

## A tragédia e o trágico em Schiller

“Quando deve haver infortúnio, mesmo o bem deve causar algum dano”.

(SCHILLER, Apud: SZONDI, 2004: 82)

Em sua trajetória intelectual Schiller escreveu poemas, versos, prosa, cartas, artigos para periódicos, histórias, dramas e tragédias. A este último gênero dedicou não apenas o máximo de sua sensibilidade e criatividade, bem como grande parte de sua reflexão filosófica. A tragédia é o ponto de inflexão de toda obra schilleriana, ele a considerava ainda a arte maior de seu tempo – garantindo-lhe vantagens sobre a comédia e o *drama burguês*, recém-surgido no cenário artístico europeu – porque os seus efeitos reverberavam no homem não como indivíduo, mas como espécie. A tragédia seria capaz de suscitar no homem sensações que extrapolam sua sensibilidade e afetam sua razão e imaginação e, por mobilizar faculdades tão diversas do espírito, proporcionaria o desenvolvimento da potência humana, tornando-o livre da coerção da natureza. Demonstrar como essa operação se processa e porque ela é fundamental para a formação do homem foi a tarefa a qual Schiller se dedicou na segunda metade da década de 1790 e nos primeiros anos do século seguinte. Em artigos e palestras tratou da matéria em questão e desenvolveu uma “teoria da tragédia” que revela, ao mesmo tempo, um diálogo com a tradição aristotélica predominante na França e também na Alemanha de seu tempo, mas principalmente uma forte ligação com a filosofia kantiana que forneceu as categorias e conceitos fundamentais para sua análise.

Mantendo como pano de fundo a estreita relação entre as ideias de Schiller e a filosofia de Kant – como já foram apontadas anteriormente –, neste momento, contudo, partiremos em busca das afinidades e dissonâncias entre o pensamento do poeta alemão e tradição aristotélica que o cercava. Pois apesar de Schiller ter lido a *Arte Poética* apenas em 1797, quando algumas de suas ideias fundamentais sobre estética já haviam sido formuladas, era inegável a sua familiaridade com as principais noções ali apresentadas, porque o teatro grego e as apreciações de seu

principal comentador ainda reverberavam na cultura da Europa Ocidental. Portanto, é notório o diálogo entre a concepção de teatro do dramaturgo alemão e o passado grego, que não era entendido por ele como modelo, mas como ideal a partir do qual a arte moderna deveria se erguer. Daqui em diante nosso objetivo consistirá em investigar a ideia de tragédia predominante no pensamento de Schiller através de três movimentos: primeiramente, tentaremos aproximar a tragédia ática e a tragédia alemã de finais do século XVIII, a fim de melhor compreender o conceito de tragédia mobilizado por Schiller e, principalmente, como a arte trágica contribuiu para a construção do Ideal de homem moderno; em seguida, será avaliado o contato de Schiller com um novo gênero dramático, o *drama burguês* a fim de investigar a possibilidade do efeito trágico nessa forma de poética; finalmente, pretendemos analisar o surgimento de uma filosofia do trágico, no limiar dos séculos XVIII e XIX, a fim de averiguar as contribuições do pensamento de Schiller para a formação do *trágico* como visão de mundo.

## 6.1

### A arte trágica em dois momentos

A tragédia grega nasceu do ditirambo<sup>1</sup>, versos em homenagem a Dionísio, cujo culto era frequentemente proibido – em favor da adoração aos deuses do Olimpo – e que passou a fazer parte da cultura popular como forma de resistência entre povos dominados pelas cidades-estados gregas. Estes festivais, em honra ao deus que representava a liberdade, o prazer e a embriaguez, deram origem à tragédia, que encontrou seu ápice no século V a.C., com as obras de Ésquilo (525 – 455 a.C.), Sófocles (495 – 405 a.C.) e Eurípides (480? – 406/405 a.C.). Os temas das primeiras tragédias geralmente associavam-se à vida de Dionísio, posteriormente, as tragédias passaram a contemplar toda a mitologia, mas raramente se referiam à história grega. Um dos primeiros líderes da democracia ateniense, Pisístrato, instituiu o concurso de tragédias, que era promovido e patrocinado pela *pólis*, rapidamente os concursos transformaram-se em um grande acontecimento social, e o apelo popular que o concurso representava despertava interesse cada vez maior do Estado. Eram três dias de festividades, a cada noite um poeta apresentava três tragédias e um conto satírico, encenados apenas por homens. As mulheres e os estrangeiros podiam assistir as apresentações e o governo subsidiava a participação daqueles que não podiam pagar pela entrada dos espetáculos. O surgimento da tragédia se deu em um momento central para a transformação mental do homem grego: a passagem da palavra mítica para a palavra jurídica e formação da cidadania no seio da *pólis* ateniense.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Segundo Adilson dos Santos, no artigo “A tragédia grega: um estudo teórico”, o ditirambo era “um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos, que além de narrar os momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase”. Pp. 43.

<sup>2</sup> Um dos momentos mais decisivos na constituição epistemológica do homem ocidental é conhecido como *a passagem do mito ao logos*, ocorrido na antiguidade grega e responsável pelo surgimento de uma maneira nova de relacionar o conhecimento do mundo e a linguagem utilizada pelos homens para dizê-lo. Nessa *passagem* a palavra ocupou lugar central e, a partir da transformação do sentido e da função das palavras verificaremos que, mais do que uma mudança do pensamento mitológico para o pensamento racional, o que se processou foi o surgimento de variadas formas de usar a palavra, seja para dizer como as coisas são, como foram ou como poderiam ser. A palavra passou a ser alvo de disputas sociais e seu estatuto de veracidade foi

Quase um século após o auge da tragédia grega, em meados do século IV a.C., Aristóteles conferiu uma série de palestras que deu origem à *Arte Poética*. O texto não chegou intacto até os nossos tempos – provavelmente perdeu-se todo o livro sobre a comédia – e alguns temas, como a catarse, não foram suficientemente desenvolvidos por seu autor, fazendo perdurar dúvidas e desentendimentos por toda a história das ideias estéticas. Ainda assim a análise de Aristóteles se faz obrigatória para a compreensão da tradição que se iniciou com ele, atravessou os tempos medievais, ganhou notoriedade na Renascença e obteve grande destaque no classicismo e romantismo do século XVIII – tanto por sua aceitação como por sua negação. Em *Arte Poética*, o filósofo refletiu sobre a poesia e suas variantes, seu objetivo era esclarecer qual seria a atribuição dos gêneros poéticos, de maneira a garantir a boa realização de cada um deles. Ou seja, por meio de uma noção de decoro letrado que estabelece normas aos gêneros o poeta poderia melhor exercer sua função e produzir uma obra bela. Motivado pelo objetivo de distinguir as diferentes formas de produzir um texto poético, Aristóteles construiu, provavelmente sem o assim conceber, os pilares de uma “estética do efeito”, pois a principal diferença entre os gêneros que ele analisou era o efeito que cada narrativa deveria despertar no espectador.

O ponto de partida da teoria de Schiller parece concordar com os ensinamentos de Aristóteles<sup>3</sup>, uma vez que para ambos a tragédia não poderia ter um fim moral, sua meta não deveria ser outra além do entretenimento. À falta de uma espécie de teoria do entretenimento, Schiller ofereceu suas considerações, e, embora suas ideias não tenham alcançado consistência de um sistema, contribuíram para a compreensão da relação entre a arte e a moral. O dramaturgo reacendeu a polêmica sobre a finalidade da arte trágica, e admitiu que seu objetivo maior deveria ser divertir o espectador. Contra as acusações de que o entretenimento seria uma finalidade de menor importância e prestígio, ele rebateu argumentando que a arte só poderia afetar os homens por meio do *pathos* e como sua função se efetivaria através do jogo, somente a arte seria capaz de produzir prazer e, ainda assim, manter os seus impulsos em acordo, sem sacrifício dos

---

questionado. Verificar a análise de Luiz Costa Lima em *Mimesis e Modernidade*, para maior desenvolvimento da questão.

<sup>3</sup> Para Aristóteles a poética não poderia ter pretensões pedagógicas, contudo, ainda assim não deixaria de contribuir para a formação do cidadão.

sentidos ou mesmo da moral. Àqueles que acreditavam que o entretenimento seria uma função corriqueira e modesta, Schiller reafirmou que o efeito estético estaria atrelado a essa capacidade. Dessa maneira, a tarefa de divertir não deveria parecer insignificante, porque aqui seria possível perceber a forma que a arte age no espírito humano, compreendendo seu efeito diante do outro como uma espécie de prolongamento do encenado.

A insistência em atribuir um fim moral à arte a relegou a medíocres resultados, asseverou Schiller. O ensinamento moral não pode ser a finalidade da arte, não sem por em risco sua liberdade e, conseqüentemente, sua beleza. Nesse sentido, acreditar que um fim moral é superior a um fim lúdico é apenas ignorar que as faculdades humanas operaram a partir de categóricos específicos e que cada uma delas contribui para a apreensão da realidade. Através da experiência lúdica o espírito se torna pleno porque dispõe de todas as suas faculdades em atividade, sem prejuízo de nenhuma delas. Parece que toda confusão gira em torno do desacordo acerca da compreensão daquilo que seria o *meio* e o *fim* da arte. Caso a finalidade da obra seja moral, perde-se a liberdade e toda a beleza, sua representação estética seria corrompida por uma determinação exterior e sua capacidade de entreter através do prazer seria eliminada. Portanto, apenas quando o prazer lúdico fosse mantido como a finalidade da arte, seria conservado intacto o seu efeito estético máximo e apenas assim a arte poderia influir sobre a moral. Dessa maneira, quando a tragédia recorre a um conflito moral, este é o meio para alcançar o objetivo lúdico. A vitória da liberdade sobre a natureza engendra uma sensação de prazer que promove o efeito estético e através desse prazer cultiva-se o espírito para a liberdade.<sup>4</sup>

O efeito que a tragédia provoca nos homens pode ser mais duradouro do que o da lei e o da religião, pois enquanto aquela exerce sua jurisdição subjugando parte da natureza e esta afeta apenas a faculdade sensível, a estética contempla o Ideal e engendra uma conformidade em relação ao Ideal, assim pensava Schiller. A partir da imitação do real, a tragédia apresenta à humanidade o seu Ideal. Ele entendia o impulso mimético como uma capacidade de criação, através do

---

<sup>4</sup> O prazer promovido pela arte deve ser de ordem espiritual, jamais físico. O sentimento de satisfação deve ser resultado uma representação na qual se tornaram ativas a razão e a imaginação.

tratamento Ideal daquilo que é materializado na natureza, na mimesis tanto a violência como a liberdade são apresentados como mera aparência, como fenômeno, e por isso realizam sua função estética, pois “goza a arte de todas as vantagens da natureza, sem partilhar seus grilhões”. (SCHILLER, 1991: 70) Nesse ponto, Schiller novamente se aproxima da reflexão de Aristóteles, que já havia postulado a mimesis como apresentação de uma ideia, e não como a mera cópia da natureza.

No livro VI da *Arte Poética*, Aristóteles nos ofereceu uma definição da tragédia:

“A tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação das emoções”. (ARISTÓTELES, 1969: 299)

Quando o filósofo grego afirmou que a tragédia é uma “imitação”, seu objetivo era destacar que a tragédia é fruto da mimesis. E como já dito anteriormente, a mimesis aristotélica não se configura como uma cópia do original que a inspirou, porém, como uma apresentação desse original conforme a *verossimilhança* e a *necessidade*, isto é, partindo do original, mas avançando para além dele, seja para ampliá-lo, aprimorá-lo, idealizá-lo ou até mesmo criticá-lo. Para Aristóteles a tragédia não era a “imitação” de homens, mas de ações, afinal para o homem grego eram as ações que condenavam ou eternizavam os homens e quando uma boa ação tem um desfecho desditoso porque o protagonista desconhecia uma informação, como aconteceu com Édipo, o infortúnio nos causa compaixão.<sup>5</sup> Por esse motivo tal ação deveria ter “certa extensão”: ela não poderia ser qualquer ação, mas sim representar uma catástrofe, um grande

---

<sup>5</sup> Não interessava ao poeta trágico apresentar o homem em seus pensamentos e ideais, e sim colocar em cena as consequências da vida como um conjunto de ações. Aristóteles concluiu que a tragédia podia prescindir de reflexões morais, pois esse não é o seu meio de afetar a plateia, mas uma boa tragédia não poderia se constituir sem a fábula, os reconhecimentos e as peripécias que estabelecem a empatia entre o herói e o espectador, culminando na catarse.

reconhecimento, uma infeliz desventura, para justificar a derrocada do herói trágico.<sup>6</sup>

Segundo Aristóteles, através da mimesis a poesia deveria apresentar a realidade como ela poderia ser. Assim, seu compromisso seria com o verossímil e não com a verdade. Dessa forma, como corolário a tragédia consistiria, portanto, na apresentação dos homens não como eles são, mas como deveriam ser. Iniciava-se ali toda uma tradição idealista, que compreende a arte trágica como uma elevação da humanidade ao seu Ideal. O poder de comover intrínseco à tragédia resulta, desde os gregos até Schiller, da certeza de que o sofrimento que ela desperta não é real, portanto é seguro desfrutar das emoções que ela suscita. Na tragédia não é apresentada a natureza, mas o sua forma idealizada; no palco o desespero, a fúria, a liberdade, a moral, a beleza são apresentados como fenômenos; através da mimesis o poeta se apropria das Ideias e da tradição e as (re)apresenta em sua obra. “O patético é uma desgraça fictícia, e, a exemplo da genuína desgraça, põe-nos em *direta relação* com a lei dos espíritos que impera em nosso peito”, na tragédia as ideias que assombram a humanidade ganham corpo e convidam a uma purificação do espírito.<sup>7</sup> (SCHILLER, 1991: 67)

A arte também pode entreter os homens pela comoção causada pelo desprazer – é especialmente assim que age a arte trágica – nesse caso a sensação de desconforto causada pela apresentação de uma situação na qual a liberdade é colocada em cheque marca o início da experiência estética, “fazendo-nos intuir uma adequação a fins que pressupõe uma inadequação”. (SCHILLER, 1991: 19) Esse sentimento é o *sublime*, no qual a sensação de prazer resulta do acordo entre a razão e imaginação, sempre que o entendimento é constrangido pela grandeza de um objeto. O sublime ocorre quando o homem percebe o limite de sua faculdade

---

<sup>6</sup> A caracterização superficial dos personagens na literatura clássica foi identificada por Auerbach, em “A Cicatriz de Ulisses”, que compõe o *Mimesis*. Segundo a interpretação do crítico, a densidade em Homero estava na própria superfície, não haveria, portanto, distinção entre espírito e aparência. Personagens sem camadas psicológicas a serem desvendadas ao longo da narrativa permitiriam uma clara distinção com os relatos bíblicos, nos quais os cristãos são como argila que podem ser modelados ao longo da vida e são constantemente expostos às oscilações e desordens interiores. Seguindo essa chave interpretativa, na tradição clássica, ao contrário do modelo judaico-cristão, os personagens poderiam, inclusive, chegar ao término da ação sem sofrer grandes transformações interiores.

<sup>7</sup> Schiller até mesmo disse que as coisas que a história apresenta em abundância, a tragédia, imitando, põe diante dos nossos olhos. (SCHILLER, 1991: 68)

do entendimento e se rende à natureza, mas em seguida é surpreendido pela superação que seu espírito é capaz de impor a tal sujeição, a razão se engrandece ao encontrar na imaginação o território para sua expansão infinita e, por fim, o homem encontra a liberdade, por que na Ideia é capaz de sobrepor-se ao mundo físico e projetar-se para além do tempo – mesmo que apenas por alguns segundos.

Na teoria da tragédia de Schiller não bastava a presença do belo para que a tragédia exercesse seu efeito estético máximo, este não ocorreria sem a sensação do sublime. Porque é no sublime que o confronto entre os ditames da natureza e a vontade humana encontra sua arena. Assim, a superação dos limites, obra do acordo entre a razão e a imaginação, substitui a sensação inicial de desprazer por uma felicidade momentânea, elevando moralmente o homem ao colocá-lo face a face com a liberdade.

O belo é imprescindível à educação estética porque nele harmonizam-se o impulso físico e o impulso moral, impedindo que um atue tiranicamente sobre o outro. Dessa forma o homem concilia a felicidade da comunhão com sua natureza e a dignidade que a ação moral lhe proporciona. Por outro lado, no sublime a satisfação não deriva do acordo com a natureza, mas do litígio com ela, a humilhação a qual o homem é submetido e a agonia despertada por sua pequenez somente chegam ao fim quando, por trás da consternação, a humanidade se percebe capaz de reagir e se contrapor à magnitude da natureza, e ultrapassá-la em toda a sua extensão. Esse movimento iniciado no desconforto e mediado pela angústia, culmina no enobrecimento do espírito, agora cômico de sua amplitude. Ouçamos o próprio dramaturgo sobre a capacidade de sentir o sublime:

“A capacidade de sentir o sublime é, pois uma das mais esplêndidas faculdades humanas, que tanto merece o nosso *respeito graças* à sua origem na autônoma faculdade da razão e da vontade, como merece o mais completo desenvolvimento mercê de sua influência sobre o homem moral. O merecimento do belo existe apenas em função do homem; e do sublime, em função do *demônio puro* que nele reside.” (SCHILLER, 1991: 68)

Esse *demônio puro* é o responsável pela inquietude, pela busca incansável por satisfação, é ele quem desfruta a felicidade da conquista e a melancolia das



esperanças perdidas, ele é a voz de Dionísio ecoando no espírito humano e encaminhando a humanidade para o seu fim trágico. Entretanto, a tragicidade consiste menos em uma perda, do que em uma vitória; o sublime, fonte maior do efeito trágico, é a prova da vocação humana, pois se o homem se vê mercê das vicissitudes da experiência é para mostrar-se maior que elas, não porque é capaz de aniquilá-las, porém porque se submete voluntariamente, livre de toda determinação.

Mais uma vez podemos ver a proximidade das ideias de Schiller com a filosofia de Kant, precisamente neste ponto, entre a concepção kantiana do sublime como a *apresentação do inapresentável* e a ideia da *encenação do supra-sensível* na tragédia de Schiller. O sublime, para este, revela-se quando a razão consegue associar entendimento e imaginação na apreensão do supra-sensível e como resultado demonstra a vitória da razão sobre a natureza. Essa afirmação da infinitude da razão no sublime corrobora para a afirmação do sublime como expressão da liberdade. Para Roberto Machado, na obra de Schiller “para haver sublime é necessário haver, portanto, por um lado, sofrimento físico, por outro, resistência moral ao sofrimento. Para haver sublime é preciso que à impotência física corresponda a experiência da força moral”. Dessa forma, reforçando o argumento aqui apresentado, se associarmos a tragédia ao sentimento de sublime que ela deveria suscitar nos homens – através de uma provocação da razão estimulada por um terror físico –, encontraremos nesse ponto, mais uma vez, a ideia de Schiller de que a arte pode contribuir para a educação dos homens e a formação para a vida moral. Pois a arte deveria despertar no homem o que há de mais belo e sublime em sua humanidade. (MACHADO, 2006: 69)

Segundo a teoria de Schiller, o prazer possui duas fontes principais a satisfação no impulso de felicidade – quando nossos sentidos são contemplados por um objeto que os agrada – e o cumprimento das leis morais – no qual o aprazimento consiste na adequação de nossa conduta às leis da razão. É da fonte moral que emana a comoção nas situações desditosas, pois nela a nossa razão é afetada pelo sentimento de contrariedade e empatia com aquele que desafia a natureza. Para ele a adequada compreensão do prazer na compaixão reside na natureza mesma desse afeto, interessava-lhe compreender porque o sofrimento exerce tamanha atração sobre os indivíduos. Tomado por essa indagação, o poeta

conclui que não é o simples sofrimento que nos atrai. Por exemplo, a ruína de um malfeitor não desperta no espírito do homem moral nenhuma comoção – a não ser a satisfação com o destino bem aplicado – porque não suscita a compaixão. Para que haja esse nobre sentimento, o espectador deve ser capaz de colocar-se no lugar do herói e sentir a sua dor, não apenas isso, essa dor não poder ser em nenhuma hipótese de ordem física, senão moral, apenas um conflito moral pode despertar nossa compaixão, pois ele afeta diretamente a razão e quanto maior for a adversidade enfrentada pela razão, maior a compaixão que o enredo pode provocar.

A arte trágica é, portanto, aquela cuja finalidade suprema consiste no prazer despertado pela compaixão, por isso o poeta trágico deve *imitar* a natureza nas ações que afetem a razão, pois “só na consciência de sua natureza racional, que a alma exterioriza a sua mais alta atividade, porque aí emprega uma faculdade que se situa acima de qualquer oposição”. (SCHILLER, 1991: 90) Em uma bela tragédia as peripécias devem ser resultado não da imprudência ou falta de perícia dos personagens, mas sim causadas por uma adversidade exterior. Assim, maior será o efeito trágico se tanto quem causa, quanto quem sofre a desgraça for alvo de nossa compaixão.

Isto ocorre, por exemplo, no *Le Cid*, de Corneille, cujo enredo conta o drama do jovem casal apaixonado que, em defesa da honra de seus pais, tornaram-se inimigos, mas a mera sombra do mal sobre Ximena faz Dom Rodrigo sofrer, na mesma medida em que a notícia da suposta morte de Dom Rodrigo tirou o ar daquela que havia reivindicado vingança. Sofremos junto com o casal porque a injúria que os afastou das núpcias e sentenciou sua inimizade é de ordem moral, o Cavaleiro, mesmo contra o impulso de felicidade, desafiou e levou a morte o pai de sua amada, em defesa de seu pai idoso; a heroína teve de renunciar às bodas com seu noivo em respeito e honra do pai morto. Nenhum dos dois escolheu esse caminho, mas o dever moral exigiu tais atitudes, nossa compaixão nasce no reconhecimento da nobreza dessas almas, que abdicaram do impulso natural de felicidade em favor da lei da razão. O desenlace dos jovens não nos agrada porque apreciamos a infelicidade, mas sim porque reconhecemos ali ações livres de toda a inclinação, é na ação moral que a liberdade se mostra indeterminada, e o espírito humano se eleva.

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

O exemplo grego lhe era mais palatável, *Medéia*, de Eurípedes, ganhou destaque em suas análises porque a ciranda de ações não deixa vaga para qualquer conciliação, a decisão de Medéia é peremptória e ninguém sai imune após o espetáculo, pois o espectador consegue enxergar a humanidade por trás de toda a atrocidade dramatizada. A felicidade de sua união com Jasão se dissipou quando este decidiu deixá-la, mas além do amor perdido, amor que a fez renegar sua família e seu povo, Medeia seria a eterna estrangeira, duplamente expatriada. A dor da humilhação e o medo do não pertencimento a consomem e a direcionam para o seu fim trágico. Ela conhecia bem as consequências do infanticídio que planejara, mas a necessidade de agir continuou-lhe motivando a seguir. O final desta tragédia não é uma surpresa para o público: a morte dos filhos, o sofrimento de Jasão, a dor da mãe, tudo isso já era previsível deste a metade da encenação. Mas surpreendente e aterrorizador é o ato em si, e como a protagonista aceita tomar cada passo necessário para a realização da ação derradeira. A compaixão nasce do reconhecimento de que uma grande ofensa moral desencadeou as ações de Medéia, foi o rebaixamento moral ao qual marido e sua nova esposa a

condenaram que tornou aquela mulher capaz de efetivar seu plano. O destino que não foi por ela desejado, mas que se fez imperioso.<sup>8</sup>

Para Aristóteles *o terror e a compaixão*, para Schiller apenas *a compaixão*, em ambos a necessidade de empatia entre o herói e o espectador. Colocar-se no lugar do outro, ou ainda melhor, ser afetado pela dor do outro configura como um dos imperativos mais importantes da tragédia. O efeito estético ocorre apenas se o vínculo emotivo se estabelecer entre o palco e a plateia, mas para Schiller o compadecimento é apenas o início, o meio através do qual a nobre função do gênero se cumpre: o estímulo racional e o fortalecimento da lei moral; a faculdade moral deve sobrepor-se à faculdade sensível. Um teatrólogo interessado em compor um belo espetáculo deveria manter em mente a preocupação com essa vocação da tragédia – os dois pensadores supracitados duvidavam de qualquer uso pedagógico da arte, e tinham certeza que um fim que não fosse lúdico anularia o efeito estético de qualquer obra, mas ainda assim não negavam que a tragédia poderia contribuir para o crescimento do homem, para o aprimoramento do seu cultivo. Para o poeta alemão, uma peça só poderia manter sua tragicidade se nela fosse representada o conflito entre as forças indomáveis da natureza e a vontade humana, pois quando a desventura não se origina na lei moral, mas em forças exteriores, a compaixão gerada é maior.

Por acreditar na potência estética da tragédia, o dramaturgo alemão decidiu compreender suas características e investigar os meandros de seu funcionamento. Concordando com o filósofo grego, Schiller asseverou que o gênero consistia em um *drama*, porque a ação em si era o elemento central de toda a obra, diferentemente da epopeia que poderia ser narrada sem que seu efeito estético fosse diminuído, a tragédia carecia da encenação, e mesmo considerando os atores secundários na composição da peça – na Hélade além dos atores, frequentemente mascarados, também compunham a obra o cenário, a música e o coro – porque o enredo ocupava o papel de maior proeminência. No entanto, seja para Aristóteles, ou para Schiller a ação era imprescindível. O alemão pensava que ali eram

---

<sup>8</sup> Schiller, contudo, chegou a discordar da tragédia ática pela suscetibilidade em demasia dos homens às fatalidades e aos ditames do Olimpo.

despertados os primeiros impulsos sensíveis, a ação afetava o *pathos* e, em sequência, a razão era requisitada.

Uma das características postuladas na *Arte Poética* foi a unidade de tempo, ação e espaço na tragédia, na qual grande parte do drama aconteceu antes da ação que será apresentada pelos personagens, e apenas é referida pelo narrador, para que a ação da tragédia se concentre no ápice da agonia do protagonista.<sup>9</sup> Seu infortúnio e as consequências diretas deste compõem a matéria principal para o trabalho do poeta trágico. A encenação deve se concentrar em um grande acontecimento, ocorrido em um dia da vida do herói e em apenas um local.

A tradição que se seguiu a esse postulado de Aristóteles é tão significativa quanto a quantidade de dramaturgos que a ignoraram, entre eles o mais ilustre certamente é Shakespeare, a dramaturgia do inglês pouco se aproximou dos ensinamentos gregos, o que fez dele um grande símbolo de liberdade no interior da tradição ocidental. Schiller lembrou que razões técnicas e materiais devem ter forçado os antigos a manter as “três unidades” na maioria das peças do período clássico, mas para ele a unidade de ação era mais importante do que as outras duas, que poderiam ser abolidas de acordo com o talento do poeta, mas a ação não deveria ser diversa, sob o risco de distrair o público e perder o efeito trágico. Além disso, ele destacou que tudo no teatro não passa de um símbolo do real, “o próprio dia é, no teatro, artificial; a arquitetura é apenas simbólica; a própria linguagem metrificada é ideal. Mas exige-se que a ação seja, à força, real, de modo que a parte há de destruir o todo”, portanto, a ação atribui *realidade* à obra, pois é através dela que o público é afetado pelo o que é apresentado. Ainda a esse respeito, Schiller criticou a equivocada insistência dos franceses, “de acordo com o sentido mais comum e empírico”, na exigência de unidade de tempo e lugar na tragédia, “como se aí houvesse outro lugar que não apenas o espaço ideal, e outro tempo que não a ininterrupta sequência da ação”. Contra o racionalismo e o empirismo predominante na tradição francesa, ele reafirmava a centralidade do idealismo na sua filosofia e estética. (SCHILLER, 1991:76)

---

<sup>9</sup> Segundo Aristóteles, à epopeia é permitido fantasiar, em episódios, para além da ação central. Tais episódios não teriam lugar em uma tragédia, seria imprudente e fracassado tentar apresentar em uma tragédia todas as peripécias da *Ilíada* ou da *Odisseia*, seria perdido o momento da agonia do protagonista e seu efeito na audiência.

Um das partes mais importantes da tragédia ática que paulatinamente perdeu sua função na modernidade foi o coro, um personagem coletivo e anônimo, encenado por um grupo de cidadãos – sempre homens – cujo papel consistia em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos expectadores que compõem a comunidade cívica. Para Nietzsche, o coro dionisíaco era a origem mesma da tragédia.<sup>10</sup> O próprio Schiller pouco usou esse recurso em sua obra, mas em *A Noiva de Messina* não só resgatou a tradição antiga e concedeu ao coro papel fulcral no desenvolvimento do drama, como também preparou uma introdução ao volume justificando sua opção – tanto por lamentar a ausência do coro na maior parte das obras modernas, quanto por perceber o mau uso que seus contemporâneos haviam feito desse recurso dramático. Ele queria ver no coro mais do que o papel do entediante confidente, no qual tantas tragédias o confinaram; desejava vê-lo envolvido na ação, exercendo a função poética original. O coro seria mais um instrumento para o poeta moderno restaurar em sua obra o ambiente abolido pela vida social na modernidade, ele traria o Ideal de volta ao palco e manteria o justo limite entre o palco e a sociedade.<sup>11</sup>

“Ainda que servisse apenas para declarar guerra aberta e sincera ao naturalismo na arte, já teríamos nele uma muralha viva, com a qual se cercasse a si mesma a tragédia, a fim de se isolar totalmente do mundo real, preservando o seu terreno ideal e a sua liberdade poética”. (SCHILLER, 1991: 76)

Pois o coro deveria agir isolando a reflexão da ação, dessa forma, purificando a poesia trágica, uma vez que nesse afastamento ele imprime à própria reflexão uma força poética e auxiliaria o poeta a conter as paixões e a preservar a liberdade do espectador. Ao passo que, evitaria emoções demasiadamente fortes, que pudessem distrair o espírito ao invés de provocar a compaixão. Portanto, a adequada utilização do coro ajudaria a promover a *nobre serenidade* daqueles cujos sentidos seriam atormentados pelo drama.

<sup>10</sup> Toda referência a Friedrich Nietzsche neste capítulo se baseia em sua análise da cultura e tragédia grega em *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>11</sup> Invoca-se nesse ponto certa dimensão retórica da tragédia, ou sua retoricidade. O coro pode configurar uma pretensão de atingir ao outro.

Nietzsche concordou com o entendimento de Schiller acerca da importância do coro na tragédia ática e de sua concepção como uma *muralha viva*, que poderia preservar o solo ideal da poesia trágica. O levante de Schiller contra certo naturalismo que se instalava nos palcos e ameaçava a esfera ideal da arte agradou Nietzsche, que viu na defesa do coro o eco de Dionísio na cultura. Schelling também estava de acordo com o destaque que Schiller conferiu à função simbólica do coro, pois via nele a inspiração da arte mais sublime.<sup>12</sup> Porém, apontou uma total discordância entre o conceito de coro contido no prefácio, e o papel que ele exercia em *A Noiva de Messina*. Segundo Schelling “Ele [o coro] é, como o espectador, o confidente de ambos os partidos e não trai a nenhum deles. Se, no entanto, toma partido, sempre se põe do lado do direito e da equidade, por que é imparcial”. (SCHELLING. In: SCHILLER, 2004: 201) De acordo com a crítica, o problema consistia na distância entre a teoria e a prática, pois Schelling via na peça citada não o coro apartidário, mas representante dos interesses de cada um dos irmãos.<sup>13</sup>

Todavia, nos parece que o autor de *A Noiva de Messina* não entendia a divisão do coro entre partidários de cada um dos herdeiros como um impedimento poético.<sup>14</sup> Segundo a recomendação de Schiller, o coro deveria ser alçado “justamente no ponto neutro entre o ideal e o sensível”, em outras palavras, sua função seria o estreitamento entre essas duas esferas. (SCHILLER, 1991:79) Por essa razão, não seria um equívoco caso no coro fossem conjugados os dois papéis distintos: o da ação e o da reflexão. Como um personagem único e ideal, o coro falaria “ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral”, sua existência no drama seria a melhor forma de conectar a obra de arte com o seu ideal. (SCHILLER, 1991:79) Portanto, para Schiller, quando o coro era utilizado em auxílio de cada irmão, isto não significava a perda de sua capacidade

<sup>12</sup> Estamos utilizando como referência deste debate um trecho extraído do curso sobre *Filosofia da Arte*, de Schelling, publicado como apêndice da presente edição de *A Noiva de Messina*.

<sup>13</sup> Na 37ª *Preleção sobre arte e literatura*, August W. Schlegel também criticou o uso do coro por Schiller, porque cada um dos coros defendia um dos irmãos inimigos, chegando mesmo a um confronto entre eles. Segundo sua opinião, “os dois cessam de ser um coro verdadeiro, isto é, uma voz de compartilhamento e contemplação sublime acima de tudo aquilo que é pessoal”. (SCHLEGEL, A. In: SCHILLER: 2004: 199.)

<sup>14</sup> A partir deste ponto será desenvolvida uma análise buscando certa coerência interpretativa entre a obra de arte, a peça *A Noiva de Messina*, e a obra de crítica, o prefácio que foi publicado em motivo da peça teatral. Contudo, esta tentativa não exime a possibilidade da contradição entre o fazer poético e a reflexão filosófica na trajetória de Schiller.

de expressar a idealidade que o poeta pretendia. Essa espécie de bipartidarismo do coro não acarretaria a dissolução de sua força poética, pois, se esta tragédia ocorre porque os protagonistas desconhecem o segredo de sua mãe e, dessa forma, o fim desditoso seria resultado de uma reviravolta em suas vidas e não de uma falha moral, a ação do coro seria mal interpretada se servisse a apenas um dos desventurados, configurando, assim, a parcialidade criticada por Schelling. Como ambos são vítimas do mesmo destino infeliz e inesperado, caso acompanhasse apenas um dos irmãos, o coro poderia desestabilizar o efeito trágico, lançando o outro irmão à dúvida. Contudo, ao permitir que o coro aja duplamente, Schiller conseguiu mantê-lo como “uma única e ideal personagem”, uma vez que, servindo poeticamente aos dois irmãos pôde manter sua idealidade.<sup>15</sup>

Dando continuidade à reflexão acerca da tragédia, outro aspecto que merece atenção consiste no fato de que, para alcançar o efeito esperado de sua arte, a tragédia deveria apelar para uma grande virada no destino dos protagonistas e o enredo deveria transcorrer da felicidade para a desgraça. De acordo com Adilson dos Santos, o drama da tragédia se iniciava quando o herói praticava uma ação marcada pela *hybris*: uma violação da norma na relação entre os homens com as divindades ou com a cosmologia.<sup>16</sup> É mister lembrar que o erro não pode ser moral, e por isso a causa ainda pode continuar sendo nobre. O erro deve ser fruto de um engano e não de uma falta do caráter. A partir deste momento, o desventurado teria que pagar pelo erro, mas sua atitude nobre assegurava que o nome lendário de sua família seria honrado. Segundo Santos, uma importante distinção entre a epopeia e a tragédia é que a primeira “o herói mítico é o representante mais significativo de sua linhagem. (...) Já na tragédia, o herói deixa de ser um modelo e passa a ser colocado com suas ações como um problema a ser resolvido diante dos espectadores”. (SANTOS, 2005: 53) Os espectadores também desempenhavam um papel nesse jogo artístico: aos seus olhos seriam tecidas as peripécias e revelações que alteraram o rumo do destino do herói e as regras divinas ou laicas que, por desventura, ele rompeu; cabia ao público o veredicto. Para Santos, a tragédia grega se assemelhava a um processo judicial.

<sup>15</sup> A esse respeito, Márcio Suzuki, que organizou a presente edição de *A Noiva de Messina*, concluiu o seguinte: “O coro é ao mesmo tempo dual e uno, real e ideal. Ele tem, portanto o mesmo estatuto que as personagens trágicas(...)”. O comentário de Suzuki intitulado “A “guerra ao naturalismo”: a propósito do coro na *Noiva de Messina*”, encontra-se no apêndice da edição citada.

<sup>16</sup> Em “A tragédia grega: um estudo teórico”, artigo publicado em 2005.



Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, afirmou que o verdadeiro motivador da tragédia é o pensamento que se articula através da formação de uma sociedade que interage na cidade, sobretudo, o pensamento jurídico que estava em plena elaboração e desenvolvimento. É sintomático, até mesmo, a grande utilização nas peças do léxico jurídico em construção, os poetas faziam uso desse vocabulário aceitando suas incertezas e imprecisões – indício de como a tragédia se inseriu na discussão política através da popularização e elaboração coletiva dos conceitos que ali surgiam. Assim compreendida, a tragédia se caracterizaria pela polarização entre o pensamento jurídico e social da cidade e o pensamento mítico e heróico que ainda se faziam presentes no imaginário coletivo. Para ele, o protagonista da tragédia não era apenas o herói lendário, mas a própria cidade que ele representa; os conflitos e as tensões da vida cívica. Vejamos como o historiador francês sintetizou essa condição da tragédia ática:

“a mensagem trágica [se torna] comunicável somente na medida em que descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica” (VERNANT. & VIDAL-NAQUET. 2008: 20).

Vernant concluiu que o surgimento da tragédia modificou três planos do horizonte da cultura grega: primeiramente, o plano das instituições sociais, através da introdução dos concursos trágicos, na medida em que na tragédia a cidade se faz teatro e apresenta seus conflitos à população, em especial, o embate entre a legislação mítica, que até aquele momento regia as relações sociais e a jurisdição laica, em criação naquele momento; modificou também as formas literárias, ao introduzir um gênero poético destinado a ser representado por um conjunto de atores em um palco; e, finalmente, modificou a experiência humana, pois inaugurou uma nova forma de consciência, a *consciência trágica*, cuja principal característica seria o reconhecimento da ambiguidade, da duplicidade dos sentidos e da inexorabilidade da contingência humana. Esse jogo entre o real e o imaginário é a maior marca de Dionísio na tragédia. A tragédia permitiu ao

homem grego pensar o poeta como um dos “mestres da palavra”, erigindo ao lado do mundo real, o mundo da ficção.

Também para Schiller a função lúdica da tragédia se efetivaria apenas se o motivo da desventura encenada fosse um engano, uma contingência, porém jamais uma falta moral. Porque é no palco que a moralidade ganhava espaço, uma vez abolida do mundo político, caberia à vida privada zelar pela lei da razão. Assim sendo, na modernidade o palco também se tornou um tribunal onde os erros eram confrontados com o Ideal, e a ação é julgada segundo princípios morais e não seguindo os critérios de mero interesse, como ocorria frequentemente no *mundo real*.

“A jurisdição do palco começa onde finda o domínio das leis profanas. Quando a justiça cega, a peso de ouro, e vive na fartura, a soldo do vício, quando os crimes dos poderosos escarnecem de sua impotência e o temor humano tolhe o braço da autoridade, o teatro assenhora-se da espada e da balança e arrasta os vícios para diante de um terrível tribunal.” (SCHILLER, 1991: 35)

No discurso à Sociedade Alemã de Mannheim, em 1784, ao qual pertence o trecho acima<sup>17</sup>, Schiller transformou o palco em tribunal moral, que deveria julgar a iniquidade do mundo político e ensinar aos homens os bons sentimentos. O teatro deveria abrir espaço entre os homens para o sentimento de “ser um homem”. A jurisdição das leis do Estado terminava no palco, onde as leis morais deveriam imperar, onde os vícios não castigados no mundo público encontrariam seu algoz e a virtude ensinaria o bom caminho aos corações dos homens. Os dois domínios foram minuciosamente separados por Schiller, a lei moral só pode imperar na arte porque ali o Estado não tem nenhuma competência. Mas, se, a princípio, a lei moral é entendida como politicamente impotente, porque restrita ao mundo privado, essa mesma maneira dualista de entender a questão permite

---

<sup>17</sup> A conferência foi proferida sob o título original “Qual poderá ser o efeito de um teatro bom e permanente?” e, posteriormente, em 1802, foi publicada com o título “O teatro considerado como instituição moral”.

que a crítica progressivamente transforme-se em uma crítica política que tenciona substituir o Estado considerado amoral.<sup>18</sup>

Em *Crítica e Crise*, Reinhart Koselleck investigou o surgimento do mundo burguês a partir da dialética entre a crítica ao Estado Absolutista e sua subsequente crise, maximizada na Revolução Francesa. Sua tese central consiste na afirmação de que a estrutura demasiadamente centralizada do poder no Absolutismo gerou uma separação entre política e moral, aquela pertencente ao Estado e ao domínio público, e esta restrita à vida privada dos indivíduos. Segundo Koselleck, foi essa mesma separação a responsável pelo surgimento da crítica ao caráter amoral das ações do soberano, e, uma vez que a moral deveria restringir-se ao âmbito da vida privada, essa crítica articulou-se secretamente e a própria crise foi encoberta por essa dinâmica. Foi nesse cenário que o historiador alemão buscou compreender as motivações que levaram Schiller a afirmar que, em seu tempo, o teatro possuía a função de um tribunal. Vejamos a conclusão de Koselleck:

“a divisão da realidade histórica em um reino da moral e um reino da política, tal como o Absolutismo havia aceito, é o pressuposto da crítica. O teatro só afirma seu juízo moral se puder escapar do braço da lei temporal. Na medida em que, para Schiller, a política “termina” de algum modo na rampa do teatro moral, o teatro adquire a liberdade necessária, diante das leis temporais, para tornar-se o “canal comum do qual reflui à luz da melhor parte do povo, a parte pensante””.(KOSELLECK, 1999: 91)

Uma jurisdição do teatro apenas seria independente se funcionasse livre da interferência do Estado, e foi este pressuposto mesmo que converteu a arte em crítica, e, conseqüentemente em antídoto contra a corrupção da política. A insuficiência das leis políticas exige a ação da arte na sociedade. “Para Schiller, a jurisdição das leis temporais vigora de fato, mas injustamente, ao passo que a jurisdição do teatro não vigora, é claro, mas está com a razão”. (KOSELLECK, 1999: 91) Foi nesse cenário, no qual a moral foi encerrada no mundo privado, que a arte cobrou para si o papel de crítica e purificação da sociedade. A dualidade

---

<sup>18</sup> A formação do Estado Moderno foi o objeto de investigação de Quentin Skinner, em *As Fundações do Pensamento Político Moderno*.

instalada pelo pressuposto do próprio Estado Absolutista legou à sociedade o poder de julgar, e o processo histórico transformou a crítica do mundo privado em potência política.

A principal ameaça vislumbrada por Schiller era a ameaça à liberdade, fundamento da razão e da experiência estética. Foi em defesa da liberdade que o dramaturgo alemão relacionou o teatro à crítica política. Suas palavras enfatizam a convicção que possuía no poder transformador da arte: “É nele [no teatro] que os grandes do mundo ouvem o que nunca ou só raramente chegam a ouvir – a verdade; o que nunca ou só raramente chegam a ver, veem eles aqui – o homem”. (SCHILLER, 1991: 42) Sob a perspectiva aberta por Koselleck podemos pensar o projeto da educação estética de Schiller não como um projeto *pedagógico*, mas como fruto de uma reflexão moral que ganhou força política no curso de sua história. A intenção do poeta não era tornar-se o soberano da verdade, mas ao analisar a condição do homem moderno Schiller viu a urgência de mudança e utilizou a poesia, em defesa de seu Ideal.

Schiller viu no teatro o reduto da verdade moral, onde a iniquidade do mundo deveria ser julgada e castigada, o palco tornava-se um tribunal. Se a sociedade perdera seus valores, caberia ao teatro por meio do artifício da encenação trazê-los de volta à vida. O poeta exortava seu leitor a compartilhar sua opinião, “ou nos desviamos deles (os criminosos/os imorais) ou os enfrentamos, ou os soterramos ou somos subjugados por eles”, o teatro era uma arma e um escudo contra a perfídia a sua volta, “ele veio tirar a máscara ao hipócrita e pôs à mostra a rede na qual nos enredavam a astúcia e a intriga. Arrancou de tortuosos labirintos o embuste e a falsidade e trouxe à luz do dia as suas horrendas faces”. A metáfora da luz, quase onipresente no pensamento do século XVIII é mais uma vez convocada ao campo de batalha, aqui ela é capaz de revelar a verdadeira face daqueles que renunciaram à lei moral. As *luzes* que por tantas vezes foram sinônimo de filosofia, agora foram tomadas de empréstimo pelo teatro, esse movimento só foi possível porque Schiller transformou o seu teatro em filosofia e lhe dotou de poder de crítica, de maneira que no jogo estético o indivíduo pode apartar-se daquilo que compromete sua razão, “agora, a ingênua inocência conhece-lhe os estratagemas, pois o palco a ensinou a desconfiar de suas juras e a tremer ante o seu culto excessivo”. (SCHILLER, 1991: 40)

Além dessa aproximação do teatro a um processo judicial que, guardadas as especificidades, pode ser percebida nos dois momentos cotejados, outra marca importante da poesia trágica consiste na tensão entre a *livre escolha* e a *contingência*. Até que ponto a liberdade pode se opor à tirania do acaso – ou da vontade dos deuses como acontece em obras gregas. A discussão acerca da liberdade de ação no mundo grego clássico ainda é uma polêmica entre os principais helenistas. Na análise de J-P Vernant, o homem grego aparece ainda entregue aos ditames do Olimpo, segundo o historiador francês, no século V a.C. não existiam na Hélade noções como as de “livre arbítrio”, “autonomia” e “vontade”, ele concluiu que na tragédia Clássica podemos encontrar apenas um “esboço da vontade”. A responsabilidade pelas ações no herói trágico se encontrava no limite no qual a própria ação consiste em um objeto de reflexão, mas ainda não é completamente autônoma, a ponto de bastar a si mesma: “o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido”. (VERNANT. & VIDAL-NAQUET. 2008: 4)

Três posicionamentos distintos exemplificam a possibilidades de análise dessa questão acerca do imperativo divino e a vontade nas tragédias áticas. Como já foi dito acima, para Vernant não há livre escolha, mas uma única via aberta pelos deuses: não se trata de uma escolha propriamente dita, mas do reconhecimento do caminho a ser seguido. Bruno Snell, por sua vez, encontrou nas tragédias de Ésquilo um modelo da ação humana concebida como iniciativa de um agente autônomo, que toma suas decisões e acata seus desdobramentos, sem ignorar a vontade dos deuses, mas enfatizando que a tragédia é exatamente o espaço de realização da ação humana, espelho do papel exercido pela própria *polis*. Já A. Lesky propôs a teoria da “dupla motivação”: a vontade dos deuses, levando os homens até as situações limites apresentadas pelas tragédias, e o homem livre, decidindo como lidar com o problema herdado dos deuses.<sup>19</sup>

Na *Arte Poética*, Aristóteles enfatizou o papel da ação para a composição da tragédia de tal forma que nos permite pensar que para ele os homens tinham participação ativa na teia dos acontecimentos, todavia, o mesmo Aristóteles

---

<sup>19</sup> Bruno Snell em *A descoberta do espírito*; Albin Lesky em *A Tragédia Grega*.

chegou a eleger Eurípides como o maior exemplo de poeta trágico, exatamente porque seus personagens se proclamam inocentes por suas faltas, uma vez que foram guiadas por uma força maior, dominadas pela coerção de uma paixão irresistível. O mais importante seria nos interrogar o que o homem grego entendia como escolha, “é inconcebível, numa perspectiva diferente da nossa, que um homem possa querer o que não escolheu?”. (VERNANT. & VIDAL-NAQUET. 2008: 28) Vernant afirma que na tragédia grega esquiliana a dependência em relação aos deuses não aniquilava a vontade humana, pois desenvolvia uma força moral, através da realização da ação, mesmo tendo em vista seu desfecho desafortunado: “decisão sem escolha, responsabilidade independente das intenções”. (VERNANT. & VIDAL-NAQUET. 2008: 29) No mundo grego, portanto, o ato humano não poderia ser entendido como completamente autônomo, ele é, ao mesmo tempo, fruto da reflexão e consciência do indivíduo e resultado das forças que agem sobre ele. O que encontramos na tragédia antiga é o indivíduo em *situação de agir*, e agir para esse homem significava tanto tomar decisões, fundamentado em sua reflexão acerca das condições, como concordar em tomar parte do destino a ele reservado; como se estivesse inserido em um jogo de forças incompreensíveis, das quais não se tem certeza se estão contra ou a favor do agente.

Na tragédia clássica o alcance dos atos do herói era desconhecido por ele até o fim da jornada, ele era levado a assumir a responsabilidade por ações que lhe escaparam a decisão. Foi Aristóteles quem primeiro destacou que o caráter do personagem não molda a ação, pelo contrário, seu caráter deverá adequar-se às exigências da ação – por esse motivo não faria sentido buscar uma unidade psicológica nos protagonistas. Para que ocorra o efeito trágico a natureza humana – já bem delineada em oposição à natureza dos próprios deuses – deve ser confrontada com a vontade dos deuses, o embate entre os planos dos homens e os planos divinos consiste no cerne da composição trágica. Para Vernant, a tragédia encenava a fraqueza da ação, sua incapacidade de projetar intenções. Por esse motivo, ele percebeu na mentalidade Clássica uma presentificação da ação, que só faz sentido no exato momento em que é praticada e cujos efeitos escapam ao planejamento humano. Em Eurípides os caminhos são tão confusos e caóticos que não deixam sequer espaço para uma ação que possa ser considerada responsável.

De volta aos tempos modernos, Schiller também situou a tensão entre vontade e submissão no centro de sua reflexão. Para ele a tarefa da arte seria a eliminação de impulsos externos à ação moral, de maneira a garantir que a vontade não encontre obstáculos para agir livremente. “A homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer”, tomando de empréstimo a frase do drama de Lessing<sup>20</sup>, Schiller iniciou o artigo “Acerca do Sublime”<sup>21</sup> refletindo sobre a condição humana: “o que caracteriza o homem é a vontade”. (SCHILLER, 1991: 49) A liberdade foi transformada em imperativo para a condição do homem, ela deve exercer o seu domínio de maneira autônoma, sem coerções ou constrangimentos. Deste dado apriorístico não está excluída a natureza e o poder que a necessidade exerce sobre o homem, pelo contrário, a vontade se realiza como potência quando se sobrepõe ao mundo sensível, e o emancipa de seus impulsos. A violação de sua vontade consiste, portanto, na própria contestação da humanidade, dito em outras palavras, a violência é a negação da condição humana porque impõe ao homem aquilo que ele não escolheu. Assim sendo, a constituição da humanidade, para Schiller, perpassa esse ideal de liberdade, o homem deseja ver-se livre de toda coação; mesmo quando cercado por forças superiores a ele, busca harmonizá-las e recorre à razão em busca de sua autonomia. Em auxílio ao homem vem a cultura, ajudando-o a cumprir o seu *dever ser*, pelo menos em conceito; ela oferece a Ideia de humanidade que nos lembrará incessantemente a nossa meta.

Nos apontamentos filosóficos de Schiller a solução idealista ganhou proeminência nesta batalha entre a coerção e a liberdade, para ele a força que a natureza exerce sobre os homens apenas poderia ser combatida caso a razão – como faculdade das ideias – viesse em seu socorro. Neste caso a razão destrói o *conceito* de violência, quando confronta à força do mundo sensível a submissão voluntária, isto é, em face de uma situação que o oprime, impondo-lhe circunstâncias que não escolheu, resta ao homem agir segundo a razão, atuando livremente no mundo moral. De acordo com o poeta só o homem moral é totalmente livre, porque impõe a sua vontade até aos ditames da natureza, ora a superando, ora estabelecendo um acordo com ela. A liberdade que existe no

---

<sup>20</sup> Frase do drama *Natã, o sábio*, de Lessing, publicado em 1779.

<sup>21</sup> Artigo publicado em 1801, mas provavelmente escrito por volta de 1795.

mundo das ideias se faz presente entre os homens através da uma conduta moralmente guiada, uma decisão moral que contrarie os impulsos naturais, como o da auto-conservação, sendo expressão do triunfo da liberdade sobre a natureza. O ponto central para ele consistia em demonstrar como a ação moral pode ser antecedida e, até mesmo favorecida, pelo impulso estético, através do qual os sentidos serão cultivados até atingirem o impulso idealístico. A formação estética do indivíduo contribui para a transformação dos impulsos naturais em impulsos estéticos, cuja composição lúdica, já analisada anteriormente, favorece o acordo entre natureza e razão, concedendo maior liberdade ao homem.

O conceito de tragédia desenvolvido por Schiller corrobora com toda sua teoria da estética. Para ele a tragédia é a obra poética na qual são apresentados os reveses do mundo exterior em ameaça à liberdade do homem, forçando-o a um desfecho drástico, pois para afirmar a sua liberdade, o homem se choca com impulsos naturais de autopreservação ou de manutenção de sua felicidade. Contudo, é na negação da força da natureza sobre si que o homem eleva a sua vontade e se apresenta como um ser moral. A tragédia é imprescindível ao projeto de uma educação estética porque ela apresenta o embate entre a sensibilidade e a razão, colocando-as em jogo, porém mantendo o homem a salvo das consequências. A distância entre a apresentação e a realidade permite ao indivíduo uma experiência que não é moral e sim estética, porque ele não *vivencia* a provocação contra a sua liberdade, ele apenas a *experimenta na Ideia*, e elabora através desta, sua oposição à opressão. O idealismo estende-se até o território da tragédia atribuindo-lhe a potência estética máxima, pois no decorrer da ação trágica o homem vê a si mesmo como espécie e, é por meio da Ideia que compreende e realiza o seu *dever ser*. Nesse sentido, a tragédia apresenta-se como uma espécie de antecipação da vida, preparando esteticamente o homem para as exigências de seu tempo.

Anatol Rosenfeld assinalou que “a tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao expectador a possibilidade de experimentar, livremente, ludicamente, o cerne de sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas”.<sup>22</sup> (ROSENFELD.

---

<sup>22</sup> Em Introdução a *Teoria da Tragédia*, edição de 1964.



In: SCHILLER, 1964: 10) Encontramos no pensamento de Schiller posições ora mais radicais, ora mais brandas sobre a atuação moral da arte, mas toda sua obra está permeada pelo ideal de humanização através dela, ele até mesmo afirmou só conhecer “*um* segredo que resguarda os homens de piorarem, e esse é: proteger o coração contra as fraquezas”, e essa deveria ser a tarefa maior da arte. (SCHILLER, 1991: 38) Para ele essa relação é possível, pois, ao mesmo tempo em que sentimos prazer face ao belo e ao sublime, este aprazimento fortalece nossos sentimentos morais como o amor, a caridade e a honestidade. “O estado de uma alma, porém, na qual a lei moral é reconhecida como a máxima instância, passa a ter adequação moral, ou seja, torna-se uma fonte de prazer moral”. (SCHILLER, 1991: 25) O teatro ocuparia a função de promover o desenvolvimento da consciência moral através da preparação do homem para a liberdade. Ao indagar-se a respeito da necessidade que levou o homem a criar o teatro, o poeta alemão concluiu que o teatro surgiu como conciliador entre o instinto animal e a capacidade de sofisticação da razão humana, e nos legou as seguintes palavras:

“Igualmente incapaz de perdurar por mais tempo no estado animal como de dar seguimento aos apurados exercícios do entendimento, nossa natureza estava a exigir um estado intermediário que, unindo os dois contraditórios extremos, reduzisse a rija tensão a uma branda harmonia e facilitasse a transição alternante de um estado ao outro. É tão somente o senso estético ou o sentimento do belo que vem a prestar tal serviço”. (SCHILLER, 1991: 33/34)

É, portanto, através dos sentimentos que o teatro deve preparar o homem para sua vida moral, de maneira que, afeito ao que é belo e sublime, este homem possa recusar imediatamente, sem precisar acionar a razão, situações ou atitudes que firam o seu senso estético. Sendo assim, uma ação esteticamente orientada precede a razão prática e abre o caminho para o predomínio da moral na vida dos homens. Vejamos as considerações de Schiller:

“Mesmo quando deixar de ser pregada toda e qualquer moral, quando nenhuma religião mais encontrar fé e cessar de existir qualquer lei, ainda então Medéia nos fará estremecer, descendo cambaleante as escadarias do palácio, depois de ter sido consumado o infanticídio. (...) Tão certo como a representação visível age

mais poderosamente que a letra morta e a fria narração, também o teatro age mais funda e duradouramente que a moral e a lei.”(SCHILLER, 1964: 34)

Preparar os indivíduos para a vida; torná-los mais complacentes com os infelizes; iniciá-los nos sofrimentos da existência; estas são tarefas colaterais de uma arte que se realiza no jogo, porque a felicidade e o prazer é a sua via mestra, mas como a fonte do prazer é moral ela também contribui para o enobrecimento do espírito. Além disso, a teoria de Schiller abria espaço para o acaso e era para enfrentá-lo que o teatro vinha em auxílio,

“O teatro não nos chama a atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los. O acaso e o planejamento têm, na textura de nossa vida, papéis de igual importância; o último, nós o dirigimos, ao primeiro temos de nos submeter cegamente. Já tiramos o nosso lucro sempre que inevitáveis azares não nos encontrem de todo sem ânimo, a nossa coragem e bom senso já possuam antiga e semelhante experiência e o nosso coração se tenha enrijecido para o golpe”. (SCHILLER, 1991: 40/41)

Portanto, para todas aquelas circunstâncias nas quais a escolha não é uma opção, a arte vem em socorro, avivando o coração para suportar essas vicissitudes. O reconhecimento do acaso na história não diminui nem a força ativa do homem em suas decisões, nem o redime das faltas, porque sempre resta à humanidade pelo menos uma escolha, a de manter-se ou não fiel à lei moral. Então, embora reconheça a incidência do imprevisto no destino dos homens, ele mesmo abriu o precedente para que essa submissão não seja assim tão cega, em outras palavras, Schiller reservou ao teatro um espaço para os homens experimentarem a sua liberdade, com a esperança de que a partir dali ela ganhasse o mundo.

## 6.2

### O drama burguês e a possibilidade do efeito trágico

Além da tragédia grega, que serviu de inspiração e modelo para a maior parte das tragédias de Schiller, bem como forneceu o fundamento para o debate entre Schiller e os principais dramaturgos de seu tempo, o surgimento no século XVIII de um novo tipo de drama também pode nos auxiliar a compreender como Schiller construiu o seu conceito de tragédia, e como ele entendia o efeito trágico que ela deveria despertar. Em *Teoria do drama burguês*<sup>23</sup>, Peter Szondi analisou a gênese dessa nova concepção de teatro, responsável pelo desenvolvimento de uma forma de dramaturgia, conhecida sob o signo do *drama burguês*, ou como era chamada pelos franceses, a *Tragédie Domestique*.<sup>24</sup> O cerne da teoria do drama burguês é o afastamento em relação à tragédia classicista e heroica, dominante até então.

Contudo, Peter Szondi discordava da análise materialista como aquela apresentada em *Sobre a sociologia do drama moderno*, de Georg Lukács, que viu no drama burguês o confronto de duas classes, como se o embate social entre o herói burguês e a aristocracia estivesse no centro das obras pertencentes a este gênero, e seguindo este viés de análise, as principais características do drama burguês seriam a consciência de classe da burguesia, a valorização da meritocracia e a luta da burguesia por poder político. Szondi optou por um caminho contrário, para ele, o drama burguês não era a representação do confronto entre grupos sociais, mas entre as diferentes formas com que os personagens do drama se compreendem e se posicionam no mundo em que vivem – mundo este cada vez mais dominado pelas prerrogativas burguesas. O surgimento de um *drama burguês* não denota exatamente a escolha de protagonistas exclusivamente pertencentes à burguesia.

---

<sup>23</sup>Peter Szondi construiu sua análise a partir dos dramas *O Mercador de Londres*, de Lillo, na Inglaterra de 1731; *O filho natural* e *O pai de família*, de Diderot, na França e *Miss Sara Sampson*, de Lessing, na Alemanha.

<sup>24</sup>Erich Auerbach, em *Mimesis*, se refere ao gênero como “romance sentimental-burguês”, “drama burguês” e “*comédie larmoyante*”.

Por exemplo, em *O Pai de Família*, drama de Diderot encenado pela primeira vez em 1758, a ação se passa no seio de uma família da pequena aristocracia, mas embora o pai de família seja um aristocrata, a concepção da família como um mundo privado, no qual o sentimentalismo pode se desenvolver, é que promove o surgimento de uma nova concepção de dramaturgia no século XVIII.<sup>25</sup> A análise de Szondi sugere que, para a burguesia, a classe que realmente a ameaçava socialmente, não era a aristocracia, cujos valores ainda permeavam as esperanças de ascensão de muitas famílias burguesas, mas sim a classe trabalhadora. Portanto, não seria estranho perceber que um personagem aristocrata é capaz de criar empatia no espectador burguês, se sua expressão de mundo se aproximar daquela que a burguesia identifica como sua.

Uma das principais discussões levantadas pelos autores da *Tragédie Domestique* consistia no debate acerca daquilo que ficou conhecido como a “cláusula dos estados”, a saber, a necessidade de que o herói trágico seja um membro da alta sociedade e representante das mais ilustres famílias mitológicas ou nobres da tradição ocidental. Baseados em uma interpretação estreita da *Arte Poética*, de Aristóteles, na qual se encontra o trecho que sugere que na tragédia, na comédia e na epopeia, respectivamente, “são imitados homens melhores, piores ou iguais a nós”. (ARISTÓTELES, Apud: SZONDI, 2004: 42) Entretanto, não há em toda *Arte Poética*, uma indicação a respeito do pertencimento social dos homens a serem imitados. O filósofo grego não afirmou que apenas os reis poderiam ser personagens dessas histórias, somente sugeriu que o pertencimento a uma das famílias tradicionais da mitologia daria maior veracidade ao drama apresentado.<sup>26</sup> Desde a Antiguidade, um equívoco na recepção de Aristóteles presentificou a cláusula dos estados na tradição poética do Ocidente.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Diderot é considerado um dos precursores do drama burguês, pois teria rompido com os cânones da *tragédie classique* francesa. Diderot se destacou entre os estetas de seu século pela autoria do diálogo *Conversações sobre “O filho natural”*, peça teatral de 1757, e o *Discurso sobre a poesia dramática*, publicada como um anexo da peça *O pai de família*, em 1758. Segundo Alain Ménil, em *Diderot et le drame*, a teoria do drama de Diderot foi decisivamente marcada pelas idéias de seu colaborador na *Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau, sobretudo na visão da natureza humana como aprioristicamente boa e pela ideia do teatro como um espaço público aberto a uma interrogação, com uma postura crítica e função ética. De acordo com Ménil, para Diderot as ações em um drama não ensinam diretamente, mas devem indiretamente, pelos costumes e pelas máximas da vida moral, inspirar o amor à virtude e a aversão ao vício.

<sup>26</sup> Peter Szondi citou Dacier, o principal comentador de Aristóteles no Classicismo francês para esclarecer essa polêmica. Segundo Dacier: “não se trata de Édipo, nem de Atreus, nem de Thiestes,

Para Lillo, precursor da nova dramaturgia na Inglaterra, romper com aquela tradição classicista era uma necessidade premente para que o efeito da tragédia fosse ampliado na sociedade. O protagonista deveria ser um membro da burguesia, como uma estratégia de empatia, cujo objetivo seria garantir o reconhecimento entre o espectador e o herói. Os argumentos de Lillo, contudo, são mais poéticos que sociológicos, ele pretendia a ampliação do efeito da tragédia, tendo em vista a sobrevivência do gênero. Szondi afirmou que “Lillo argumenta menos em nome da burguesia em ascensão do que em nome da tragédia. (...) não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês”. (SZONDI, 2004: 39) Um traço significativo dessa mudança parece ter sido a substituição do temor/terror, como o efeito principal da tragédia até o século XVI, pela compaixão, que assumiu tal centralidade nos séculos XVII e XVIII, permitida, sobretudo, pela eliminação da distância social entre o público e os personagens.

A função da tragédia se transformou diante dessa concepção do drama burguês, as ações e peripécias do herói trágico adquiriram um caráter exemplar: o drama dava vez aos bons e maus costumes, sobretudo, aos exemplos negativos, que não deveriam ser seguidos pela audiência. Segundo o crítico alemão, “mostrase não a natureza do mundo [como na tragédia clássica], mas a conduta de um indivíduo”. (SZONDI, 2004: 53) Szondi identificou como uma das principais características do drama burguês a racionalização, tanto da vida social, através de um processo histórico vivenciado pela burguesia<sup>28</sup>; como a racionalização da própria narrativa, através do realismo e da substituição da estrutura em versos pela prosa. Diderot foi o primeiro na França a exigir uma nova linguagem dramática, que se opunha ao normativismo da tragédia classicista. E por fim, deve ficar claro que para Szondi a principal característica do drama burguês consiste na distinção entre o público e o privado, e a aceção de que a vida privada estava imersa na

---

é do homem comum a quem se dá o nome que se quer, mas, para deixar sua ação maior e mais crível, o poeta lhe dá um nome ilustre que seja conhecido; todavia, (...) é sempre um homem comum e que se trata sob o nome de um príncipe ou um rei”. (Apud: SZONDI, 2004: 97)

<sup>27</sup> Szondi assinalou que, no entanto, devemos estar atentos para as diferenças entre a poética de Aristóteles e a poética aristotelizante do Renascimento e do classicismo, uma vez que “trata-se da diferença entre uma poética histórica e descritiva [referência ao trabalho de Aristóteles] e uma poética abstrata e normativa [recepção de Aristóteles pela tradição]”. (SZONDI, 2004: 46)

<sup>28</sup> Para tal afirmação Szondi se apoiou na análise de Max Weber sobre a ascense intramundana de algumas vertentes do protestantismo, como o calvinismo e o pietismo.

sentimentalidade, e nas dores e melancolias inerentes à estrutura da própria família burguesa:

“Sentimentalidade é a expressão do tabu em que se transforma todo o conflito entre os membros de uma família. O conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro. Mas a recusa do conflito significa somente a sua passagem para o íntimo do sujeito. (...) A consequência é sofrimento e melancolia. (...) A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa (...)”.(SZONDI, 2004: 90)

Desse modo, podemos entender a *tragédie domestique et bourgeoise* como uma expressão menos dos conflitos de classe, do que da sentimentalidade desenvolvida no âmbito da pequena família burguesa, na qual os membros não ousam decidir os conflitos em que se encontram, temendo magoar alguém muito próximo, e os reprimem em lágrimas de lamento e comoção. O conceito de *Tableau* – um quadro de sentimentos de cada personagem, o conjunto de sentimento e angustias, constituía a estrutura primordial do drama para a composição da estética de Diderot; bem como o conceito de *Condition*, algo próximo à condição social que envolve e emoldura o horizonte do personagem. Mas, ao menos para Diderot, a cláusula dos estados não era uma norma. Ele lembrou o sofrimento da rainha Clitemnestra ao ver o sacrifício de sua filha Ifigênia, nesta ação o que proporciona a comoção seria exatamente o fato de Clitemnestra não se apresentar como rainha, mas simplesmente como mãe, portanto, não importava o pertencimento social do personagem, e sim os sentimentos que ele expressava. Destituída de sua condição real, o sofrimento da personagem podia reverberar no público, criando uma relação de empatia.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Na conclusão de Peter Szondi a estética de Diderot é apresentada como uma resposta à degradação da sociedade a qual ele fazia parte e o teatro um refúgio àqueles que se opunham à perfídia: “É indo ao teatro que eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam, é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver, é lá que verão a espécie humana como ela é, reconciliando-se com ela” (DIDEROT, Apud: SZONDI, 2004: 137) Uma vez que a virtude fazia parte da própria natureza humana, de acordo com as concepções de Diderot, o teatro então, contribuía para a processo histórico de separação entre o público e o privado, e principalmente, para a idéia de que o mundo privado guardava toda a pureza de sentimentos perdida pela política do Estado. Neste ponto, a análise de Szondi coincide com a tese de Koselleck em *Crítica e Crise*, sobre a constituição do mundo privado como receptáculo da moral extirpada do Estado Absolutista.

Ao lado de Lillo e Diderot, Lessing também foi apontado com um dos principais colaboradores para o surgimento do gênero. Principalmente em *Emilia Galotti*, ele apresentou uma *tragédie domestique* que questionava a “cláusula dos estados” e colocou no palco os dramas da vida privada burguesa. Segundo Szondi, *Emilia Galotti* “se transforma num drama dirigido contra o regime absolutista e comprometido com o ideal burguês de humanidade”.<sup>30</sup> (SZONDI, 2004: 144) A *Dramaturgia de Hamburgo* representou não apenas a tentativa de instituir um teatro nacional onde predominava o classicismo de influência francesa, mas também de introduzir nos palcos alemães a arte burguesa e sua visão de mundo. Quando Lessing conceituou a compaixão como “humanidade que se sente a si mesma”, ele estabeleceu a empatia como termo médio entre a ação representada no teatro e o seu efeito. Para que a compaixão emergisse da experiência estética, o autor não poderia prescindir do reconhecimento entre o protagonista do sofrimento e o espectador, que deveria enxergar o primeiro como seu semelhante. De acordo com esse interesse, o drama burguês se encaixava perfeitamente nas exigências do seu tempo. Quando um drama buscava essa identificação do burguês com a ação representada, era possível que a ação narrasse os abusos do Estado Absolutista sobre a burguesia e, como principal consequência, nesse modelo de teatro, “enquanto a burguesia não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, ela viverá seus sentimentos e, impotente, deplorará no teatro a sua própria miséria”. (SZONDI, 2004: 158)

Schiller também deixou sua contribuição para a formação do novo gênero e, em 1784, levou aos palcos *Intriga e Amor*<sup>31</sup>, terceira peça que elaborara, desta vez sob a insígnia de uma “tragédia burguesa”.<sup>32</sup> O drama se passa no seio de uma família burguesa, em um principado alemão e, por mais que não tenha a tomada de poder da burguesia contra o Estado absolutista como temática central,

<sup>30</sup> Para Erich Auerbach, em *Mimesis*, este drama não alcança o conteúdo revolucionário esperado, porque, embora a família Galotti não pertença à aristocracia da pequena cidade italiana, sobretudo, no comportamento do pai, Odoardo, não podemos distinguir uma atitude burguesa, senão uma postura que se aproxima aos valores militares e aristocráticos.

<sup>31</sup> Originalmente *Kabale und Liebe*.

Decidimos tratar dessa peça teatral do início da carreira dramaturgica de Schiller, mesmo tendo em vista a distância entre esta obra e as demais analisadas aqui, para reforçar o argumento em torno da centralidade da tragédia em seu pensamento.

<sup>32</sup> Segundo Auerbach, o gênero, já bastante desenvolvido na Inglaterra e na França à época de Schiller, em território alemão teria sido influenciado, sobretudo por Shakespeare, Diderot e Rousseau.

certamente ali estão delineados os contornos desse conflito, sobretudo quando a moral burguesa é confrontada contra a perfídia da ordem estabelecida. Na trama dois jovens se apaixonam, Luise Miller, filha do músico, e Ferdinand, major e filho do Presidente von Walter, Primeiro-ministro da corte.<sup>33</sup> O romance impossível por causa das diferenças sociais é alimentado por declarações açucaradas de amor incondicional, até que uma série de intrigas políticas envolve o casal em desventuras que culminam em seu fim trágico. A crítica à moral aristocrática aparece em diversos momentos na fala do músico Miller, ou na atitude de Luise, constantemente ameaçada de desonra; a oposição entre o caráter burguês e a imoralidade das atitudes do Primeiro-ministro e de Wurm, seu secretário, denuncia a coexistência de dois mundos opostos, cujo confronto iminente deverá causar grandes transformações na sociedade.<sup>34</sup> Para Auerbach, o drama burguês de Schiller supera, na apresentação literária de seu presente político, até mesmo a *Emilia Galotti*, de Lessing, pois para o crítico “trata-se, na sua época, de um caso extremo de reprodução literária em termos de princípios e problemas”. (AUERBACH, 2004: 390) Ao escolher a peça de Schiller, o crítico alemão pretendia analisar como na tragédia burguesa havia a tentativa de apresentar, através de um drama pessoal, a realidade histórica, de maneira que no destino do indivíduo possa ressoar os conflitos de realidade sócio-política de então.

A crítica aos costumes aristocráticos inicia-se com a recusa do pai ao casar a filha por conveniência. Contra um casamento arranjado, Miller respondeu da seguinte forma às intenções matrimoniais de Wurm: “Não obrigo minha filha a nada. (...) É a menina que terá que viver com o senhor – não eu. Por que eu deveria, por pura e simples teimosia, atirar-lhe nos braços um marido que não é do gosto dela?”. Um pouco mais adiante, Miller ainda advertiu contra a abordagem de Wurm e sua insistência de que o pai convencesse a filha sobre os benefícios do compromisso: “Se ele [o pretendente] tiver algum valor, ele se envergonhará de

<sup>33</sup> Utilizaremos a grafia dos nomes tal qual aparece na edição mais recente de *Intriga e Amor*, da Editora UFPR, de 2005.

<sup>34</sup> Para separar o casal, o secretário Wurm elabora um plano cuja eficácia necessita do juramento de Luise e, obviamente, do cumprimento desse acordo. O Presidente ouve o plano e logo retruca contra o secretário: “E de que vale um juramento, imbecil?”, Wurm responde: “Para nós, nada, Excelência. Para *aquele* tipo de gente, tudo.”, aqui Schiller escancara a oposição à imoralidade que reinava entre aqueles que governavam as terras germânicas.



apresentar seus méritos a sua amada desta maneira ultrapassada”. (SCHILLER, 2005: 15 e 16) Uma nova visão de mundo e, principalmente, uma nova ética separam as intenções do secretário e a atitude do pai. Se por um lado o caráter de Wurm o autoriza a articular a armadilha para separar os apaixonados, por outro lado, é a indiferença aos princípios de Miller que o encoraja a fazer valer “a ordem natural das coisas”.<sup>35</sup>

Como percebeu Auerbach, o mundo apresentado no drama era extremamente estreito, seja pelo tamanho minúsculo do principado – que pode ser percorrido em um dia em uma viagem a cavalo; ora pela pequenez moral daqueles que ditam as regras; ou mesmo pelas pretensões ainda demasiadamente tímidas da burguesia alemã. No mundo da corte toda a corrupção é permitida, mas entre o povo rege uma severa lei da virtude, que assombra as pretensões amorosas de Luise. Por isso o estranhamento do secretário foi imediato, pois lhe parece muito precipitado o pai recusar o compromisso entre sua filha – moça de família simples – e o secretário do primeiro-ministro do principado. Wurm não se conforma com a resposta negativa e inicia a rede de intrigas para separar Luise de seu amado, Ferdinand, mesmo sabendo que não teria o amor ou o consentimento da moça no almejado casamento. Opõem-se aqui dois valores distintos amor e prestígio social, e essa oposição é a chave para o enredo de toda a tragédia.

Como escudo a protegê-la de todas as acusações, desonras, ameaças e crueldades, Luise tem apenas a sua moral; por ela é capaz de renunciar ao seu amor, seja pela salvação do pai, seja para preservar Ferdinand, ou mesmo em defesa de sua própria pessoa. E certa de que o mundo ao qual pertence ainda não existe, a jovem afirmava que

“quando a barreira da desigualdade cair – quando esta odiosa diferença de condições se descolar de nós como uma casca – e os homens forem apenas homens – eu não levarei nada comigo a não ser a minha inocência, mas o pai disse tantas vezes que, quando Deus vier, o luxo e os títulos grandiosos pouco valerão, enquanto o valor dos corações aumentará”. (SCHILLER, 2005: 19)

---

<sup>35</sup> Nota: Segundo Auerbach, “própria ordem social vigente é reconhecida pelos súditos, até pela própria Luísa [é assim que o nome da protagonista aparece grafado em *Mimesis*] como “ordem universal e eterna””. (AUERBACH, 2004: 392)

Esse mundo em que os títulos não diferenciam os homens, mas sim o seu caráter, não é a pretensão apenas para a vida posterior, mas para a construção de uma nova sociedade terrena, quando a iniquidade da ordem vigente der lugar ao reino da moral. Enquanto isso, a lamúria e o sofrimento enobrecem a alma daqueles que carecem de privilégios, e esperam o novo porvir, Luise bem sabe que “Lá as lágrimas valem tanto como triunfos”. (SCHILLER, 2005: 19) Embora a crítica à corrupção dos valores no mundo aristocrático seja a temática predominante na peça, o dramaturgo tampouco idealizou a família burguesa.<sup>36</sup> A mãe constantemente acusada de alcoviteira, mais interessada em futilidades do que com a honra da família; o pai, embora devotado à filha, é rude com a esposa e fica cego de interesse quando Ferdinand lhe presenteia com uma grande quantidade de dinheiro. Apenas Luise sustenta uma nobre postura por todo o drama.

Provavelmente, a personagem mais interessante da peça é Lady Milford, favorita do príncipe, de nobre estirpe inglesa, mas que por conta de uma grande desventura caiu nas graças do príncipe alemão, que a socorreu, mas a condenou a uma vida imoral. Lady é o ponto de inflexão de toda a intriga, bem como da tragédia subsequente. O Presidente von Walter planeja o casamento entre seu filho, Ferdinand, e Lady, com o objetivo de estreitar os laços políticos com o príncipe. O que ele não sabe é que Lady só concordou com tal matrimônio por estar apaixonada pelo Major, e que pretendia apartar-se da vida imoral de amante do príncipe, assim que se casasse. O embate moral angustia a cortesã, “Com toda a satisfação dos sentidos, meu coração está faminto, e de que me valem mil sentimentos mais nobres se tudo o que me é dado fazer é saciar os instintos”. (SCHILLER, 2005: 36) Lady Milford procura redimir seus pecados através do amor e por meio dele restabelecer uma conduta moral. Incomodava a dama não apenas sua condição de favorita do príncipe, mas a ideia de conviver e servir a um espírito tão pequeno, capaz de barbaridades contra seu povo. Ao receber uma joia enviada pelo príncipe, ela ordena sua acompanhante que leve o artefato a uma tesouraria e reverta o dinheiro em benefício de famílias necessitadas, pois para

---

<sup>36</sup> Um importante suporte para cumprir esse objetivo foi a inserção do Marechal von Kalb, cujo caráter foi pintado com a finalidade de fornecer quase uma caricatura do que havia sido a nobreza de outrora, e na época de Schiller já era um estamento tão carente de moral, quanto de riquezas.

Lady “é melhor ter joias falsas nos cabelos e a consciência desse ato no coração”.  
(SCHILLER, 2005: 41)

A nacionalidade de Lady aparece no drama quase como uma prova incontestada da grandeza de seu caráter, não poderia ter nascido em outra pátria, senão na gloriosa Inglaterra – de fato, a lembrança de sua origem lhe concedeu a coragem necessária para decidir romper com a vida imoral a qual fora arrastada pelas circunstâncias, e tal resolução mudou os rumos da trama, conduzindo ao desenlace fatal. O recurso utilizado por Schiller não é de se estranhar, sobretudo se nos lembrarmos de que entre os intelectuais alemães era muito comum a tentativa de estabelecer um elo cultural entre as duas terras, sobretudo como uma estratégia de afastar a forte influência francesa. Esta, possivelmente, consiste na personagem mais idealizada de *Intriga e Amor*, contudo, seu desfecho é quase inverossímil, uma vez que abre mão de todo o luxo e conforto em que vivia, para lançar-se em uma vida de trabalho e incertezas. Mas a redenção Lady Milford é cara demais aos objetivos da obra, para manter o tom político da peça Lady tem que superar a iniquidade.

O drama de Schiller fartou-se de três dos principais elementos relacionados ao surgimento do novo gênero poético, a saber: a relativização da “cláusula dos estados”; a oposição entre a visão de mundo aristocrática e a burguesa; e as lágrimas e sofrimentos como maneira de expiar a afronta contra o *status quo*. Mas para Schiller a peça é acima de tudo uma tragédia porque os meandros da intriga levam o protagonista a um desfecho desditoso – já dizia Ferdinand, “Minha decisão e o preconceito! Vamos ver qual dos dois prevalecerá – a *moda* ou a *humanidade*.” – no qual sua liberdade só pode se afirmar em oposição a seu impulso natural de preservação, para ser livre, Ferdinand deve deixar de ser; em defesa de sua humanidade, ele deve abrir mão de sua própria existência. (SCHILLER, 2005: 50) Mas segundo a reflexão de Mário Luiz Frungillo<sup>37</sup>, Ferdinand não é um herói trágico, senão um herói em busca de uma tragédia. Isto porque sua desventura tem origem também em seu próprio caráter, e não somente em fatores externos. A incapacidade de ver além de sua estreita

---

<sup>37</sup> Responsável pela tradução e pelo posfácio da presente edição de *Intriga e Amor: uma tragédia burguesa em cinco atos*.

concepção de mundo e o julgamento antecipado das ações de Luise o levam à ciranda de equívocos. O ciúme e a dor das ilusões perdidas são suficientes para que ele decida ferir sua amada, a visão de Luise como alguém diferente do que ele havia idealizado lhe parece o fim não apenas do amor entre eles, mas da própria existência. Embora Schiller tenha se esforçado em tecer uma intriga cujos desdobramentos são tão precisos e rápidos que chegam a causar certa vertigem no espectador, o desfecho de seu herói perde em tragicidade porque sua desgraça não é fruto somente do que ele desconhece, todavia, daquilo que não quer ver.<sup>38</sup> Portanto, o efeito trágico aqui é menor do que em obras posteriores do autor, como *A Noiva de Messina*, *Maria Stuart* e *Demétrio*, difícil é afirmar se a razão para tal reside na temática política burguesa ou na composição poética da tragicidade dos personagens.

Se a motivação inicial de Auerbach em “O músico Milller” era pensar a constituição de uma narrativa realista na tragédia burguesa de Schiller, sua conclusão, no entanto, caminhou por outra via, para ele a intenção política da obra estorvara o realismo da composição poética. Já é bastante conhecida a frase de Auerbach, inspirada na crítica de H. A. Korff sobre *Intriga e Amor*, na qual caracterizava a obra como “uma punhalada no coração do absolutismo”, o caráter político da obra fez com que Auerbach encontrasse ali até mesmo um tom demagógico. Em sua opinião

“Isto [o caráter político da peça] é indiscutível, devendo-se apenas lamentar que Schiller soubesse muito mais exatamente contra o que lutava, do que a favor do quê; e que a peça dê facilmente a impressão de que tudo estaria em ordem se algumas pessoas dirigentes não fossem libidinosas e patifes, mas pessoas decentes”. (AUERBACH, 2004: 392)

A conclusão do crítico é intrigante. De fato, não encontramos nos escritos de Schiller um programa político, ou um pensamento sistematizado sobre a sociedade que deveria sobrepor a corrompida realidade em que vivia. Entretanto, encontramos em sua obra os alicerces para a construção de uma nova realidade, e

---

<sup>38</sup> A hesitação de Luise também colabora para o recrudescimento do mal-entendido e compromete a tragicidade do desfecho.

tanto no projeto de uma educação estética, quanto nas suas reflexões sobre a poesia, ou no conjunto de suas peças teatrais, Schiller advogava por algo maior do que *decência*, preocupava-se com a *humanidade*, com a formação de um homem capaz de entender e realizar a liberdade em sua existência. O poeta alemão não sabia como a sociedade futura deveria ser – não há em sua reflexão o viés de uma utopia político-social – mas tinha em mente uma *Ideia* do homem que deveria construir essa sociedade e valores como a decência era apenas o início para a nova humanidade. O Ideal de homem moderno que Schiller desenhou com seus pensamentos partia da moral – entendida como a lei da razão, que permite a vida em sociedade, porque se sobrepõe à necessidade dos instintos – e, por meio da estética, se elevava além dela, garantindo ao homem expandir sua razão e imaginação incansavelmente na realização de seu Ideal, e conquistando a liberdade que, ao mesmo tempo, nos redime e nos reconcilia com a natureza que nos constitui.

Contudo, talvez seja mais prudente não atribuir tamanha extensão à conclusão de Auerbach, afinal, trata-se da análise de uma única obra, na qual o crítico buscava um desenvolvimento bastante pontual, interessava-lhe investigar como a “realidade da vida” ganhava cores através da poesia. Sua recusa da peça – ele chegou mesmo a afirmar que se tratava de uma “peça ruim” – está relacionada ao caráter melodramático que ele diagnosticou como o responsável pela predominância de diálogos sentimentais, demasiadamente rebuscados e artificiais. Para Auerbach, embora seja uma peça extremamente arrebatadora, “a insuficiência do seu realismo está, sobretudo, no gênero do drama burguês em si”. (AUERBACH, 2004: 393) Embora nosso foco seja o efeito trágico e a sua possibilidade no drama burguês, a análise de Auerbach sobre o realismo nos auxilia porque o efeito trágico somente se efetiva em uma relação empática, quando há a identificação entre a ação apresentada e o espectador, e o drama vivido pelo herói comove porque o público é capaz de se ver sofrendo aquelas mesmas agruras. Portanto, a construção da realidade na obra poética pode contribuir grandemente para estreitar os laços entre o palco e a plateia, e garantir o sucesso da obra de arte, caso consiga comover despertando a compaixão, mas na medida certa, o suficiente para que a opressão inicial seja substituída pela expansão da liberdade.

O fato é que Schiller não retornou ao gênero, suas tragédias seguintes voltaram ao modelo clássico, com reis, rainhas e seus dilemas internos, mas interessados nos caminhos da espécie do que nos meandros da política local. Peter Szondi evitou utilizar o termo “tragédia burguesa” e optou pela denominação “drama burguês”, pelo que tudo indica, por não reconhecer nessa forma de poética o efeito trágico que apenas a *tragédia* é capaz de produzir. Essa parece ter sido também a opinião de Schiller, que se afastou definitivamente desse modelo de teatro, reconciliando-se com a tragédia ática.

### 6.3

#### O trágico e a modernidade

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

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

O trágico exige uma esfera subjetiva que provavelmente só a modernidade pôde lhe suprir, para ele não basta o indivíduo, é o *sujeito* que oferece espaço para a problematização da ação no mundo e através dos dilemas entre a necessidade e a vontade que a visão trágica se delineia. É o *ser* no mundo, ao mesmo tempo seu

fruto e em disputa com ele, o embate entre o querer e o dever, e, acima de tudo, a impossibilidade da conciliação que coloca esse sujeito em xeque. Segundo a visão trágica, mesmo a harmonia entre o *apolíneo* e o *dionisíaco* na tragédia – que confere ao gênero grande densidade poética, tal como interpretou Nietzsche – é passageira, porque as questões não são particulares, mas relativas à própria condição humana. Segundo Antônio Álvaro Soares Zuin<sup>39</sup>, certas tragédias resistiram ao tempo exatamente porque *tocaram* em algo humano, como o *Édipo* em cuja trajetória não pesou apenas o plano dos deuses, mas também a problematização do *ser* humano. O parricídio e o incesto perturbam a consciência do herói porque colocam em questão a sua humanidade. Dessa forma, a tragédia grega poderia ser entendida como Paideia, porque ela cria uma relação dialógica entre o indivíduo e a sociedade, permitindo que sentimentos e interditos sejam discutidos publicamente e, assim, promovendo uma *educação* para a vida em comunidade.

Para Peter Szondi, Aristóteles inaugurou uma tradição poética que se prolongou aproximadamente até o final do século XVIII, quando o surgimento de uma “filosofia do trágico” deu início a uma nova perspectiva sobre o debate. O que antes era um pensar sobre a feitura da poesia, com o trágico se expandiu e passou a significar uma *visão de mundo*<sup>40</sup>, ou seja, uma ideia sobre o homem e sua relação com o mundo que o cerca. O conceito de trágico era pensado na cultura europeia do início do século XIX a partir de sua estrutura dialética. A análise das obras não se ocupava mais de um conceito geral de poética, senão da procura por uma ideia de arte que só pode ser alcançada pela consideração histórica das mesmas. Szondi partiu desse princípio para recusar uma ideia de tragédia ou de um trágico *em si*, pois pretendia pensar o pertencimento histórico dessa arte. Szondi rompeu com uma estética dos gêneros poéticos em prol de uma filosofia da arte.

“Pois nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX constituiu-se com grande diversidade, um outro gênero da poética, que não poderá ser abolido. Trata-se da poética filosófica, que não busca regras a serem empregadas na *práxis*, nem diferenças a serem consideradas na escrita, mas um

<sup>39</sup> No artigo “A indústria cultural e a humilhação do trágico”, publicado em *Os destinos do trágico*.

<sup>40</sup> A expressão grafada é entendida no sentido de uma *Weltanschauung*, uma mundividência.



conhecimento que se basta a si mesmo. Assim, a poética constitui uma parte da estética geral, pensada como filosofia da arte. Na época de Goethe, ela se torna cada vez mais um domínio dos filósofos”. (SZONDI, 2004: 16)

Além de dizer respeito à poética, o trágico também é expressão da relação dialética entre o individual e o absoluto, o universal e o particular, permitindo o surgimento de uma teoria literária fundamentada na filosofia da arte e alicerçada na história dessas ideias. Muito interessante parece ser o fato de que o desenvolvimento de uma filosofia do trágico tenha ocorrido na mesma época em que a poesia trágica entrou em declínio. Não nos é seguro afirmar até que ponto poderíamos traçar uma conexão entre esses dois acontecimentos e confirmar se a reflexão sobre o trágico assumiu o lugar antes ocupado pelas tragédias na cultura ocidental. De certo, o conflito que move a visão de mundo trágica, a saber, a cisão no âmago do espírito humano, já estava presente na tragédia ática. Embora, a princípio, pareçam irreconciliáveis o racionalismo grego e as contradições de sua tragédia, desde os primeiros tempos essa divisão que se produz entre a liberdade humana e a natureza, teve como objetivo permitir a elevação do homem e a superação de seus limites. Segundo Szondi, a tragédia honrava a liberdade humana ao colocar o herói frente a um poder superior a ele, mas para não ultrapassar os limites da arte tinha que conduzi-lo à desgraça; assim ficava exposta a fragilidade da espécie, grande em suas pretensões e ideais, contudo, desarmada no confronto contra as vontades do destino.

Contra o formalismo predominante na filosofia racionalista, o trágico destaca a duplicidade da constituição humana, nele a contradição rígida entre lei e vontade, universal e particular, ganha mobilidade e revela a permeabilidade dos opostos. Szondi nos lembra que para Hegel tragicidade e dialética coincidem. A relação dinâmica entre os termos – princípio da dialética – substituiu o formalismo rigoroso da filosofia kantiana. No lugar do dualismo radical Hegel propôs a conciliação, e o resultado foi a emergência de uma nova maneira do homem se relacionar com o mundo, ao perceber que a cisão não é o fim, mas sim o início de um caminho. A filosofia do trágico, dessa forma, aponta para uma concepção ao menos construtiva, na qual a fragmentação do homem pode ser vista como uma via para a sua reinvenção, “o trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão [entre a natureza e a liberdade], cada um dos lados opostos se

*justifica*, e no entanto cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado”. (HEGEL. Apud: SZONDI, 2004: 42) No trágico a dialética se estabelece na relação necessária entre as duas forças que se chocam, mas que também encontram nesse embate a possibilidade para sua expansão máxima, pois a natureza afirma sua força ao subjugar a vontade humana, bem como a liberdade constringe a natureza ao confrontá-la. Dessa maneira, no trágico é a eticidade que aparece submetida à dialética, uma vez que o herói trágico é punido exatamente por sua moral.

Segundo essa concepção, o trágico consiste em uma contradição irreconciliável. Caso ocorra a conciliação e seja estabelecida a harmonia entre os contrários, o *pathos* da tragédia se desfaz. O efeito trágico se realizaria apenas quando o espírito fosse colocado à prova, e sua resistência frente à força da natureza aparecesse como uma manifestação de sua grandeza.<sup>41</sup> A tragicidade dessa dialética reside na ameaça subjacente ao conflito: é a unidade do Eu que está em jogo, entre o dever e o querer é o próprio homem que se encontra em risco. O afastamento entre o que deseja e o que deve fazer pode levá-lo ao rompimento. Essa fragmentação do homem, fundamento de todo efeito trágico, atravessou a tradição ocidental e deu origem a uma visão de mundo que enxerga o homem a partir da fissura intrínseca à sua condição, e cuja filosofia admite a ruptura como ponto de partida para pensar o humano.<sup>42</sup>

Na reflexão de Friedrich Nietzsche o trágico se expressa através da interação entre a visão de mundo apolínea – do sonho, da beleza – e a visão de mundo dionisíaca – da embriaguez. O filósofo viu no surgimento da tragédia a conciliação dos dois princípios, até então, opostos na cultura grega, o jogo entre a afirmação do indivíduo através de sua vontade e o seu dilaceramento por meio da força do destino. Dessa forma, anuncia-se a tragicidade no cerne da alma. Mas,

---

<sup>41</sup> Por esse motivo, o próprio Goethe afirmara que não possuía o dom para a tragédia, uma vez que possuía a alma conciliadora, enquanto esse tipo de poética negava qualquer possibilidade de solução. Goethe em carta para Eckermann, em 28 de março de 1827. (GOETHE. Apud: SZONDI, 2004: 48.) Bem antes dessa confissão, Schiller já havia sinalizado ao amigo que sua *Ifigênia* era demasiadamente moderna e anti-trágica, pois havia ali uma conciliação impossível na concepção grega da obra.

<sup>42</sup> Luiz Costa Lima, em *História.Ficção.Literatura*, empreendeu uma análise sobre a disposição fragmentária do sujeito que apresenta importantes reflexões acerca deste assunto. Ver também, do mesmo autor, *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*.

para Szondi, Nietzsche nos ofereceu uma visão da tragédia como uma “consolação metafísica”, através da qual o dionisíaco irrompe de seu esfacelamento como um poder indestrutível, garantindo ao espírito sua expansão por meio do conceito de liberdade. Ele entendia o dionisíaco como a exaltação da vida e da liberdade, e a comprovação da arte como uma atividade metafísica do homem, cuja última consequência consistiria na aceção de que a existência só se justifica como um fenômeno estético. De acordo com o pensamento de Nietzsche, a arte alcança tal vocação metafísica porque nela a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco está em constante encontro, irrompendo da própria natureza,

“por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”. (NIETZSCHE, 2006: 32)

O filósofo via a tragicidade na cultura grega através dessa relação entre o apolíneo e o dionisíaco, pois se o efeito apolíneo se aproximaria do sopro da harmonia e perfeição, o efeito dionisíaco, por sua vez, consistiria na substituição do abismo entre os homens por um sentimento de unidade, que reconduz à própria natureza.

Tendo em vista o que foi dito, entendemos que a perspectiva estética aberta pela filosofia do trágico nos permite pensar a *ideia* e não a *lei formal* da poesia trágica. Walter Benjamin renunciou a um conceito atemporal de trágico, em favor de uma concepção que considera o pertencimento histórico dessas ideias. Embora filósofos como Hegel, Nietzsche, Schelling, entre outros, pareçam ter se interessado em compreender *o trágico* como um fenômeno, Peter Szondi sugeriu que admitíssemos se tratar apenas de *um trágico*, uma concepção possível entre tantas outras. A compreensão do fenômeno como dialético, por exemplo, não é definitiva e não consiste na única forma de entendê-lo – outros gêneros poéticos ou fenômenos culturais também podem ser compreendidos por meio da dialética como, por exemplo, o cômico, a ironia e o humor. “Não é possível reduzir ao conceito lógico de dialética um fenômeno como o trágico, ao qual se deve o mais alto estágio da poesia, e que muitas vezes foi concebido como sendo

intimamente ligado ao significado da existência”. (SZONDI, 2004: 84) Sendo assim, o significado do trágico deve ser constantemente revisto, de acordo com a análise das tragédias, a fim de permitir que o conteúdo histórico também seja avaliado na composição da Ideia de homem e mundo que cada obra representa. Assim sendo, deveríamos pensar na *tragicidade* de cada autor, seja ele poeta ou filósofo, ao invés de buscar o conceito unívoco de trágico.

Szondi renegou qualquer possibilidade de enunciar a “essência” do trágico e asseverou que “O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”. (SZONDI, 2004: 84/85) O cerne do entendimento sobre o trágico, parece estar contido em duas formulações muito precisas de Peter Szondi, em primeiro lugar, a noção da *autodivisão*, visto que é a vontade de resistir à tirania do destino, a mesma vontade de afirmar a sua eticidade em face de uma situação adversa, que conduziria o herói trágico, ao mesmo tempo, à sua ruína física e também ao triunfo de sua liberdade. Embora no fim se encontre derrocado, o homem ainda assim pode sentir-se elevado pelo constrangimento que sua liberdade impôs ao despotismo da natureza. Em segundo lugar, somente pode ser considerado trágico o fim daquilo que não pode ser abatido, e o que *não pode declinar* não consiste apenas no reino da liberdade, mas na própria unidade do ser. O sentimento que nos afeta a ponto de criar uma ferida incurável é a percepção do dilaceramento entre a vontade e a necessidade, o desacordo entre a lei moral – a afirmação de nossa liberdade – e a lei natural – a preservação de nosso bem-estar. Portanto, o trágico reside nessa zona tênue e tensa entre o temor pela ruptura do ser e a auto inclinação para consumá-la.

Se por um lado não podemos afirmar o surgimento de uma filosofia do trágico já na obra de Schiller, por outro lado, certamente não teríamos problemas em assegurar a tragicidade que o autor expressa em suas peças teatrais, bem como em seus escritos filosóficos. Assim sendo, adotaremos o conselho de Szondi e, ao invés de procurar um conceito de trágico inerente à obra do dramaturgo alemão, devemos agora pensar como a tragicidade se expressou através de sua concepção

de arte e do próprio momento histórico em que vivia como um episódio trágico. Para isso, e ainda seguindo as pistas deixadas por Szondi, devemos devolver o trágico ao nível mais concreto de sua realização, a ação, pois se o entendimento sobre o trágico corre o risco de se perder na abstração filosófica, é no terreno da ação, seja nas tragédias, ou mesmo na vida, que o trágico ganha contornos de fato *dramáticos*.

Seria possível perceber o surgimento de uma dialética pré-filosófica na obra de Schiller, sobretudo, na composição da tragédia como um conflito irreconciliável. De fato, a concepção da natureza humana como conflituosa estava na base de sua reflexão filosófica, e, quando buscou entender o seu tempo, encontrou como traço distintivo da modernidade – e do homem moderno – uma cicatriz, fruto da cisão entre natureza e liberdade. A visão dos tempos modernos como um período de ruptura com o passado – mesmo que o passado em questão fosse a antiguidade – também era central para reflexão do poeta. Portanto, a tragicidade presente em sua obra dramática, tanto quanto em seus escritos sobre estética, tem como fundamento gerador a visão da fratura instalada pela nova experiência história.<sup>43</sup> E, justamente dessa fragmentação, originada na tensão interminável entre necessidade e vontade, que o Ideal pôde surgir. Na interpretação aberta pela reflexão de Schiller o Ideal não deve ser compreendido como o antídoto contra a tragicidade, mas como o produto maior dela. Assim sendo, o efeito trágico revelaria o seu potencial mais elevado, pois seria da própria dinâmica da tragédia que o homem tomaria conhecimento de sua destinação.

Além do que foi dito, podemos afirmar que a experiência da tragicidade não se resumiu à esfera de seu pensamento. Schiller expressou uma espécie de concepção “pantrágica” – como denominou Peter Szondi – mais biográfica do que, até mesmo, filosófica. Contribuíram para tal cenário alguns aspectos como a saúde frágil e a enfermidade precoce que o acometeu, somava-se a esse quadro a situação em que se encontrava o território alemão, ainda politicamente

---

<sup>43</sup> A análise empreendida por Reinhart Koselleck, acerca da experiência histórica da modernidade através do distanciamento entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, pode nos ser muito válida para pensar essa questão. O surgimento de uma nova maneira do homem compreender e se relacionar com a história instalou, de imediato, um mal-estar pela perda das certezas de então. A relação temporal linear e progressista que, aos poucos, se tornou predominante, em grande medida contribuiu para o sentimento de afastamento entre o homem e a sua natureza. Para maiores esclarecimentos ver KOSELLECK. *Futuro Passado*.

enfraquecido, e a ameaça que os intelectuais acreditavam pairar sobre sua cultura, principalmente por causa da influência francesa, em expansão na Europa. Da França vinham novos focos de instabilidade, a Revolução e a grandiosa ruptura com o passado que esse movimento representava, além da violência com a qual tomou para si o curso da história chocava pelo descaso com a tradição e o ímpeto das mudanças. A Revolução ganhou contornos de um episódio trágico. Até mesmo a retórica dos “direitos *universais* do homem” assumiu um papel heróico frente ao Antigo Regime e sua insistência em manter os grilhões que oprimiam os indivíduos. Como se ali estivesse sendo travada uma batalha entre a liberdade da espécie e as condições históricas que mantinham a humanidade afastada de seu Ideal. Contudo, aos olhos de Schiller, conforme os (des)caminhos de Revolução levavam à radicalização e à violência, a tragicidade do evento histórico era colocada em dúvida. Pois, para alcançar um fim moral – a realização da liberdade no mundo social – os revolucionários haviam se utilizado de meios amorais – sobretudo representados pela morte do rei e o desapego às tradições que a segunda fase do movimento representou.<sup>44</sup>

Portanto, a história parecia ter falhado, novamente o homem se afastava do seu Ideal. Em face desse cenário, não restava dúvidas ao poeta: a arte deveria assumir a dianteira do processo de formação da humanidade. Como, na visão de Schiller, o efeito trágico seria exclusivo da experiência estética, apenas a arte poderia colocar o homem diante de seu Ideal.

---

<sup>44</sup> Em carta a Körner, em oito de fevereiro de 1793, Schiller expressou sua decepção com os rumos da Revolução Francesa. Mostrou-se indignado com a morte do rei: “O que você diz do que se passa na França? Eu efetivamente já comecei um escrito a favor do rei, mas não me senti bem com isso, e assim ele ainda se encontra aqui diante de mim. Há 14 dias que não mais posso ler nenhum jornal francês, tanto me repugnam esses miseráveis carrascos”. (SCHILLER, 2002b: 60)