão. Na *Dramaturgia de Hamburgo*, cujas críticas se referem a um teatro já modificado pela reforma, suas duras palavras foram endereçadas diretamente ao classicismo francês e a preponderância desse estilo nos palcos alemães, resultado direto das ações lideradas por Gottsched. A crítica de Lessing provavelmente era tanto estética quanto política, afinal a necessidade que seu tempo lhe impôs era a de afirmar a arte alemã frente às influências francesas, no bojo da construção da identidade nacional germânica.

Para o crítico alemão, o teatro francês não havia chegado ao seu ápice, e, de fato, estaria bastante distante de tal glória, sobretudo porque a vaidade dos franceses os fazia acreditar que o auge do desenvolvimento dramático já havia sido alcançado com Corneille e Racine, enquanto, na apreciação de Lessing, estes representavam um estágio ainda bem distante da bela arte teorizada por Aristóteles e realizada por Shakespeare.<sup>23</sup>

Shakespeare e a tradição dramática inglesa de fato apraziam mais ao crítico alemão. Em diversos momentos ele ressaltou as qualidades de Shakespeare e sua capacidade incomparável de, mesmo sem seguir rigorosamente as sugestões de Aristóteles, construir uma trama verdadeiramente trágica. Lessing citava também nomes como Johnson, Beaumont e Flechter para ressaltar os benefícios

---

<sup>23</sup> Lessing pretendia mostrar que as obras de Corneille e Racine não seguiam as proposições aristotélicas, como alguns acreditavam naquela época. Sua crítica foi impiedosa com Corneille, destacando a frivolidade de suas peças, a ausência de uma verve realmente trágica em seus dramas e a compreensão equivocada de Aristóteles. Outro autor francês que não foi poupado pela exigente pena de Lessing foi Voltaire. Voltaire cometeu um grande equívoco aos olhos de Lessing ao afirmar que os antigos poderiam aprender com os franceses e isso deixaria sua arte ainda mais perfeita. O crítico alemão considerava essa ideia um impropério.



da tradição dramática inglesa, em detrimento da falsa tragédia francesa. Inclina-se mais ao gosto daqueles e asseverou:

“desejamos ver e pensar mais em nossas tragédias do que nos dá a ver e pensar a tímida tragédia francesa; que o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sobre nós do que o gentil, o terno, o amoroso; que a excessiva simplicidade nos cansa mais do que a excessiva excitação”. (LESSING, 1964: 110).

Shakespeare figurava quase como um objeto de reverência para Lessing que considerava admissível utilizar as obras do renascentista inglês como uma fonte de inspiração e fazer uso de seus ensinamentos em busca de uma arte mais elevada, a ponto de confessar que “usaria a obra de Shakespeare como um espelho a fim de apagar, de meu trabalho, todas as manchas que o meu olhar não foi capaz de reconhecer de imediato”. (LESSING, 1964: 49/50)

Lessing acreditava que a tragédia desempenhava um papel senão pedagógico, pelo menos moral na sociedade. Para ele, a purgação das emoções era fundamental para a formação do indivíduo e refinamento da vida social.<sup>24</sup> No artigo de 16 de fevereiro de 1768, ele condenou Corneille por introduzir em seus dramas personagens viciosos e presumir que tais personagens poderiam comover o público e promover a purificação das paixões. Para ele, este é um grande equívoco: “Corneille não poderia ter concebido ideia mais perniciosa! Sigam-no na execução e estarão eliminados toda a verdade, toda ilusão, todo proveito moral da tragédia!”. (LESSING, 1964: 99) Como ele acreditava que a compaixão e o

<sup>24</sup> O alemão retomou Aristóteles para afirmar que a principal meta da tragédia deveria ser a catarse. Para tal, Lessing se viu obrigado a enfrentar um problema de tradução da língua grega, que resultou em grandes desentendimentos acerca da teoria aristotélica: a catarse deveria ser provocada pela “compaixão e o terror” ou pela “compaixão e o medo”? A complicada tradução da palavra *fobos*, ora traduzida como terror, ora como medo, modifica sensivelmente o entendimento do mecanismo subjetivo que levaria à catarse. Segundo Anatol Rosenfeld, *fobos*, o termo utilizado por Aristóteles, é um demônio que os gregos pintavam geralmente em seus escudos a fim de paralisar os seus inimigos através do terror; o termo provavelmente era usado para exprimir o arrepio, a falta de reação face ao desconhecido e temível. Há indícios de que o termo *fobos* tenha pertencido também à esfera do sagrado, para exprimir o sentimento de temor, e até mesmo o tremor que deixaria um homem de joelhos frente a uma divindade. De acordo com Rosenfeld, no século XX havia uma tendência em traduzir *fobos* como “terror”, mas o entendimento do “terror” seria distinto do que os franceses entendiam nos séculos de Corneille e de Voltaire com a sua tradução – “terreur” – e que no século XVIII a compreensão que Lessing atribuiu ao termo era, de fato, superior a dos franceses. A referida análise de Anatol Rosenfeld se encontra na introdução à *Dramaturgia de Hamburgo*.

medo só poderiam ser despertados pela empatia, pelo reconhecimento, parecia-lhe improdutivo promover a ligação entre os espectadores e uma protagonista perversa e cruel, como a Cleópatra de Corneille.

As críticas de Lessing reverberaram no pensamento de Schiller, que também concebeu a arte como constituinte do tecido social, seja por meio da oposição ao modelo francês e a vontade de contribuir para a construção de uma nação que se identificasse cultural e politicamente, seja na afirmação do papel da arte, e, em especial, da tragédia na formação do homem. O ideal de tragédia que Lessing defendeu abriu o caminho para a reflexão de Schiller. Embora os ensinamentos aristotélicos tenham exercido maior alcance no pensamento daquele, a afirmação da centralidade da tragédia entre as artes por causa de seu papel purificador permitiu a Schiller problematizar acerca da validade da educação estética e formular sua tese.

Um debate em especial mobilizou os críticos e artistas germânicos da segunda metade do século XVIII, e retomá-lo em muito pode nos auxiliar na compreensão da ideia de arte e beleza subjacente a essa tradição: Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller interessaram-se pelo conjunto de esculturas que formam o *Laocoonte*<sup>25</sup> e refletiram sobre o ideal de beleza apresentado pela obra antiga. Quando analisou o *Laocoonte*, Winckelmann elogiara aquela majestosa escultura, pois ali pensou ter encontrado expressa a própria natureza da alma de Laocoonte, que mesmo em grande aflição – anunciada não apenas pela cena dantesca das serpentes enlaçando seus filhos, mas também pela tensão visível em seus músculos no confronto contra aquele mal – mantinha a serenidade em sua expressão. “A dor do corpo e a grandeza da alma são divididas com o mesmo vigor em toda a estrutura da estátua, e foram de alguma maneira equilibradas”<sup>26</sup>. A beleza seria, portanto, resultado dessa exata harmonia entre o sofrimento e a resistência da alma; a obra foi considerada bela porque nela o espírito grego teria se imortalizado através da expressão de sua nobreza e serenidade mesmo em condições adversas. No semblante do sacerdote troiano predomina a calma, mas

---

<sup>25</sup>O *Laocoonte* é um conjunto de esculturas no qual está representado o sacerdote troiano do templo de Netuno, o próprio *Laocoonte*, e seus dois filhos em luta contra duas serpentes marinhas que os ataca e estrangula – tal qual na narrativa de Virgílio na *Eneida*. A escultura, provavelmente, foi obra de três escultores: Hagesandro, Atenodoros e Polidoros, no século I a.C..

<sup>26</sup> “La douleur du corps et la grandeur de l’âme sont répartis avec la même viguer dans tout la structure de la statue, et se font en quelque sort équilibre”.

sem nenhum indício de indiferença à calamidade que lhe ocorrera. Essa obra forneceu ao crítico alemão mais um fundamento para sua tese, e, a partir da análise da escultura, Winckelmann reforçou seu postulado de que o ideal de beleza na Grécia antiga correspondia à *simplicidade*. Para ele, a natureza dos gregos baseava-se na *nobre simplicidade e na serena grandeza*: “A “nobre simplicidade” da bela forma pode somente permitir exprimir a nobreza dos sentimentos, a “serena grandeza” que são o caráter do divino”<sup>27</sup>. Segundo essa concepção, a beleza suprema só pode ser encontrada no âmbito do divino e os homens deveriam buscar a melhor forma para exprimir tal ideal de beleza. (WINCKELMANN, 1990: 35)

Lessing, por sua vez, pretendia estabelecer a distinção entre a poesia e as artes plásticas, principalmente motivado pelas *Reflexões* de Winckelmann. Sua opinião consistia em que as artes plásticas eram restritas a um único momento e que não poderiam representar a passagem do tempo, enquanto a poesia era uma arte da duração. A poética era assim entendida como uma arte temporal e a pintura e a escultura como uma forma de arte “simultânea”; assim como a primeira foi concebida por ele como uma arte verbal, cujo significado é histórico e conjectural e as duas últimas como uma arte visual, na qual a relação entre o objeto e o signo far-se-ia por meio de uma correspondência “natural”, direta. Segundo a tese de Lessing, a pintura deveria representar ações no espaço, através de corpos que apresentam um instante da ação, mas cuja representação possibilitasse à imaginação a intuição dos momentos que antecederam e sucederam aquele escolhido pelo artista. Ficaria, portanto, a cargo dele a sensibilidade para perceber o instante que melhor capturava toda a ação: “A pintura, em suas composições coexistentes, só pode utilizar um único momento da ação, tendo de escolher por isso o mais fecundo, a partir do qual o antecedente e o subsequente se tornam ao máximo inteligíveis”. (LESSING, 1964: 116) Na argumentação de Lessing, a razão da quietude expressa em *Laocoonte* não se remetia exatamente ao ideal da arte grega – a *nobre simplicidade e a serena grandeza*, como queria Winckelmann – mas à constituição das artes plásticas como artes do espaço e não do tempo. Como poderiam apenas representar um momento, seria contrário a qualquer ideal

<sup>27</sup> “La “noble simplicité” de la belle forme peut seule permettre d’exprimer la noblesse des sentiments, la “grandeur calme” qui sont les caracteres du divin”.

de beleza que o instante capturado fosse exatamente o do grito, eternizando a expressão de dor. Para Lessing, em contrapartida, o traço mais significativo da cultura e do ideal de beleza dos gregos era a liberdade. Mais do que a serenidade e a nobreza, ele acreditava que a liberdade era a fonte maior da cultura grega e esse ideal deveria ser perseguido pelos modernos.

A ideia da poesia como arte do movimento também está presente nos apontamentos poéticos de Schiller e Goethe, mas a ambos interessava pensar além dessa distinção e buscar o Ideal que inspirava a arte antiga e a de seu tempo. No artigo “Sobre Laocoonte”, de 1798, Goethe afirmara que “quando se pretende falar sobre uma obra de arte primorosa, faz-se necessário discursar sobre toda a arte, pois aquela contém inteiramente esta”. Para ele, a partir daquela escultura poderia ser analisada a motivação de toda a arte antiga, pois o universal poderia ser compreendido a partir do particular, sobretudo porque aquela obra era um destacado exemplo da concepção do belo entre os antigos. “Todas as obras de arte elevadas representam a natureza humana”, dizia Goethe, embora não tenha deixado de notar que “as artes plásticas se ocupam particularmente do corpo humano”. O poeta alemão, contudo, pensava que a bela arte seria capaz de exprimir o Ideal de toda arte e “para chegar a esse ponto, o artista necessita de um sentido profundo, consciencioso, tenaz, ao qual ainda deve se juntar um sentido elevado a fim de abranger o objeto em toda a sua amplitude, a fim de encontrar o momento supremo a ser representado e, portanto, de destacá-lo de sua realidade restrita e dar-lhe medida, limite, realidade e dignidade em um mundo ideal”. (GOETHE, 2008: 117/118)

A beleza do *Laocoonte* também é atribuída à presença da *graça* naquela obra. Goethe entendia como *graça* a simetria, a ordem, o contraste, em geral as “leis sensíveis da arte”, responsáveis por tornar o objeto agradável aos olhos; para ele esta representação de um sofrimento físico e espiritual tão intenso nos aparece de maneira tão graciosa porque a obra é um grande “modelo de simetria e de multiplicidade, de repouso e de movimento, de oposições e de gradações, que em conjunto se oferecem ao espectador em parte sensível e em parte espiritualmente e, no *pathos* elevado da representação, suscitam um sentimento agradável e suavizam o turbilhão de sofrimento e da paixão por meio da graça e da beleza”. (GOETHE, 2008: 120) Portanto, a graça é fundamental para o efeito estético da

escultura, pois nela o *pathos* pode encontrar o caminho entre a paixão e a serenidade, sem permitir que uma domine a outra.<sup>28</sup> A obra deve afetar concomitantemente nossos sentidos e nossa razão, somente assim a operação estética realizar-se-ia. Goethe chegou mesmo a indicar uma leve predileção à escultura por considerá-la o ápice supremo da representação, cuja expressão de um único momento desobrigaria o espectador de tudo que fosse desnecessário, liberando-o para experimentar o que de mais completo a arte poderia lhe oferecer. O poeta acreditava que a escultura nos afeta com tamanha força porque somos capazes de ver nela não o sacerdote troiano, o personagem mitológico, e sim o *homem*, aterrorizado pela imagem de seus dois filhos laçados pela serpente, a ponto de ser vencido em sua comovente luta. Goethe concordava com a opinião de Lessing sobre a possibilidade de as artes plásticas expressarem uma noção de movimento por meio do instante escolhido pelo artista; esse movimento, certamente, aconteceria na imaginação, mas é a partir da obra que a imaginação pode criar o antes e o depois da ação apresentada, conferindo movimento infinito à escultura, na observação de cada espectador.

Se, por um lado, Goethe tenha considerado essa escultura uma obra completa, que “esgota seu objeto e preenche com sucesso todas as condições da arte” (GOETHE, 2008: 127), por outro, guardava ressalvas em relação à narrativa de Virgílio, pois suspeitava que na *Eneida* o episódio cumprisse uma função retórica e pouco poética, uma vez que o seu objetivo era, principalmente, justificar o assentimento do povo troiano para a entrada do magistral cavalo de madeira em sua cidade. De acordo com a história contada por Enéias, Laocoonte desconfiou das boas intenções dos gregos e atirou uma lança no flanco do cavalo e, não muito depois, os filhos do sacerdote foram alvo do bote das serpentes saídas do mar. A agonia de Laocoonte chocou o seu povo, que não o acudiu e, ainda mesmo, recusou-se a testemunhar sua miséria. A reação popular foi unânime, consideraram o ocorrido a Laocoonte uma retaliação dos deuses pela ofensa cometida contra a oferenda grega, e, dessa forma, os troianos sentiram-se

---

<sup>28</sup>Goethe considerava a escultura tão graciosa em seus detalhes que até mesmo elogiou a sabedoria dos artistas ao escolherem o lado do corpo do Laocoonte que seria ferido pela serpente, o que garantiu melhor proporção e beleza ao movimento do protagonista. Ainda destacou que a beleza e a graça seriam comprometidas se o momento representado fosse posterior, pois as feridas no corpo do pai e até dos filhos poderiam provocar repulsa ao invés de compaixão e, subseqüente, prazer na apreciação da obra.

satisfeitos com a decisão de aceitar em sua cidade o enorme cavalo que os levaria à ruína. Embora tenha considerado uma injustiça esperar da narrativa de Virgílio uma representação tão plena como a alcançada na escultura, o poeta alemão entendia a passagem na *Eneida* como “um meio para um fim mais elevado” que era o próprio desenrolar da história de Enéias e a fundação de Roma.

Schiller também se interessou por esse debate e, cinco anos antes do supracitado artigo de Goethe, em 1793, publicou na segunda parte de “Sobre o sublime” considerações sobre o patético e como a bela arte deveria afetar os homens. “O fim último da arte é a representação do supra-sensível, e é, sobretudo a arte trágica que o realiza, corporificando-nos a independência moral das leis naturais”. Então, a arte deveria primar pela apresentação daquilo que extrapola os nossos sentidos e tornar visível aquilo que foge aos olhos; em última instância, a arte deveria ser capaz de afetar os nossos sentidos através da apresentação do Ideal de beleza e de liberdade que enobrece os homens, pois ao corporificar a independência da moral, o indivíduo estaria afirmando os limites da lei natural sobre si e conquistando sua liberdade. Schiller conferiu à arte trágica tal proeminência porque acreditava no efeito patético supremo que ela era capaz de promover. O terror físico que o drama provoca em nós permite tamanha expansão da natureza que chega mesmo a esgotá-la, abrindo espaço, em seguida, para a manifestação da razão e sua autonomia. “O “pathos” tem de apresentar-se a fim de que o ser racional possa manifestar a sua independência e apresentar-se no seu agir”. Portanto, para ele, a bela arte deveria afetar a natureza humana apenas como meio para promover a vitória de sua liberdade. (SCHILLER, 1991:113) Provavelmente por isso, Schiller não ficava à vontade com a concepção da serenidade como o pilar do ideal de beleza entre os gregos. “Enquanto não nos convencerem de que a serenidade da alma não é um efeito da insensibilidade, jamais saberemos se ela é um efeito de sua força moral” - esse é o ponto de partida para a análise do *Laocoonte*, e no exame do poeta a narrativa de Virgílio ocupou lugar tão destacado quanto a escultura grega.<sup>29</sup> (SCHILLER, 1991:114)

Na concepção de Schiller, o homem antigo “jamais se envergonha da natureza, concede plenos direitos ao nosso ser físico-sensível e, contudo, tem a

---

<sup>29</sup> Schiller tinha acabado de realizar uma tradução livre da *Eneida*.

certeza de que nunca será subjugado por ele”. Foram esses olhos que analisaram o *Laocoonte* como um exímio representante de um povo que não temia a dor ou qualquer constrangimento imposto pela natureza, em parte porque reconhecia a sua força, mas, por outro lado, por acreditar que a vontade humana deveria ser superior aos ditames do inesperado. (SCHILLER, 1991:115) Enxergar os gregos dessa forma afastava Schiller da tese de Winckelmann e acrescentava ao debate um importante elemento: para nosso poeta o Ideal de beleza clássico não assentava sobre a *nobre simplicidade e a serena grandeza*, mas na capacidade de viver em seu espírito a expansão máxima das duas forças que dividem o homem, a natureza e a razão, para, ao fim, vivenciar o triunfo desta sobre aquela e a conquista plena de sua liberdade.<sup>30</sup> Assim sendo, serenidade e simplicidade pareciam a Schiller obstáculos ao efeito patético que a arte trágica deveria provocar, “Na poesia homérica e nos trágicos a natureza padecente fala ao nosso coração verdadeira, sincera e fundamente. (...) o que os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjuguem”. O Ideal de beleza que ele procurava nos gregos fundamentava-se na capacidade de suportar a dor e afirmar a comoção do espírito para não se deixar abater por ela. (SCHILLER, 1991:116)

“Essa delicada sensibilidade à dor, essa natureza calorosa, sincera, verdadeira e não encoberta, comovendo-nos tão funda e vivamente nas obras de arte gregas, é modelo de imitação para todos os artistas e uma lei dada à arte pelo gênio grego. A primeira exigência feita ao homem, fá-la sempre e eternamente a *natureza*, que nunca deve ser rejeitada. Porque o homem é – antes de mais nada – um ser físico e sensível. A segunda exigência que lhe é feita, fá-la a *razão*, porque ele é um ser que sente racionalmente, uma pessoa moral, para o qual é dever não deixar a natureza reger sobre si, mas dominá-la”. (SCHILLER, 1991:117)

Apenas após o direito da natureza e o da razão terem conquistado espaço para sua expressão é que o homem poderia entregar-se a terceira exigência que incide sobre ele. Finalmente o decoro poderá impor, seja aos seus sentimentos ou à sua razão, o respeito pelas leis da sociedade e o prazer no comportamento civilizado. A arte trágica deve apresentar a natureza padecente e, em seguida, a

<sup>30</sup>Essa conclusão talvez nos permita pensar que a teoria da tragédia de Schiller renunciou o argumento nietzschiniano da coexistência do apolíneo e do dionisíaco na cultura grega.

resistência moral ao sofrimento, para que, enfim, o homem moral possa triunfar e fazer prevalecer a sua legislação no convívio social. O patético, portanto, não é o fim da arte, porém o meio para atingi-la; afetar os sentidos é o caminho que a tragédia trilha rumo à liberdade. De acordo com Schiller, o patético só é estético se afetar também a razão, bem como é através da razão que uma atitude pode revelar a *nobreza* de um caráter. “Dizemos que um homem age ordinariamente, quando segue apenas as inspirações do impulso sensual; dizemos que age com decência, quando segue os seus impulsos apenas com respeito às leis; e que age com nobreza, sem levar em conta os seus impulsos”; sendo assim, quando a ação é fruto apenas do consentimento da razão torna-se nobre porque se eleva sobre todas as coerções e realiza em si o eco de um mundo Ideal. (SCHILLER, 1991: 120) Foi esse motivo que levou o poeta a afirmar que apenas a resistência ao sofrimento leva a um fim patético, mas não o sofrimento em si, pois o que lhe importa não é a dor, física ou moral, mas a superação dessa angústia por meio de uma atitude elevada, capaz de livrar o homem do jugo da natureza e afirmar sua vocação racional.

O grande entrave para a realização de tal arte parece ser a dificuldade intrínseca à sua concepção, ou seja, que fenômeno é este que iniciado por forças naturais deve realizar-se fora do mundo sensível? Para Schiller, a importância de reconhecer a função do patético era central para compreender essa questão, porque o efeito patético de uma obra apenas pode se estabelecer se o afeto que se inicia no *âmbito da animalidade* encontrar limite para sua extensão no *âmbito da humanidade*. Em outras palavras, enquanto uma manifestação sensível, a paixão despertada deve parecer “iliberta”, e somente quando alvo da razão, essa paixão deve encontrar a liberdade. Em uma nota Schiller nos esclareceu a questão,

“Por isso, uma personagem sofredora, que se apresenta lamurienta e chorosa, só comoverá fracamente, porque lamúrias e lágrimas libertam 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* que reside o “*pathos*” e a forma trágica”. (SCHILLER, 1991: 125)



A representação configura-se patética quando a autonomia moral supera a coerção da necessidade. Para Schiller, era exatamente esse Ideal que as estátuas gregas antigas apresentavam, entre elas, a mais destacada certamente era o *Laocoonte*. Para se aproximar do *Laocoonte* o poeta recorreu a duas narrativas distintas na forma e distantes no tempo, a prosa de Virgílio, na *Eneida*, e a descrição analítica de Winckelmann, em *História da arte da Antiguidade*. Na análise de Winckelmann, o contraponto entre a inegável dor física e a aparente serenidade da expressão consiste no fundamento de uma arte cujo Ideal de beleza exige o controle das paixões; Virgílio, por sua vez, não pretendia em seu relato “adentrar-se no estado da alma de Laocoonte”, já que o episódio foi contado de maneira secundária e, para o sucesso da trama central, não havia a necessidade de explorar a consciência do sacerdote, nem mesmo o conflito moral que lhe assolava, apenas o espetáculo de sua desgraça física já bastava para convencer o povo troiano sobre a vontade dos deuses acerca daquele cavalo de madeira.<sup>31</sup> Entretanto, parece-nos que para Schiller o ponto de aproximação entre elas pode residir na visão que ambas permitem do Laocoonte não como o sacerdote troiano, mas como o homem que sofre mais ao ver os filhos estrangulados pelas serpentes do que com a própria desgraça iminente.

Lessing e seu artigo sobre a escultura antiga também eram uma referência fundamental para esse debate, mas Schiller procurou distanciar-se da perspectiva de seu contemporâneo, na medida em que para aquele importava averiguar os limites da representação poética e da pictórica; enquanto para este importava pensar o conceito do patético a partir das duas formas de apresentação do drama de Laocoonte: a escultura e a narrativa. Schiller acreditava ter encontrado ali um dos terrenos mais férteis para a compreensão da relação entre as forças da natureza, a resistência moral e o *pathos* que mediava essa relação. “É de grande efeito que o homem moral (o pai) seja atacado antes que o homem físico”, dizia o poeta, para que o patético se estabeleça devemos entender que a ruína de Laocoonte é resultado de sua vontade, uma vez que mesmo em face de um mal terrível, ele renunciou ao direito à sua própria vida em nome de uma batalha

---

<sup>31</sup> Schiller destacou que se Virgílio nos tivesse deixado conhecer demais a pessoa de Laocoonte, então o herói da ação não mais seria a divindade punitiva, senão o próprio sacerdote troiano, o que teria um efeito desarticulador no enredo da *Eneida*.

perdida pela vida de seus filhos. Na escultura, o pai parece padecer mais pela visão do filho menor enlaçado por uma das serpentes do que pela mordida da outra serpente em seu dorso. O predomínio do homem moral sobre o homem natural confere a beleza tão admirada nesta obra e a partir dela exalava-se o Ideal da arte grega, que deveria ser perseguido pelos modernos - a vitória da razão sobre a natureza, ou ainda, a elevação do homem através da conquista de sua liberdade. Portanto, Schiller manteve o diálogo com as principais interpretações sobre o *Laocoonte* e o Ideal da arte grega, ora se aproximando, ora discordando das principais contribuições sobre o assunto, mas, certamente, oferecendo mais um ponto de vista, através do qual a arte grega era entendida como referência para a estética moderna e, de acordo com o entendimento de Schiller, cujo principal alicerce era a afirmação da liberdade como o traço distintivo da humanidade.

### 3.3

#### **Charis e o Ideal grego na estética de Schiller**

“O homem não é apenas o que é, mas igualmente o que tomou por ideal, mesmo quando não o tenha inteiramente realizado, pois seu ser se caracteriza também pelo mero fato de o querer.” (BURCKHARDT. Apud: MEIER, 1997: 50)

Convém atentar mais uma vez para a centralidade do idealismo na construção do argumento gerador de todo o projeto estético de Schiller. De acordo com essa noção, o homem supera a natureza e torna-se livre apenas na Ideia. Por isso as faculdades que favorecem o desenvolvimento das Ideias – a razão, a imaginação e o juízo de gosto – devem ser cultivadas, para que a humanidade alcance a liberdade em sua forma mais plena e seja capaz de refletir na sociedade a liberdade e nobreza de seu espírito. “A arte, com efeito, só é verdade quando abandona por inteiro o real, fazendo-se puramente ideal. A própria natureza não passa de uma ideia do espírito, que nunca se apresenta aos sentidos”. Apenas a *arte do ideal* tem o direito – ou segundo o poeta, a missão – de dar corpo às questões do espírito, apresentar o inapresentável e colocar diante dos olhos a humanidade que o homem deve buscar como Ideal. Neste momento, temos como objetivo apresentar mais um elemento constituinte da noção de beleza para Schiller. Novamente nos voltamos para os gregos e a influência que a sua arte e cultura exerceu sobre o poeta alemão; mas dessa vez nos auxiliará a reflexão sobre o papel da *graça* – *Charis* – entre os antigos e como ela foi apropriada pelo Ideal de homem moderno elaborado por Schiller. (SCHILLER, 1991: 75)

Como Schiller entendia a arte, esta deveria ser mediadora entre o homem e o mundo físico que o cerca. Através da *produção de realidade* a poesia colocaria a humanidade face a face com as alegrias e mazelas da existência, mas garantindo ao coração a proteção da aparência. Na poesia, o ideal e o sensível deveriam atuar conjuntamente, para que a dupla natureza humana fosse contemplada e o jogo ganhasse espaço para a sua fruição. Como felicidade, liberdade, dor, morte, entre outros são apresentados apenas como fenômenos, o artifício tornar-se-ia mais vantajoso e preferível para o crescimento do homem. O fascínio pelo imaginado motivou os homens desde os *singelos tempos primordiais* – como o poeta alemão

se referiu à Antiguidade – a abrir caminho para a fantasia e cogitar as possibilidades do real, seja apenas em busca de distração e diversão ou mesmo para a realização do mundo moral expurgado da vida pública. Schiller, entretanto, não aceitava que sua arte tivesse apenas o efeito de um jogo passageiro, do qual o indivíduo logo se veria furtado e de volta à realidade opressiva; ele pretendia que sua arte auxiliasse os homens a transpor a moralidade para a vida em comunidade.<sup>32</sup>

É inegável que a estética de Schiller estava a serviço de um fim maior, importava-lhe o caráter da humanidade em seu tempo e a educação estética era a sua contribuição para a formação do novo homem, o *homem moderno*. Para a construção de seu ideal, ele achou inspiração na Grécia Clássica e as tragédias foram a porta de entrada para a cultura e a política antiga. A liberdade era o que buscava na antiguidade, acreditando que esse era o princípio que guiava a arte grega e intencionava a retomada de tal ideal pela poesia moderna. O poeta alemão exortava seus contemporâneos a espelharem-se nos gregos, não para copiá-los, mas à procura de inspiração; podemos, destarte, perceber a forte influência do modelo de homem e de política clássicos para a formação do projeto estético elaborado por Schiller.

Uma característica dos gregos que parece ter chamado a atenção de Schiller foi a relação entre política e graça na construção da cidadania ateniense.<sup>33</sup> Segundo Christian Meier, política e graça estavam intimamente ligadas e, embora tenha afirmado a impossibilidade de definir o que os gregos compreendiam exatamente como “graça”, ele se esforçou em nos esclarecer acerca de um provável significado. De acordo com Meier, quando se trata de graça “o que convence não são meramente os argumentos, mas algo que está para além deles: o modo de formulá-los, de enunciá-los, a atitude para dizê-los, enfim, justamente a graça, na qual convergem o espírito e a sensibilidade, a naturalidade e a consciência, a medida e a liberdade”. (MEIER, 1997: 25) A graça possuía autonomia em relação à beleza e à capacidade de argumentação – a persuasão – mas estava associada a elas na realização da política no mundo grego do século V. Meier destacou que para Péricles, grande líder da democracia grega, *graça*

---

<sup>32</sup> A seguir esclareceremos o significado da ideia de *jogo* para Schiller.

<sup>33</sup> Este é o tema central do livro de Christian Meier, intitulado *Política e Graça*.

significava naturalidade, segurança e elegância no comportamento dos cidadãos; já o sentido tradicional de *charis* para os gregos enfatizava o respeito mútuo, a obrigação em retribuir uma doação. Na mitologia, o poder de convencimento de Atena era proveniente de sua graça e por intermédio dela muitos conflitos foram evitados, como podemos verificar pela atuação da deusa em algumas peças do teatro grego. Porém, agir com graça não era privilégio de todos. O homem comum certamente era desprovido de tal prerrogativa – como de tantas outras. Não obstante, Meier analisou que o desenvolvimento da graça era uma questão da sociedade, e que na sociedade ateniense do século V a. C. o estético prevaleceu sobre o religioso. Portanto, para ele, havia uma relação estreita entre a graça e o aperfeiçoamento estético dos cidadãos através do teatro, da música e da dança, mesmo com a grande interferência da mitologia no cotidiano e no pensamento.

A democracia grega, conforme concluiu Christian Meier, emergiu do ideal de liberdade que contagiou a nobreza grega no período Clássico. Os nobres valorizavam a autonomia, a autarquia, evitavam dissolver-se e perder o controle de si mesmos. Essa valorização da liberdade impediu que uma monarquia centralizadora se erguesse entre os gregos, que mantiveram a independência entre suas cidades-estados. A poesia também teria se beneficiado dessa liberdade, pois estava livre de compromissos políticos com dinastias ou casas reais, “os poetas puderam exprimir-se livremente e direcionar o mito, para grande contentamento de seus ouvintes. Foi possível, destarte, que um mundo dos deuses, de incomparável beleza, surgisse como criação poética”. (MEIER, 1997: 40)

O papel desempenhado pela graça na política, no momento de construção da democracia grega, teria sido o de garantir a conciliação entre os cidadãos atenienses, afinal,

“como fazer emergir da vida coletiva a conciliação, senão pela retórica persuasiva e conciliadora? (...) nas sociedades dependentes de compromissos, a graça aliou-se ao comedimento e assumiu a função que, normalmente, no Estado, era desempenhada pelo poder, por seus órgãos de execução e pelas diversas formas de representação”. (MEIER, 1997: 44/46/47)

Na sociedade Clássica, a graça desempenhou o papel que as leis e a coerção desempenham nos Estados. A educação grega ensinava aos cidadãos o

autocontrole dos gestos e a graça através de formas variadas de arte, até mesmo por via de uma supervalorização da beleza. Essa educação estética preparava o homem grego para o convívio social e garantia o bom entendimento entre os cidadãos na realização do jogo político. O autor de *Política e graça* afirmara que – embora desconhecesse as causas desse processo – o refinamento do estilo foi concomitante ao enfraquecimento político da nobreza, sugerindo que com a nova sociabilidade foi substituída a autoridade por uma solidariedade que exigia muito mais dos indivíduos, mais polidez e maior economia dos sentimentos, uma vez que não seria o braço forte da lei que cercearia suas ações, mas o próprio entendimento do que seria *ser livre e respeitar a liberdade alheia*. Dessa maneira, esse enfraquecimento do poder da nobreza abriu o espaço para a emergência de um governo democrático.

A beleza e a graça provavelmente desempenharam um papel tão fundamental para o sucesso da democracia grega quanto a poesia e a filosofia. Fica evidente na análise de Meier o ideal que a Grécia Clássica perseguia: autonomia, graça, beleza. As tragédias gregas eram expressão da interface desses ideais; no palco eram encenados os problemas e anseios que assolavam a população e, por mais que tais problemas fossem apresentados pela mediação do mito, ainda assim se tratava de uma realidade que afetava os indivíduos. Meier analisou a *Orestia*, de Ésquilo, que colocou no palco do teatro e discutiu no âmbito do mundo mítico as questões políticas que eram tão próximas do cotidiano dos cidadãos: o esvaziamento do Areópago e a formação da democracia. Podemos, então, concluir que parte do pensamento político da época se estruturou sob a forma da arte.

Em seus estudos sobre os gregos, Schiller teria afirmado que a “graça é uma beleza que não é dada pela natureza, mas desenvolvida pelos sujeitos”, e gracioso seria o adjetivo do homem nobre, distinto. (SCHILLER. Apud: MEIER, 1997: 28) Em seu elogio aos gregos, o intelectual alemão louvou não apenas a simplicidade dos gregos, mas sua totalidade, a indivisibilidade do homem grego, que mantinha unida natureza e cultura. O homem moderno, por sua vez, aos seus olhos, era fragmentado, diminuído pela cisão daquilo que outrora foi indivisível. A pressão que o Estado exerce sobre os indivíduos; as exigências do pensamento científico, cada vez mais racionalista e particularizado; a inserção do homem em

uma comunidade nacional; somados, estes fatores contribuem para a fragmentação do indivíduo e a corrupção de sua totalidade. Não se vê a humanidade no indivíduo, apenas o homem, e o que Schiller mais temia era esse distanciamento do homem em relação à sua humanidade, essa supervalorização do indivíduo que poderia distorcer as relações sociais e solapar qualquer tentativa de pensar o coletivo. Por esse motivo, para ele o estágio de civilização e polidez alcançado pelos cidadãos dos setecentos não significava nada além de aparência, quando a verdadeira graça e beleza haviam sido deixadas para trás.

“A glória da formação e do refinamento, que fazemos valer, com direito, contra qualquer outra mera natureza, não nos pode servir contra a natureza grega, que desposou todos os encantos da arte e toda a dignidade da sabedoria sem tornar-se, como a nossa, vítima dos mesmos”. (SCHILLER, 2002a: 35)

Schiller anunciou o desgaste da sociedade na qual estava inserido e afirmou que a diminuição da sensibilidade e o esvaziamento da imaginação catalisaram essa corrupção do homem moderno. Segundo as palavras do próprio poeta, “O homem sem forma menospreza toda a graça no discurso como sendo suborno, toda finura no trato como sendo dissimulação, toda delicadeza e grandeza no comportamento como sendo exagero e afetação”. (SCHILLER, 2002a: 54) Por isso uma educação estética impunha-se como necessária para a conquista plena da liberdade. O estudo da antiguidade Clássica forneceu não somente a Schiller, mas à grande parte dos intelectuais alemães das últimas décadas do século XVIII, o ideal de homem que conciliava natureza e vontade, que realizava a política por meio da graça e que atribuiu à estética uma influência maior do que a religião entre a população, pois se o mito estava presente em todas as atividades artísticas, era, sobretudo, para destacar o ideal de humanidade que eles perseguiam, uma vez que “embora decompusesse a natureza humana e a projetasse, ampliada em suas partes, em seu magnífico círculo divino, não a dilacerava, mas a mesclava de maneiras diversas, já que em deus algum faltava a humanidade inteira”. (SCHILLER, 2002a: 36)

Na Grécia Clássica o lugar o que homem ocupava no cosmos estava entre os animais – o domínio da *physis* – e os deuses – o espaço da imortalidade.

Portanto, o ideal de homem estava entre o que ultrapassava a mera necessidade e se inseria no anseio pela imortalidade. A *pólis* era uma resposta a essa diferenciação do homem, uma vez que suas necessidades tivessem sido supridas – a vida e os valores da cidade diziam respeito àquilo que o homem podia escolher, ponderar e criticar –, pois não há debate sobre a necessidade de alimentar-se ou abrigar-se do frio. Mas no mundo da *pólis* o homem/animal pode elevar-se para além de suas necessidades e buscar o homem/ideal. O mundo moderno inseriu a necessidade na política, o Estado deve suprir as leis, a segurança, a educação, a saúde e, até mesmo a cultura, para seu povo. A política moderna não possui o mesmo papel e as mesmas possibilidades do mundo grego, tornou-se cada vez mais difícil a conciliação entre política e graça.<sup>34</sup> Por isso Schiller exortava a uma educação estética, a fim de cultivar nos indivíduos a inclinação para o belo, o agradável, o bom; ele defendia a instituição de um teatro que, como entre os antigos, fizesse o homem sentir toda a sua humanidade e a expandisse na vida em comunidade.

---

<sup>34</sup> Exatamente por isso é importante lembrar também as limitações da democracia grega, que sustentava sua *pólis* a preço de uma grande exclusão, para não correr o grave risco de idealização de uma democracia que não existiu.



### 3.4

#### **O jogo e a forma viva**

Justamente porque se realiza na ideia, o belo pode mediar a relação entre a razão prática e a razão pura. O ideal de beleza seria responsável por encurtar o caminho entre o entendimento e a moral, e mais que isso, funcionaria como um facilitador da razão no seu sentido prático, pois importa à estética “não os fundamentos daquilo que ocorre, mas leis para aquilo que deve ocorrer, mesmo que jamais ocorra” (SCHILLER, 2002a: 10). Schiller tentou demonstrar nas epístolas remetidas ao seu mecenas, que, se por um lado a estética se apóia no modelo filosófico da moral – pois regida por um imperativo – por outro, é capaz de corrigir a parcialidade da visão moral, auxiliando a sua realização no mundo. O mérito do juízo de gosto consistiria na sua função de mediador entre a sensibilidade e a razão, por isso Schiller considerava a educação estética uma exigência da própria natureza humana, uma vez que seria tarefa inútil aprimorar moralmente o homem, sem cultivar sua sensibilidade. O conceito de beleza para Schiller expressava exatamente essa comunhão entre o impulso sensível e o impulso formal, segundo o poeta nos diz,

“A beleza, portanto, é objeto para nós, porque a reflexão é condição sob a qual temos uma sensação dela, mas é, ao mesmo tempo, *estado de nosso sujeito*, pois o sentimento é a condição sob a qual temos uma representação dela. Ela é, portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa só palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação”. (SCHILLER, 2002a: 127)

Podemos agora compreender que o projeto schilleriano de uma educação estética não consistia na utilização da arte com o objetivo de oferecer lições aos homens, porém, através da arte, cultivar a sensibilidade, que ao lado da razão – teórica e prática – formam o aparato cognitivo humano. Seguindo esse pensamento, Schiller afirmou que na estética razão e sensibilidade atuam juntas, sem a tirania de uma sobre a outra, e o homem torna-se livre tanto da determinação dos sentidos quanto da razão. Schiller acreditava que essa

descoberta filosófica erradicava todo desconforto do pensador que buscava um caminho da dependência sensível à liberdade moral, pois ele havia demonstrado que através da beleza esses dois pólos do espírito humano se conciliavam. O homem não precisaria mais fugir da matéria para cultivar o espírito. Essa elevação do finito ao absoluto seria mediada, portanto, pela estética. É nesse jogo entre a razão e a sensibilidade que a estética encontra o seu caráter lúdico e por meio dele o homem torna-se pleno, sem inclinações ou determinações, encontrando a sua liberdade. É o próprio Schiller quem nos oferece os termos de sua questão: “não se pode mais perguntar como ele [o homem] passa da beleza à verdade, pois esta já está em potência na primeira, mas sim como ele abre caminho de uma realidade comum a uma realidade estética, dos meros sentimentos vitais a sentimentos de beleza”. (SCHILLER, 2002a: 128) Uma vez provado o fundamento do belo e o papel da estética como harmonizadora das faculdades humanas, a preocupação central da educação estética de Schiller consistia em investigar como o ideal de beleza poderia ser compartilhado, a fim de afastar de vez o *mau* comportamento – que Schiller chegou mesmo a chamar de bárbaro.

A estética de Schiller realizava-se por meio da ideia de *jogo*, no qual entendimento e imaginação se colidem e encontram um acordo no âmago da razão. Ele postulou como conceito chave para compreender o lúdico a noção de *forma viva*, conceito que sintetiza o fenômeno estético: de um lado, a vida, a existência, a matéria; do outro lado, a forma e suas relações com as faculdades do pensamento. No *jogo* a oposição se desfaz e dá lugar ao acordo entre os sentidos e o entendimento, a *forma viva*, pressuposto de toda estética schilleriana inaugura a possibilidade de uma educação através da estética, uma vez que, transformada em vida, a forma aproxima-se da realidade; elevada à forma, a vida transgride sua finitude e move-se em direção ao absoluto. Participar do *jogo* da beleza é o que torna o homem senhor de sua humanidade, “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*”.<sup>35</sup> (SCHILLER, 2002a: 80)

---

<sup>35</sup> Entretanto, Schiller admitiu que era impossível explicar a gênese do belo, pois embora ele tenha apontado a origem da beleza na unificação do impulso sensível e do impulso formal, ele afirma a impossibilidade de investigar a natureza primeira da relação entre infinito e o finito.

O impulso lúdico, que apraz na aparência e no reconhecimento do belo, é seguido pelo impulso mimético, entendido como capacidade de criação, que trata a aparência como algo autônomo. Portanto, para Schiller a *mímesis* consistia na criação de um segundo objeto a partir do aprazimento despertado pelo impulso lúdico. Ele concebia a obra de arte como um desdobramento da experiência estética que se iniciava no *jogo* e se completava por meio da *mímesis*. A aparência era considerada estética apenas quando concebida sem qualquer pretensão ou apoio da realidade; a *mímesis* não era entendida por ele como um simulacro da realidade, como sua cópia, mas sim, como uma apresentação autônoma de uma Ideia. A esta conclusão Schiller encaminhou um questionamento central para o seu projeto,

“Em que medida é admissível existir aparência no mundo moral?”, em outras palavras, qual seria a validade da (re)apresentação de uma Ideia para o exercício da vontade? A resposta de Schiller foi precisa “na medida em que a aparência for estética, isto é, uma aparência que não quer passar por realidade e tampouco quer que esta a substitua”. (SCHILLER, 2002a: 133)

A arte pode contribuir para a educação do homem porque ela não falseia a realidade, ela não se fundamenta no engodo. Em direção completamente oposta, Schiller acreditava no poder da arte porque ela permitiria ao homem ter acesso ao Ideal de humanidade que, embora inacessível visto que eterno, deveria fornecer o modelo de perfectibilidade a ser buscado.

A liberdade estética é de uma ordem específica e não deve ser confundida com a liberdade teórica, nem mesmo com liberdade da vontade, advertiu-nos Schiller. Na estética o homem encontra liberdade em meio ao mundo sensível, e ao observar um objeto que lhe parece belo, a razão empresta sua liberdade a esse objeto, por isso é que para Schiller, a beleza é a *liberdade no fenômeno*. Ao emprestar sua liberdade aos objetos, a razão atribui-lhes o direito à autonomia que antes era restrita ao âmbito humano. Nesse sentido, Márcio Suzuki afirmou que o projeto de Schiller previa um “enobrecimento” do mundo material que tornava o próprio homem um “virtuoso”, isto é, “aquele que toma como máxima de sua felicidade a plena realização da moralidade no mundo”. (SUZUKI. In:

SCHILLER, 2002a: 14) O homem estético não se limita a cumprir sua meta na esfera do *dever*, ele a eleva até o *dever ser* e para além do dever, a estética proporciona ao homem a felicidade pelo enobrecimento da vida material. Essa “doutrina da virtude” desenvolvida por Schiller através da estética completaria a doutrina moral, capacitando o homem a agir moralmente pelo simples apelo à sua virtude, antes mesmo que a razão pudesse colocar em prática seus imperativos. Nessa medida, a estética encurtaria o caminho entre o entendimento e a razão e contribuiria para o exercício da liberdade.

Segundo Raymond Bayer, em *História da Estética*, na estética de Schiller o homem era entendido como um ser que deveria buscar o seu fim, e se tal homem conseguisse alcançar o *seu* fim, bem como o fim de *sua espécie*, então, ao mesmo tempo, ele seria virtuoso e feliz. Para Bayer, desde o Renascimento, Schiller foi o primeiro a defender a arte com tamanha veemência, chegando a estabelecer uma relação quase *natural* entre o homem e a beleza, visto que “o homem acede naturalmente à beleza e tem naturalmente repugnância pela fealdade”, na concepção estética do dramaturgo alemão. (BAYER, 1995: 294) Para o analista, a tese de Schiller sobre a virtude educadora da arte é resultado da junção entre o seu moralismo e o seu romantismo, mas nessa soma o moralismo pesou mais, e o projeto estético revelou-se também como uma obra sociológica, na qual a arte aparece como um suplemento da política, cuja meta maior é a liberdade.