

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

HUMBERTO COSTA

**A RECEPÇÃO DO SUBLIME KANTIANO EM
SCHILLER**

CURITIBA
2008

HUMBERTO COSTA

**A RECEPÇÃO DO SUBLIME KANTIANO EM
SCHILLER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Jair Lopes Barboza.

CURITIBA
2008

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central

C837r
2008
Costa, Humberto
A recepção do sublime kantiano em Schiller / Humberto Costa ; orientador,
Jair Lopes Barboza. -- 2008.
135 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2008
Bibliografia: f. 130-135

1. Kant, Immanuel, 1724-1804. 2. Schiller, Friedrich, 1759-1805. 3. Teatro.
4. Tragédia. I. Barboza, Jair Lopes. II. Pontifícia Universidade Católica do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 142.3

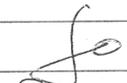
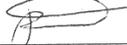


Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Centro de Teologia e Ciências Humanas

TERMO DE APROVAÇÃO

Nesta data, frente à Banca Examinadora composta pelos professores: Dr. Jair Barboza, Dr. Francisco Verardi Bocca e Dr. Paulo Vieira Neto, o mestrando **Humberto Costa** procedeu à defesa da dissertação de mestrado intitulada: A RECEPÇÃO DO SUBLIME KANTIANO EM SCHILLER. Após a defesa, os membros da Banca Examinadora manifestaram parecer FAVORÁVEL à obtenção do título de **Mestre em Filosofia** pelo candidato, tendo a dissertação e defesa recebido o conceito A, conforme **Ata de Defesa de Dissertação nº 41**.

Curitiba, 24 de setembro de 2008.

PROFESSORES	INSTITUIÇÃO	ASSINATURAS
Prof. Dr. Jair Barboza	PUCPR	
Prof. Dr. Francisco Verardi Bocca	PUCPR	
Prof. Dr. Paulo Vieira Neto	UFPR	

CIENTE:


Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal
Diretor do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia - *Stricto Sensu*

Aos meus pais e aos meus verdadeiros
amigos, companheiros de todas as horas e
todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho seria impossível sem o auxílio de algumas pessoas, assim, gostaria de expressar a minha gratidão. Agradeço...

ao professor Dr. Jair Barboza, que me orientou sempre com muita confiança, respeito e honestidade;

à minha querida amiga e mestra, Clarice Alves Martins, que com suas preciosas e instigadoras considerações, suas inúmeras leituras e correções, muito contribuiu para a realização deste trabalho;

à Roti Nielba Turim, por descortinar outros horizontes em meu universo;

ao professor Fernando Bini, pelos preciosos apontamentos;

a Trajano, pelo incentivo;

a Beethoven, por tornar a realização este trabalho mais prazerosa;

aos meus queridos amigos que souberam compreender minha ausência;

à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-PR e a todos os professores do curso, por intermédio do professor Dr. Antonio Edmilson Paschoal;

e a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o êxito desta pesquisa.

...

"Não há nada mais terrível que
uma ignorância ativa."

Goethe.

"La libertad, Sancho,
es uno de los más preciosos
dones que a los hombres
dieron los cielos; con ella
no pueden igualarse los tesoros
que encierran la tierra y el mar:
por la libertad, así como por
la honra, se puede y
debe aventurar la vida."

Don Quijote - Miguel de Cervantes.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar como Schiller recebe o conceito de sublime kantiano e como ele o desenvolve para fundamentar esteticamente a compreensão que tem a respeito do teatro. Inicialmente, o conceito de sublime schilleriano é construído respaldado no conceito kantiano. No entanto, à medida que os estudos sobre tal conceito vão se desenvolvendo, o mesmo vai adquirindo outras nuances. Na tentativa de esgotar tal conceito, Schiller alterou a divisão proposta por Kant, dando preferência à distinção entre sublime teórico e sublime prático. Para que pudesse sustentar seu pensamento de que a culminância da beleza e da sublimidade se dá na bela-arte, em especial, na tragédia, por intermédio específico do teatro, necessitou alargar tal divisão. Todavia, sua fidelidade a Kant o impediu de efetuar a união entre beleza e sublimidade. A tragédia, mesmo tornando visível a sublimidade do herói, não deixa visível o sublime em sentido estrito. Assim, só se pode compreender o sublime em Schiller pelo viés do simbólico.

Palavras-chaves: Sublime, Schiller; Kant; Teatro; Tragédia; Arte-bela.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to research the way Schiller understands the concept of the Kantian sublime and how he develops it to aesthetically base his own comprehension about theatre. Initially, Schiller's concept is based on Kant's one, however as the studies about such ideas achieve a certain development, new nuances come out. In the attempt of changing such concept, Schiller altered the Kantian proposal, giving preference to a distinction between the theoretical and practical sublime. In order to give support to his thought that the highest level of beauty and sublimity is inserted in the "Beautiful Art", especially in the tragedy, by specific means of theatre, he needed to enlarge such division. On the other hand, his loyalty to Kant prevented him from making the union between beauty and sublimity. The tragedy, even making visible the hero's sublimity, does not permit visibility of the sublime in its exact sense. Being so, we can only understand Schiller by means of the symbolic.

Keywords: Sublime, Schiller; Kant; Theatre; Tragedy; Beautiful Art.

LISTA DE ABREVIATURAS

CFJ – Crítica da Faculdade do Juízo.

CRP – Crítica da Razão Pura.

CRPr – Crítica da Razão Prática.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – O SUBLIME KANTIANO	14
1.1 – O JUÍZO ESTÉTICO	14
1.2 – O CONCEITO DE SUBLIME NA ESTÉTICA KANTIANA.....	21
1.2.1 – O SUBLIME MATEMÁTICO E O SUBLIME DINÂMICO – ESPECIFICIDADES	29
1.3 – SOBRE A ARTE, O GÊNIO ARTÍSTICO E AS “IDÉIAS ESTÉTICAS” SEGUNDO KANT.....	40
CAPÍTULO 2 – O SUBLIME SCHILLERIANO: A LIBERDADE ORIGINA-SE DA DESARMONIA ENTRE RAZÃO E SENSIBILIDADE	53
2.1 – O SUBLIME TEÓRICO E O SUBLIME PRÁTICO – ESPECIFICIDADES	58
2.2 – O SUBLIME CONTEMPLATIVO DO PODER E O SUBLIME PATÉTICO – ESPECIFICIDADES	71
2.3 – O PATÉTICO: O SUBLIME DA AÇÃO E DA DISPOSIÇÃO MORAL	83
CAPÍTULO 3 – O SUBLIME E A FUNDAMENTAÇÃO ESTÉTICA DO TEATRO	102
3.1 – O MOMENTO KANTIANO DA NOSSA DISCUSSÃO	102
3.2 – O MOMENTO SCHILLERIANO DA NOSSA DISCUSSÃO	110
3.2.1 – SCHILLER E O TEATRO	113
3.2.2 – O PALCO PARA O SUBLIME	118
CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

A sensatez da poesia é a Loucura.

Carlos Nejar.

Inegavelmente, o legado schilleriano é muito mais que uma ponte entre a filosofia crítica de Immanuel Kant e a estética de Hegel. Em âmbito geral, seu legado, pela imensidão das questões levantadas, pela fundamentação das argumentações e pelas reflexões que ainda suscita, carece de legitimação que o leve a ocupar um lugar de destaque. As especulações que acompanharam Schiller em seu trajeto contribuíram para o amadurecimento de suas reflexões as quais, juntamente com o caráter metafísico de seu pensamento, direcionaram-no para o firme propósito de se debruçar sobre os grandes temas relativos à produção humana, tais como a arte, a política, a ética, só para citar alguns, temas tão caros à pesquisa filosófica.

Quando analisamos a temática que Schiller adotou, o que sobressai em suas obras é uma abertura de idéias, que em nada se assemelha a um tratado sistemático, obediente a todas as regras do bom comportamento analítico. Nada compromete a força, a permanência e o alto grau de inspiração que exala de sua proposta filosófica e literária. Estamos diante de um autor que é conhecido, sobretudo, pelas suas obras dramática e teórica.

O pensamento schilleriano sobressai pela coragem de tentar romper com a tradição, tanto no âmbito da literatura, quanto no da filosofia. Segundo HEGEL (1996, p.80), o mérito de Schiller está em ter “ultrapassado a subjetividade e a abstração do pensamento kantiano e tentado conceber pelo pensamento e realizar na arte a unidade e a conciliação como única expressão da verdade”. Para Schiller, a arte e a relação do sujeito consigo mesmo são um permanente estar estético no mundo, já que indicam a razão absoluta do seu existir individual, política e coletivamente, em consonância com a autonomia que representa o que é moralmente bom. Certo está ele de que a arte é o caminho através do qual o homem pode encontrar sua potência de humanidade.

Schiller vê o poder transformador da estética e mergulha com rigor no infinito universo da arte e, com sua contundente escrita, percorre o difícil caminho crítico-analítico quando Kant já havia feito cristalizar, na filosofia, uma indiscutível determinação de que a construção estética se faz na subjetividade. O filósofo de Königsberg é o pensador no qual Schiller vislumbra a possibilidade de fundamentar a sua pesquisa filosófica sem, contudo, adotá-lo na íntegra quando critica a subjetividade como formadora plena do significado da arte; quando o nega, está ampliando o pensamento kantiano, quando o adota, toma-o como base.

A estética schilleriana lança luzes justamente naquilo que em Kant está obscuro, ou seja, sobre o papel da moralidade e a relevância da liberdade. Para Schiller a liberdade e a moral aparecem, em toda a sua plenitude, via experiência estética de sublimidade, já que este sentimento nos possibilita a evasão do mundo sensível e nos leva a comprovar a nossa autonomia moral.

A incursão de Schiller no terreno das especulações estético-filosófica não encontra outra justificativa senão a de buscar a determinação da função e do lugar das artes nos sistemas sociais. Perceberemos, segundo seus estudos, que a obra de arte deve ser compreendida como sendo o signo material que engendra, no sujeito, a experiência da totalidade, fazendo deste, senhor de sua plena humanidade e de sua perfeição ética, uma vez que na fatura artística está cristalizada a possibilidade de, no homem, o espírito se conformar à sensibilidade.

Mesmo que seus estudos nos levem a entender que não aceita uma hierarquização na arte, Schiller privilegia a poesia e, de certa forma, concede especial relevo ao teatro por considerar que este "... abre um infinito circuito ao espírito sequioso de atividade, dando sustento a toda faculdade da alma, sem sobrecarregar a uma única que seja (...)”¹. Todavia, como se dá esse processo? É justamente a partir desse questionamento que nasce nossa proposta de trabalho, ou seja, teremos por objetivo investigar como Schiller recebe o conceito de sublime kantiano e como ele o desenvolve para fundamentar esteticamente a compreensão que tem a respeito do teatro.

Para que possamos atingir satisfatoriamente o objetivo proposto, dividiremos nosso trabalho em três capítulos. O primeiro refere-se à estética kantiana e se justifica dadas à imersão e à apropriação que Schiller faz dos conceitos estéticos

¹ SCHILLER, 1991a, p.34.

arrolados por Kant, principalmente sobre o sentimento estético do sublime. Também discutiremos a questão da arte, o gênio e as “idéias estéticas”.

Inegavelmente, o pensamento de Schiller está profundamente enraizado no legado teórico kantiano. Ao longo de sua incursão no terreno da especulação filosófica, Schiller não só dialoga com Kant, mas também busca no seio do seu sistema os argumentos necessários para sustentar e refutar alguns pontos e para efetuar a reformulação de outros tantos. Assim, o segundo capítulo tratará da questão do sublime e de seus desdobramentos e sobre a questão do patético, segundo o pensamento de Schiller. Com o terceiro capítulo, pretendemos sustentar a proposta deste trabalho.

No que se refere à sustentação teórica desta pesquisa, quanto à estética kantiana, tomaremos por base a “Crítica da Faculdade de Juízo” (CFJ), de Immanuel Kant, mais especificamente a “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”. Acerca da estética schilleriana, teremos por base suas principais obras: “Kallias ou sobre a beleza”, “Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico”, “Fragmento das Preleções sobre Estética”, “Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade” e “Teoria da Tragédia”. Também recorreremos a outros autores, devidamente citados no decorrer deste trabalho, cujas obras estão diretamente relacionadas com o tema em questão.

CAPÍTULO 1 – O SUBLIME KANTIANO

"Sublime é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos."

Immanuel Kant

1.1 – O JUÍZO ESTÉTICO

Kant apresentou a Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ) em 1790 com a intenção de que esta obra pudesse servir de mediação entre a Crítica da Razão Pura (CRP) e a Crítica da Razão Prática (CRPr). Dessa forma acabou por integrar a estética no sistema da crítica, tratando-a como parte da filosofia transcendental². Todavia, não pretendeu ele estabelecer uma teoria específica dos objetos da experiência estética, mas, sim, fornecer uma fundamentação válida à experiência estética em geral.

Com a CFJ, Kant ocupou-se em encontrar não uma nova realidade, mas uma matriz de inteligibilidade capaz de aproximar a idéia de natureza (mundo sensível – fenômeno) com a idéia de liberdade (mundo moral – inteligível). Eis um ponto de divergência tão caro aos críticos de Kant, pois estes, em sua grande maioria, acreditam que coisas tão díspares jamais poderão ser conciliadas: como se pode buscar a conciliação entre a liberdade com a necessidade dos processos da natureza?

O conceito de liberdade nada determina no respeitante ao conhecimento teórico da natureza; precisamente do mesmo modo o conceito de natureza

² Ressaltamos que entre os estudiosos de Kant não há consenso quanto ao real motivo da escrituração da CFJ. Não temos a intenção de nos aprofundar neste assunto, mas alguns posicionamentos merecem atenção. Para LYOTARD (1993, p.9), a CFJ é muito mais que um 'termo médio' entre a CRP e CRPr, é o restabelecimento da unidade filosófica após a severa "divisão" que as duas primeiras críticas infligiram ao domínio do teórico e do prático.

Para LEBRUM (2002, p.515), a CFJ não pode ser entendida como uma obra residual (como querem acreditar alguns estudiosos), na qual Kant procurou unificar temas para os quais não encontrara lugar nas outras duas críticas. Para Lebrum, as considerações apontadas na CFJ constituem-se, ainda hoje, em um "referencial salutar para as reflexões no campo da estética".

nada determina às leis práticas da liberdade. Desse modo não é possível lançar uma ponte de um domínio para outro.³

No final da Introdução da CFJ, Kant menciona o abismo que separa os conceitos de natureza e liberdade. Ora, sabemos que, com relação ao mundo fenomênico (natureza), é a faculdade do entendimento que legisla a priori, pois ela é capaz de produzir um conhecimento teórico sobre as experiências empiricamente caracterizadas. Com relação à liberdade, é a faculdade da razão quem assume o papel apriorístico de legisladora e é capaz de produzir conhecimentos práticos (leis morais). Tais domínios, apesar de poderem ser influenciados reciprocamente, estão completamente separados.

No entanto, essa afirmação de que não há uma ponte entre os dois domínios foi revisada posteriormente, pois Kant percebera que os fundamentos do supra-sensível se manifestam na natureza, como podemos observar na passagem seguinte:

... mas se bem que os fundamentos de determinação da causalidade segundo o conceito de liberdade (e da regra prática que ele envolve) não se possam testemunhar na natureza e o sensível não possa determinar o supra-sensível no sujeito, todavia é possível o inverso (não de fato no que respeita ao conhecimento da natureza, mas sim às conseqüências do primeiro sobre a segunda) e é o que já está contido no conceito de uma causalidade mediante a liberdade, cujo efeito deve acontecer no mundo de acordo com estas suas leis formais, ainda que a palavra *causa*, usada no sentido do supra-sensível, signifique somente o fundamento para determinar a causalidade das coisas da natureza no sentido de um efeito, de acordo com as suas próprias leis naturais, mas ao mesmo tempo em unanimidade com o princípio formal das leis da razão.⁴

Assim, conjecturamos que o filósofo de Königsberg não pensa numa conciliação entre natureza e liberdade, mas sim, numa aproximação entre ambas, ainda que os fundamentos do supra-sensível se manifestem no mundo fenomênico por intermédio das leis da razão. O homem é um ser livre enquanto determinado pelo imperativo moral e, enquanto ser moral, atua na natureza.

A estética kantiana, tal como fora apresentada na CFJ, não se originou de interesses centrados puramente em problemas específicos das artes e da criação artística. Entretanto, a intenção aqui presente pauta-se na perspectiva de levantar e

³ KANT, 1993, p.39.

⁴ Id.

demarcar um cabedal teórico capaz de possibilitar, mais adiante, uma possível reflexão acerca de assuntos pertinentes à arte e à criação artística, visando a elementos que se referem propriamente à experiência estética manifestada no juízo de sublimidade.

Para Kant, a beleza e a sublimidade são duas espécies do juízo estético⁵ e suas teses visam a explicitar os sentimentos estéticos em uma faculdade transcendental do espírito humano, isto é, na faculdade de julgar os sentimentos de prazer anímicos que são despertados no sujeito, no momento em que se dá a experiência estética.

O filósofo de Königsberg, em sua terceira crítica, propõe um novo tratamento para o campo estético, livrando-o de qualquer interesse utilitário, o que foi decisivo para constituir a verdadeira ‘revolução copernicana’, promulgada nos domínios deste campo do saber humano. Suas teses evidenciam o sentido essencial desse ramo da filosofia e demonstram o papel relevante que os juízos estéticos desempenham na compreensão dos objetos. No entender de Schiller,

... a revolução no mundo filosófico abalou o fundamento sobre o qual a estética estava assentada, e seu sistema anterior, se é que se pode dar-lhe este nome, foi deixado em ruínas.⁶

A pedra de toque promulgada na primeira parte da CFJ reside no deslocamento da predicação de beleza e de sublimidade do objeto para o sujeito, com vistas a investigar as condições que possibilitam um juízo estético puro⁷. Essa inversão vai revolucionar profundamente as concepções estéticas vigentes em sua época, reverberando até os dias atuais. No decorrer da presente discussão, procuraremos compreender a razão desse deslocamento e veremos, também, o papel preponderante desempenhado pelos juízos estéticos.

Para Kant, o gosto é a faculdade de julgar esteticamente, permitindo ao sujeito ajuizar se um objeto é ou não belo. Trata-se de uma faculdade que pressupõe a harmonia ou a unidade subjetiva entre a imaginação e o entendimento.

⁵ Para DELEUZE (2000, p.70), “... o juízo ‘é belo’ é apenas um tipo de juízo estético. Devemos considerar o outro tipo, ‘é sublime’”.

⁶ SCHILLER, 1990, p.11.

⁷ Cf. CAYGILL, 2000, p.81.

Já a satisfação diante do sublime é decorrente da tensão entre a faculdade da imaginação e a faculdade da razão.

Entendimento, imaginação e razão são faculdades cognoscitivas que, quando jogam esteticamente, não aprisionam o objeto, mas, ao contrário, o apreciam. Trata-se de uma atividade indeterminada (não determinante), reflexionante, contemplativa e pura, fundamento primordial do prazer anímico que não encontra nenhuma satisfação na mera existência material do objeto, mas tão somente no sentimento que é despertado, mediante o objeto, na mente do sujeito.

Com isso, entendemos que tanto um juízo de gosto, quanto um juízo de sublimidade só podem existir após um sentimento que é gerado na mente do sujeito. O fundamento de ambos os juízos não é objetivo, mas estético e dá-se na presença de uma determinada representação constituída a partir de um livre e harmonioso jogo⁸ entre as faculdades de conhecimento. Desse modo, no projeto crítico kantiano, o prazer que acompanha a experiência estética atribui ao sujeito o *status* de 'ser privilegiado', já que pode lidar com uma natureza que se deixa fruir esteticamente.

Na CRP, Kant define o ato de julgar como sendo "... a capacidade de subsumir a regras, isto é, de discernir se algo se encontra subordinado a dada regra ou não"⁹.

Tal definição ganha outro contorno na CFJ: "A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal"¹⁰. Num de seus usos, a faculdade do juízo simplesmente aplicará conceitos gerais (universais) a casos

⁸ Em vários momentos deste texto aparecerá a expressão "livre e harmonioso jogo" (ou "jogo livre e harmonioso"), em referência ao jogo que, em determinadas circunstâncias, ocorre entre as faculdades da imaginação e do entendimento (no belo) e da imaginação e razão (no sublime). Nosso intuito ao utilizarmos tal expressão será sempre o de ressaltar a importância e o cuidado com que os termos 'livre' e 'harmonioso' devem ser compreendidos. Se no juízo de conhecimento o entendimento governa a imaginação, na experiência estética a imaginação é livre. No entanto, tem de haver uma harmonização entre o material fornecido pela imaginação, acerca de um objeto, e a objetivação pelo conhecimento que o entendimento procura a respeito deste mesmo objeto. Se houver uma hierarquização, não será possível um juízo estético puro. Em outras palavras, a faculdade da imaginação, com suas intuições, não alcança o conceito presente em um juízo de conhecimento e, no caso de um juízo estético, a faculdade do entendimento, com seus conceitos, não é capaz de atingir a completude da intuição interna que a faculdade da imaginação possui. Apropriamos-nos de uma passagem do parágrafo 49 da CFJ para corroborar a presente colocação: "...do ponto de vista estético (...) a faculdade da imaginação é livre para fornecer, além daquela concordância com o conceito, todavia espontaneamente, uma matéria rica e não elaborada para o entendimento, a qual este em seu conceito não considerou e a qual este, porém, aplica não tanto objetivamente para o conhecimento, quando subjetivamente para a vivificação das faculdades de conhecimento, indiretamente, portanto, também para conhecimentos;(...)". KANT, 1993, p.162.

⁹ KANT, 2001, p.203.

¹⁰ KANT, 1993, p.23.

particulares. Como tal, o juízo só pode ser determinante. Não obstante, o sujeito pode encontrar-se diante de situações que expõem objetos (ou cenas) para os quais faltam conceitos universais aplicáveis. Nesse caso, pode ocorrer um juízo reflexionante, que procura um conceito universal apropriado ao objeto.

Na medida em que o universal não esteja imediatamente disponível, a faculdade de julgar precisa procurar por este 'universal' e, deste modo, esta deixa de ser mera coadjuvante para ser atuante na elaboração do conceito que irá compor o juízo. No entanto, é importante ter em vista que seria uma interpretação equivocada pensar a operacionalização dos juízos reflexionantes como sendo uma simples busca de conceitos gerais e tal perspectiva, necessariamente, obrigaria o aceite de que os motivos para o uso do predicado "belo" ou do predicado "sublime", em um juízo estético reflexionante, desapareceriam no exato momento em que fosse encontrado um conceito geral aplicável à representação em questão. A faculdade de juízo reflexiva,

... que tem a obrigação de elevar-se do particular da natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade de subordinação sistemática dos mesmos entre si. Por isso só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito.¹¹

Observamos que no juízo determinante, o universal (a regra) já está dado, portanto este tem a capacidade de emitir conceitos dotados de validade e concordância universais, pois estes estão permeados pelas propriedades do objeto.

Quanto ao juízo estético-reflexionante, o universal deve ser encontrado partindo do particular por meio da reflexão. Isso demonstra que, ao contrário do anterior, este tipo de juízo somente exprime o estado, a simples reação pessoal do contemplador diante do objeto e, absolutamente, nada acerca de suas propriedades e tampouco requer evidências e demonstrações para ser verdadeiro. O juízo estético dá-se, então, pela reação pessoal e imediata do sujeito diante do objeto e não por

¹¹ KANT, 1993, p.24.

causa das propriedades materiais deste¹². Ele é baseado no jogo de imagens e as conexões conceituais estão relegadas ao pano de fundo.

Desse modo, podemos dizer que, para Kant, a estética filosófica é uma teoria dos juízos puros de gosto e de sublimidade, que num primeiro momento nada informa sobre o objeto, mas só sobre o estado anímico e momentâneo de um sujeito ajuizante — o modo como ele é afetado pela representação do objeto. O princípio do juízo estético reflexionante é o sentimento do sujeito e não o conceito que se tem de um objeto.

É certo que, quando emitimos um juízo estético do tipo “é belo” ou “é sublime”, reivindicamos para ele a objetividade e o seu aceite por todos, pois partimos do princípio de que todos os sujeitos são dotados das mesmas faculdades. Também é importante observar que, ao emitirmos tal juízo, não nos referimos a quaisquer subjetivismos, ou objetivismos ou, ainda, a imposições, mas sim a reivindicações. Qualquer pessoa pode reivindicar qualquer coisa, mas isto não implica qualquer obrigação de aceite por parte dos outros sujeitos.

Que tipo de juízo pode gerar a sentença ‘esta rosa é branca!’? Trata-se aqui de uma determinação oriunda de uma análise. Tal ‘rosa’ pertence a uma categoria universal de rosas, ou seja, às ‘rosas brancas’ e, neste caso, qualquer sujeito pode aplicar o universal ao particular, mediante a análise. Notamos que o resultado da sentença ‘esta rosa é branca’ só pode ser um conceito indiscutível e de validade universal, pois o predicado ‘branco’ é pertencente ao sujeito, como algo que está contido implicitamente neste conceito de ‘rosa’. Esse tipo de juízo extrai o que já está presente no objeto — serve apenas para a representação e afirmação de algo que está pensado e contido no conceito dado (o conceito de ‘rosa’). O adjetivo ‘branca’, presente nessa sentença, é utilizado para a determinação do objeto, visando ao conhecimento deste objeto (sua validade lógica).

Diferentemente, quando se diz: “esta rosa é bela!” ou, “o mar revoltado é sublime”¹³, nenhum conceito é expresso, mas o que se tem é uma ‘adjetivação’ que não poderia ser extraída jamais por meio de uma análise, ou seja, dizer que algo é belo ou que algo é sublime, não determina a constituição dos objetos fenomênicos,

¹² Como aponta DELEUZE, (2000, p.55), “... cada vez que intervém um conceito determinado (figuras geométricas, espécies biológicas, ideais racionais), o juízo estético cessa de ser puro ao mesmo tempo que a beleza deixa de ser livre”.

¹³ Mais tarde veremos que, para Kant, a sublimidade não está em nenhum objeto da natureza.

diferentemente do que o adjetivo 'branca' determina para o substantivo 'rosa'. Ao dizer 'esta rosa é bela', o sujeito não está submetendo o substantivo 'rosa' à predicação de uma categoria geral (o mesmo serve para o substantivo 'mar'). Não é possível chegar a este juízo partindo do pressuposto de que, 'se todas as rosas são belas, esta flor é uma rosa, portanto, ela é bela'. Podem existir rosas que não são belas e existem outras flores que, embora não sendo 'rosas', são belas... ou não.

Quando se diz que algo é belo ou que algo é sublime, tais predicções estão pautadas na análise dos juízos, segundo os quais o juízo de gosto e de sublimidade se expressam, ou seja, o sentimento do sujeito. E é justamente no sentimento — e não no objeto — que se deve procurar aquilo que define propriamente a beleza e a sublimidade. A predicação num juízo estético não pode ser e, não é, uma característica objetiva, mas é sim uma especial experiência que o objeto desencadeia na mente do sujeito que contempla. Ora,

... aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação; mas aquilo que nela pode servir ou é utilizado para a determinação do objeto (para o conhecimento) é a sua validade lógica.¹⁴

Vemos então o motivo pelo qual um juízo estético só pode repousar, segundo Kant, no sentimento do sujeito. A predicação jamais poderá ser extraída diretamente do objeto, pois a multiplicidade e a complexidade da natureza e da própria experiência vão além daquilo que o entendimento puro pode abarcar. Juízos estéticos não copiam nada, nem explicam ou demonstram alguma coisa, no sentido em que a ciência o faz (conhecimento). Percebemos ainda que na base do juízo de gosto e de sublimidade não pode existir uma finalidade subjetiva ligada ao interesse. Tampouco uma finalidade objetiva ligada ao bem, mas somente uma finalidade sem fim, na medida em que privilegia a representação do objeto — condição da possibilidade de relação harmoniosa entre as faculdades representativas e os sentimentos de prazer/desprazer do sujeito que ajuíza.

¹⁴ KANT, 1993, p.32.

1.2 – O CONCEITO DE SUBLIME NA ESTÉTICA KANTIANA

Na CFJ, Kant não se ocupou meramente com a beleza, subdividindo-a em “belo” e “sublime”; não se interessou por teorizar sobre as características da beleza ou da sublimidade, mas investigou sobre o estado de consciência que permite o ajuizamento do que é belo e do que é sublime. Entretanto, como aponta DELEUZE (2000, p.57), tanto o sentimento estético de beleza quanto o sentimento estético de sublimidade são considerados como duas espécies de juízo estético diferentes¹⁵, apesar da estreita consonância que ambos mantêm.

A experiência estética proporcionada pela satisfação no sublime precisa ser observada criticamente, pois aponta uma espécie de linha limite entre o que a espontaneidade da imaginação pode apresentar ao entendimento e o risco, para esta, de a razão buscar nas intuições sensíveis (e exigir dela) objetos que correspondam aos seus conceitos. Assim

... examinada em termos críticos, a Analítica do Sublime acha sua ‘legitimidade’ num princípio que, ao mesmo tempo, é exposto pelo pensamento crítico e o motiva: um princípio de arrebatamento do pensamento.¹⁶

Tanto o juízo de beleza quanto o juízo de sublimidade são produtos das faculdades transcendentais de conhecimento, estando sempre relacionados aos sentimentos de prazer e desprazer do sujeito que ajuiza. O transcendental kantiano é uma condição da possibilidade da experiência; é uma estrutura que torna possível uma relação do sujeito com o mundo.

Na experiência estética diante do belo, o pensamento coloca-se frente a uma forma da natureza e elabora um ajuizamento que tem como fundamento a mera forma do objeto que, ao despertar no sujeito ajuizante um sentimento de prazer ou de desprazer, julga-o belo ou não. Já na experiência estética diante do sublime, o que ocorre é algo diferente — o pensamento confronta-se com uma presença que

¹⁵ LYOTARD (1993, p.53) atenta para o fato de que “... não se trata de duas faculdades de julgar, mas de dois poderes que a faculdade de julgar tem de apreciar esteticamente o que procede de modo divergente. Os dois sentimentos, o do belo e do sublime, pertencem à mesma grande família, a da reflexão estética, mas não à mesma variedade nessa família”.

¹⁶ Ibid., p.57.

vai além do que pode ser imaginado ou formado, que vai além de sua presença¹⁷, ou seja, o infinito como totalidade, o inapresentável que se apresenta.

Assim, podemos dizer que o sentimento estético de sublimidade eleva o espírito acima do lugar-comum, pois trata-se de um sentimento que transcende a natureza e “alarga a alma”¹⁸, ao invés de a colocar como uma parte sua, frágil e insignificante. O sujeito, ao contemplar a potência ou a grandiosidade da natureza, pode ter uma ocasião para a experiência estética de sublimidade. Diferentemente, o belo produz prazer inquestionável, fruto da contemplação calma e tranqüila, que pode se originar da visão de um campo coberto de flores, de um vale onde serpenteia o riacho, de “uma simples cor (...), ou mesmo de um simples som...”¹⁹.

Se na satisfação diante do belo, o juízo estético flui do harmonioso jogo entre a faculdade da imaginação e a faculdade do entendimento, no sentimento estético de sublimidade ocorre algo diferente: tem-se um jogo que contrasta a razão com a imaginação²⁰. Todavia não se trata de uma relação antagônica ou excludente entre ambas as experiências, pois o sublime está para o belo como contrapeso e não como contradição, já que “o belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios” e “ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão.”²¹, portanto ambos são singulares e reivindicam universalidade. Tanto no belo quanto no sublime, a satisfação não se liga a sensações e tampouco a conceitos determinados, porém em ambos os casos, há uma referência a conceitos, mas sem determiná-los. Por conseguinte,

... a complacência está vinculada à simples *apresentação* ou à faculdade de apresentação, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a *faculdade dos conceitos* do entendimento ou da razão, como promotora desta última.²²

¹⁷ “O gosto, juízo sobre o belo, é induzido pela forma do objeto; o sentimento sublime pode ‘também se achar reportado a um objeto sem forma, (...). Ora, que é esta forma? Uma limitação (...). O sem-forma é, ao contrário, o sem-limite (...).” LYOTARD, 1993, p.60.

¹⁸ Ibid., p.121.

¹⁹ KANT, 1993, p.70.

²⁰ Cf. KANT, 1993, p.103.

²¹ Ibid., p.89.

²² Ibid., p.89. Grifos no original.

Uma possível discórdia internamente sublime estaria pautada na exigência que a faculdade da razão faz à faculdade da imaginação, ou seja, aquela exige desta algo que somente a primeira pode fornecer, isto é, uma representação da totalidade; uma representação do inapresentável. Em outras palavras, a possível leitura da 'escrita da natureza' é negada e é substituída por algo que não pertence à natureza sensível, mas que é encontrado na mente, impossibilitada agora de formalizar o informe, de apresentar o inapresentável.

Paradoxalmente, o que a mente encontra nessa experiência é a não-apresentabilidade, a inadequação, a inconveniência, a inconformidade. Desse modo, enquanto o belo parece aproximar-se da apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime está mais próximo de um conceito indeterminado da razão.

No sentimento estético de beleza, a forma do objeto deve ser adequada ao juízo. O objeto belo é aquilo que é pré-determinado para o ajuizamento, pois a imaginação, que é o ponto intermediário entre sensibilidade e o entendimento, cuida de presentificar ou identificar tais formas. Podemos dizer que, no belo, a imaginação é livre e triunfa sobre o entendimento, enquanto que no sublime, o que ocorre é o triunfo da razão sobre a imaginação. O belo produz uma satisfação tal que o sujeito ajuizante também se vê atraído pela representação do objeto sem se interessar por ele. Já o sentimento estético de sublimidade surge como um sentimento de dois tempos, instantâneos e contrários: momentânea suspensão das forças vitais e a subsequente efusão das mesmas. Assim,

... enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção de vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação.²³

Notamos, assim, que a satisfação diante do belo é imediata. Trata-se de um prazer positivo de reforço e de promoção da vida, já no sublime, o prazer é mediato e de dois tempos contrários, que tornam tenso o sujeito contemplador num primeiro

²³ KANT, 1993, p.90.

momento (o negativo), mas logo depois lhe permite, num segundo momento (o positivo), a descarga da tensão e o prazer.

No sublime, a imaginação é obrigada a operacionalizar com total ausência de imagens em função da impossibilidade de qualquer identificação ou presentificação da idéia exigida pela razão. Essa ausência de imagens caracteriza uma espécie de “cegueira” da imaginação, pois a faculdade das imagens encontra-se impossibilitada de visualizar o ilimitado de tais objetos já que não possuem identidade imagética.

Ora, se as idéias da razão não aparecem diretamente, e se ainda assim podem dar sinal de si em objetos ditos sublimes, então em verdade o que se tem aí é a apresentação da idéia enquanto não-representação. Trata-se, como aponta Kant, de um conceito “... que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode adequar-se”²⁴. Em outras palavras, as idéias da razão não podem ser diretamente contempladas em seu impossível aparecer, mas somente inferidas daquilo que aparece. No entender de Lyotard,

... a imaginação, colocada nas fronteiras do que pode apresentar, violenta-se para apresentar ao menos o que não pode mais apresentar. A razão, do seu lado, busca, irracionalmente, violar a interdição de achar na intuição sensível, objetos correspondendo a seus conceitos.²⁵

Assim, o objeto sublime é uma não-representação que alude à totalidade, ao infinito, diferentemente do ajuizamento diante do belo, pois neste, a representação remete às formas do entendimento, já que ele corresponde a um conceito oriundo da compreensão estética.

Do ponto de vista filosófico, a imaginação é entendida como a faculdade mental, a faculdade das imagens e, enquanto tal, é parceira da racionalidade e do conhecimento. Difere, portanto, da concepção do senso comum que a remete para o campo exclusivo da fantasia²⁶. Foi somente com a introdução da distinção kantiana entre o empírico e o transcendental que a imaginação pôde ser entendida como

²⁴ KANT, 1993, p.196.

²⁵ LYOTARD, 1993, p.59.

²⁶ Kant, na *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* (2006), descreve a fantasia como sendo o poder voluntário de entreter-se com imagens mentais (de modo a produzir ficções) e o poder involuntário das imagens oníricas. Assim sendo, a fantasia é um dos tipos de produção de imagens mentais pela faculdade da imaginação; de modo algum esta se reduz àquela, pois a fantasia é um dos produtos da faculdade da imaginação.

elemento criador e dinâmico, tanto no âmbito do conhecimento como nos âmbitos da criação e da fruição estética. A imaginação, como uma função transcendental, promove condições que possibilitam experiências no aparato cognitivo e nas formas puras da sensibilidade, intimamente ligadas ao que Kant considera como sendo “puro”.

Em verdade, o sentimento estético de sublimidade deve sua gênese a uma diferença no modo de atuação da imaginação, ou seja, de uma atuação mediadora entre sensibilidade e entendimento, entre dados sensíveis e formas conceituais. Desse modo, como no conhecimento, ela torna-se, pelo menos no belo, ativa; porém no sublime, quando é ativada, sofre um drama. Faltam-lhe imagens e ela conhece o seu limite, isto é, depara-se com o inapresentável. A faculdade das imagens não pode exibir uma grandeza absoluta, imensurável, pois a ela cabem somente as grandezas sensíveis e fenomênicas, tampouco pode fazer frente a uma força natural informe. Trata-se do paradoxo ao qual nos referimos anteriormente: o sentimento estético de sublimidade direciona a imaginação para além dos limites do denominável, ou seja, para a própria totalidade; para o próprio infinito que ela não dá conta de figurar, de representar.

Quando da satisfação diante do sublime, o pensamento exerce a “prevaricação”²⁷, ou seja, obtém um privilégio dissimulando uma situação que se opõe à sua obtenção. A simulação existe porque a imaginação não realiza nenhuma representação do infinito. Todavia, arranca “... uma quase apresentação desse objeto, que não é apresentável, em presença de uma grandeza ou força natural ‘informe’”²⁸.

É certo que a imaginação não tem limites quando se trata de apreender, mas existe um limite para a própria compreensão, ou seja, a imaginação não consegue compreender na mesma velocidade com que apreende. Coloca Kant que

... admitir intuitivamente um *quantum* na faculdade da imaginação, para poder utilizá-lo como medida ou como unidade para a avaliação da grandeza por números, implica duas ações desta faculdade: *Apreensão* (*aprehensio*) e *compreensão* (*comprehensio aesthetica*). Com a apreensão isso não é difícil, pois com ela pode-se ir até o infinito; mas a compreensão torna-se sempre mais difícil quanto mais a apreensão avança e atinge logo seu máximo, a saber, a medida fundamental esteticamente-máxima da

²⁷ Cf. LYOTARD, 1993, p.70.

²⁸ Id.

avaliação das grandezas. Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder.²⁹

Ante o infinito, a imaginação experimenta seu próprio limite, pois sua parceira, a razão, a obriga a investir até o máximo de seu poder. É uma contradição vivida entre a exigência da razão para obter uma apresentação, uma imagem do impensável, do inapresentável no aqui-agora e a impotência da imaginação frente a esta exigência. Momentaneamente, diante do conflito instaurado, a imaginação perde a sua liberdade na produção de formas e de “idéias estéticas”³⁰ mediante a total impotência em delinear o que não tem forma, o que não pode ser pensado, conhecido ou visto.

A imaginação, ante as idéias da razão, avança até a beira do que é impossível para si mesma e corre o sério risco de se perder nesse abismo móvel e confuso que é o próprio absoluto. Face ao inapresentável, ela se desvanece e experimenta um desprazer que antecede o clímax do sentimento estético de sublimidade. Podemos dizer que a faculdade das imagens experimenta também uma espécie de angústia em função do possível conteúdo que seria necessário fornecer para a compreensão estética — o próprio incondicionado. Pode parecer, mesmo que por um momento, que o sentimento estético de sublimidade se assemelha mais a uma dor; mais a um desprazer do que ao prazer. No entanto, ao fim, não é isso que ocorre. Perante o infinito, a imaginação experimenta seu limite, ou seja, fracassa na tentativa de sintetizar uma forma e de apresentá-la em uma intuição. Daí advém, num primeiro momento, o desprazer. Mas, imediatamente, esse desprazer se converte em prazer, pois tal fracasso proporciona à razão a oportunidade de reafirmar o que só ela tem o poder de conceber o infinito como totalidade. O momento de prazer advém do reconhecimento, por parte da razão, que nada se compara à vocação que o sujeito possui para transpor o mundo fenomênico

²⁹ KANT, 1993, p.97-98. Grifos no original.

³⁰ Na CFJ, Kant define a “idéia estética” como sendo uma “representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentido vivifica as faculdades de conhecimento...”. Ibid., p.158.

em sua destinação ao supra-sensível. A razão mostra-se como faculdade supra-sensível em sua sublimidade, depois que percebe a impotência da imaginação.

Entendemos, assim, porque Kant classifica a satisfação diante do sublime como sendo um “prazer negativo”, pois nele o pensamento estranha justamente aquilo que o atrai. É um prazer que só se dá mediante o desprazer, mas que, no entanto, alarga e engrandece o espírito, pois possibilita ao sujeito elevar-se por sobre a ameaçadora natureza em direção à sua destinação supra-sensível.

O sublime não está em formas sensíveis, mas diz respeito às idéias da razão que, ainda que não possibilitem uma exibição adequada, são evocadas e avivadas na mente em função desta inadequação (e, esta sim, exhibe-se sensivelmente). Assim sendo, provoca um sentimento que é ele mesmo sublime e faz com que a mente seja levada a abandonar a sensibilidade e a ocupar-se com as idéias que possuem uma conformidade a fins superior.

Não se deve recear que o sentimento do sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que possa apoiar-se, precisamente por esta eliminação das barreiras da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, alarga a alma.³¹

Eis porque o sublime “... não deve ser procurado nas coisas da natureza, mais unicamente em nossas idéias...”³². Sublime não são os objetos da natureza, mas nossa disposição mental em face deles. Trata-se, como aponta Kant, de uma espécie de “sub-repção”, ou seja, “confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela idéia da humanidade em nosso sujeito”³³. Em outras palavras, a sub-repção consiste em fazer valer univocamente para o todo da natureza um tipo de relação que só tem significado e pertinência no âmbito propriamente subjetivo. É importante ressaltar que a sub-repção é um limite que pode ser pensado, em relação ao fenômeno, com o seu em-si. Não obstante, se existissem objetos sublimes na natureza, tal sentimento estaria circunscrito aos limites da forma, portanto o infinito estaria delineado e teria uma identidade; mostrar-se-ia por inteiro. Então,

³¹ KANT, 1993, p.121.

³² Ibid., p.104.

³³ Ibid., p.103.

... o verdadeiro sublime *não pode estar contido em nenhuma forma sensível*, mas concerne *somente a idéias da razão*, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar *sensivelmente*.³⁴

Ora, a natureza bem como seus acontecimentos, ou mesmo certos objetos não são em si sublimes, todavia podem oferecer estímulos a uma disposição para tal sentimento, ou seja, podem funcionar como uma espécie de 'starter' que desencadeia tal experiência estética para o sujeito que contempla. Em uma longa passagem, Kant cuida de desfazer qualquer equívoco ao colocar que

... rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. Tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. [...] a natureza aqui chamada de sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação À apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar-se capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza.³⁵

A natureza, com seu poder aterrador, produz no sujeito uma determinada auto-experiência ao despertar-lhe o sentimento de ter uma faculdade supra-sensível: a razão autônoma pura.

O sublime consiste simplesmente na relação em que o sensível na representação da natureza é ajuizado como apto a um possível uso supra-sensível do mesmo. (...) a determinabilidade do sujeito por esta idéia, e na verdade de um sujeito que em si pode ter na sensibilidade sensação de obstáculo, mas ao mesmo tempo de superioridade sobre a sensibilidade pela superação dos mesmos como modificação do seu estado (...)³⁶.

Para finalizarmos esta parte, gostaríamos de ilustrar o que até então foi apresentado sobre o sentimento estético de sublimidade, citando duas passagens da CFJ nas quais Kant demonstra como tal sentimento é insuperável:

³⁴ KANT, 1993, p.91. Grifo nosso.

³⁵ Ibid., p.107-8.

³⁶ Ibid., p.113. Grifos no original.

... talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento: "Tu não deve fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra", etc.³⁷

Em um outro momento, aparece na CFJ a seguinte nota de rodapé:

... talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime do que naquela inscrição sobre o templo de *Ísis* (a mãe natureza): "Eu sou tudo o que é, o que foi e que será e nenhum mortal descerrou meu véu."³⁸

1.2.1 – O SUBLIME MATEMÁTICO E O SUBLIME DINÂMICO – ESPECIFICIDADES

No gosto, a qualidade aparece em primeiro lugar exatamente para que se possa definir seu âmbito fora do interesse direto pela existência do objeto e também para delimitá-lo a um prazer despertado pela simples representação da finalidade formal do mesmo. Qualquer relação em que a satisfação se pautar no objeto, esta será marcada pelo que é agradável ou pelo que é bom. No sublime, diferentemente, a forma não dispõe de uma função direta, pois o objeto que desperta tal sentimento escapa a qualquer limitação.

Outra importante diferença em relação à “Analítica do belo” é a introdução de uma divisão no ajuizamento estético de sublimidade, isto é, o ‘matemático-sublime’ e o ‘dinâmico sublime’. Não obstante, tal divisão não significa que existem dois tipos diferentes de ‘sentimento estético de sublimidade’.

O parágrafo 25 da CFJ, sob o título de “Definição nominal do sublime”³⁹, inicia conceituando o sublime matemático como sendo “... o que é absolutamente grande”⁴⁰. Devemos atentar para o fato de que, conforme é demonstrado nesse parágrafo, existe uma diferença fundamental entre o que é grande e o que é absolutamente grande. ‘Grande’ e ‘grandeza’ são conceitos distintos e ser ‘grande’ e ser ‘absolutamente grande’ são conceitos diferentes, pois

³⁷ KANT, 1993, p.121.

³⁸ Ibid., p.162.

³⁹ Ibid., p.93.

⁴⁰ Id.

... que algo seja uma grandeza (*quantum*) pode-se reconhecer desde a própria coisa sem nenhuma comparação com outras, a saber quando a pluralidade do homogêneo, tomando em conjunto, constitui uma pluralidade. *Quão grande*, porém o seja, requer sempre para a sua medida algo diverso que também seja uma grandeza. Visto, porém, que no ajuizamento da grandeza não se trata simplesmente da pluralidade (número), mas também da grandeza da unidade (da medida) e a grandeza desta última sempre precisa por sua vez de algo diverso como medida, com a qual ela possa ser comparada, assim vemos que toda determinação de grandeza dos fenômenos simplesmente não pode fornecer nenhum conceito absoluto de uma grandeza, mas sempre somente um conceito de comparação.⁴¹

Essa citação nos conduz ao pensamento de que, no contexto estético, o sublime deve ser compreendido da seguinte maneira: enquanto se expõe em juízo o objeto como sendo grande, experimenta-se a sensação de grandeza absoluta. Do mesmo modo, não se deve conceber tal sensação de grandeza como algo que se manifesta em comparação com outra coisa (mais ou menos grande; a é maior que b; etc); simplesmente sente-se o ‘absolutamente grande’ como algo acima de toda e qualquer comparação; é o sumariamente grande, pois, se ajuizamos algo como sendo absolutamente grande (em todos os sentidos e acima de toda e qualquer comparação), isto constitui um juízo de sublimidade.

O sentimento estético de sublimidade não admite comparação entre o modo de como o objeto é sentido com outras grandezas, já que a medida encontra-se na própria representação do objeto, pois dizer que algo é grande é totalmente diferente de afirmar que ele é absolutamente grande⁴².

Kant ressalta a distinção entre “grande” e “grandeza”, em termos que devem ser compreendidos à luz da acepção latina de *magnitudo* e *quantitas*⁴³. O termo *magnitudo*, que qualifica o sublime, não pode ser tomado como um predicado de um juízo matematicamente determinante, pois não se trata aqui de determinar o quão grande (*quantitas*) o objeto é, mas simplesmente de reconhecer sua grandeza absoluta, pois o “... sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”⁴⁴. Assim, ‘sublime’ não constitui a predicação do objeto, mas o modo de disposição da mente quando o representa. Ora,

⁴¹ KANT, 1993, p.93. Grifos no original.

⁴² Cf. KANT, 1993, p.93.

⁴³ KANT, 1993, p.93.

⁴⁴ Ibid., p.96. Grifos no original.

... se eu digo simplesmente que algo seja grande, então parece que eu absolutamente não tenho em vista nenhuma comparação, pelo menos com alguma medida objetiva, porque desse modo não é absolutamente determinado quão grande o objeto seja. Mas se bem que o padrão de medida da comparação seja meramente subjetivo, o juízo nem por isso reclama assentimento universal; os juízos 'o homem é belo' e 'ele é grande' não se restringem meramente ao sujeito que julga mas reivindicam, como os juízos teóricos, o assentimento de qualquer um.⁴⁵

No parágrafo 26, intitulado “Da avaliação das grandezas das coisas da natureza, que é requerida para a idéia do sublime”⁴⁶, a autonomia do ajuizamento do sublime em relação aos juízos teóricos é reforçada pela análise das avaliações de grandeza dos objetos naturais: A “... avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas a sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética”⁴⁷. Na avaliação matemática, a natureza tem a sua grandeza mensurada e referida mediante números que lhes correspondam. Não pode haver um máximo, pois os números se estendem ao infinito. Já para a avaliação estética, o que ocorre é diferente: a medida é o máximo absoluto acima do qual não há, subjetivamente, qualquer medida maior. É somente na suposta presença desse máximo que o ajuizamento do sublime pode ser possível. Assim,

... a avaliação da grandeza da medida fundamental tem que consistir simplesmente no fato de que se pode captá-la imediatamente em uma intuição e utilizá-la pela faculdade da imaginação para a apresentação dos conceitos numéricos, isto é, toda avaliação das grandezas dos objetos da natureza é por fim estética.⁴⁸

Devemos ressaltar que, no uso cognitivo, a faculdade da imaginação, em relação ao entendimento, encontra-se em posição de ‘serventia’. Na CFJ vemos que o esquema puro da quantidade, como conceito do entendimento, é o número e por número entende-se uma representação que engloba a adição sucessiva de unidade à unidade. Ora,

⁴⁵ KANT, 1993, p.94.

⁴⁶ Ibid., p.96.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ Ibid., p.97.

... na verdade somente através de números podemos obter determinados conceitos de *quão grande* seja algo (quando muito, aproximações através de séries numéricas prosseguindo até o infinito), cuja unidade é a medida; e deste modo toda avaliação-de-grandezas lógicas é matemática.⁴⁹

Nesse caso, a quantidade é medida sempre enquanto graduação comparativa (por ex.: $1+1+1+n\dots$). Contudo, no que concerne ao sublime, a situação é outra: a imaginação, na operação quantitativa, é apreensão (*apprehensio*) e compreensão (*comprehensio aesthetica*). Em sua condição de ‘apreendedora’, a imaginação poder ir até o infinito, mas à medida que avança, perde em compreensão; ela não dá conta do ‘todo’ do objeto⁵⁰ e esta operacionalização torna-se cada vez mais difícil conforme a imaginação avança.

As operações ‘apreensão’ e ‘compreensão’ têm relação com as estimativas de grandeza, pois de um lado a apreensão é progressiva — avança em passos sucessivos e encontra-se orientada na direção do espaço fora do sujeito; de outro lado, a compreensão reduz a multiplicidade de passos a uma unidade, pois a constituição é exigida da imaginação não mais pelo entendimento, mas pela razão.

Ora, para a satisfação diante do sublime “... não é, pois, o pensamento da ‘grande unidade’, mas o da progressão em direção ao ‘cada vez maior’ que se experimenta como sublime”⁵¹. O esforço para compreender o absolutamente grande e a inadequação da faculdade da imaginação conduzem ao substrato supra-sensível da natureza. Não obstante, é impossível abarcar a totalidade absoluta de um progresso sem fim. Esse substrato supra-sensível é o grande acima de todo o padrão de medida dos sentidos e, por isto, o sujeito ajuíza como sublime não o objeto em si, mas a disposição da mente na avaliação do mesmo. Esse movimento advém do contraste da faculdade da imaginação com a faculdade da razão. Portanto,

... do mesmo modo como a faculdade de juízo estética no ajuizamento do belo refere a faculdade da imaginação, em seu jogo livre, ao entendimento para concordar com seus *conceitos* em geral (sem determinação dos mesmos), assim no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à *razão* para concordar subjetivamente com suas *idéias* (sem determinar quais), isto é, para produzir uma disposição de ânimo que

⁴⁹ KANT, 1993, p.96-7. Grifos no original.

⁵⁰ Kant servirá das pirâmides e da igreja de São Pedro como exemplo. Vide adiante.

⁵¹ LYOTARD, 1993, p.107.

é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento.⁵²

O sujeito só irá conceber um juízo de sublimidade quando, mediante a contemplação do objeto, ocorrer uma inadequação da faculdade da imaginação ante a exposição da idéia de um todo. Isso porque se dissolvem, em parte, as primeiras representações antes que a faculdade da imaginação acolha as últimas, fazendo com que a compreensão não se complete. Tal inadequação faz com que a imaginação atinja o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, caia em si mesma numa comovedora complacência.

Enquanto existência temporal, podemos dizer que a ‘compreensão estética’ é regressiva, isto é, cancela a operação apreensiva e converte o sucessivo em simultâneo — é quando a imaginação se volta para dentro de si e desata qualquer laço com o objeto. O que vai acontecer é que a apreensão, ao invés de simplesmente se ‘desesperar’, aproxima-se do infinito ao se tornar compreensão que consegue reunir, num instante, a infinidade do múltiplo da progressão, pois quando

... a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder.⁵³

Encontraremos no parágrafo 26 da CFJ a seguinte exemplificação utilizada por Kant:

Isto permite explicar o que *Savary*, em suas notícias do Egito, observa, de que não se tem de chegar muito perto das pirâmides e tampouco se tem de estar muito longe delas para obter a inteira comoção de sua grandeza. Pois se ocorre o último, então as partes que são apreendidas (as pedras das mesmas umas sobre as outras) são representadas só obscuramente e sua representação não produz nenhum efeito sobre o sentimento estético do sujeito. Se, porém, ocorre o primeiro, então o olho precisa de algum tempo para completar a apreensão da base até o ápice; neste, porém, sempre se dissolvem em parte as primeiras representações antes que a faculdade da imaginação tenha acolhido as últimas e a compreensão jamais é completa. O mesmo pode também bastar para explicar a estupefação ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma. Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da

⁵² KANT, 1993, p.102. Grifos no original.

⁵³ Ibid., p.97-8.

idéia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência.⁵⁴

Ainda com referência aos exemplos citados por Kant, observamos o drama da imaginação no sublime, quando tomado pelo viés matemático: o momento em que a imaginação se opõe, por si mesma, à estimativa de grandeza é o momento em que a imaginação encontra o máximo possível de grandeza que pode ser representável de uma só vez.

A mente “... escuta em si a voz da razão”⁵⁵, que por sua vez exige o horizonte da totalidade para as grandezas compostas pelo entendimento e é exatamente neste contexto que o sentimento estético de sublimidade tem a chance de se apresentar: “... quando é solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão”⁵⁶; o entendimento chega ao seu limite e o sublime, matematicamente qualificado, delinea o seu lugar. Disso decorre uma ‘troca’ de parceria e tal ‘troca’ revelará que existem coisas para além do que se pode abarcar teoricamente, ou seja, algo que escapa a toda e a qualquer tentativa de compreensão por via cognitiva.

Cabe aqui uma indagação: por que a mente necessita chegar tão perto do abismo do inapresentável? Quando tomado qualitativamente, o infinito é o absolutamente grande e tudo que se compara a ele é pequeno. Nesse terreno, o entendimento pode operar sem nenhuma objeção, movido que está pela progressão. Entretanto, o aspecto quantitativo não é mais o fundamento do infinito, uma vez que este é ilimitado. O mais notável, coloca Kant, é que “... tão-só poder pensá-lo *como um todo* denota uma faculdade do ânimo que excede todo padrão de medida”⁵⁷. Daí decorre que “... para *tão só poder pensar* sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível”⁵⁸. Ora,

... o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim

⁵⁴ KANT, 1993, p.98. Grifo no original.

⁵⁵ Ibid., p.100.

⁵⁶ LYOTARD, 1993, p.104.

⁵⁷ KANT, 1993, p.100. Grifos no original.

⁵⁸ Ibid., p.101. Grifos no original. No final deste parágrafo na CFJ, Kant mais uma vez reforça a impossibilidade do sentimento estético do sublime estar contido em qualquer objeto da natureza.

daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva.⁵⁹

E Kant salienta que:

Exemplos do matemático-sublime da natureza na simples intuição, fornecem a todos nós os casos em que nos é dado não tanto um conceito-de-número maior, quanto antes uma grande unidade como medida (para abreviação das séries numéricas) para a faculdade da imaginação. Uma árvore, que avaliamos segundo uma escala humana, fornece em todo caso um padrão de medida para um monte; e este, se por acaso tiver uma milha de altura, pode servir de medida para o número que expressa o diâmetro da terra para tornar o último intuível; o diâmetro da terra, para o sistema de planetas conhecidos por nós; este, para a Via-Lactea; e a quantidade incomensurável de tais sistemas de via-lacteas sob o nome de nebulosas, as quais presumivelmente constituem por sua vez um semelhante sistema entre si, não nos permitem esperar aqui nenhum limite. Ora, no ajuizamento estético de um todo tão incomensurável, o sublime situa-se menos na grandeza do número que no fato de que progredindo chegamos sempre a unidade cada vez maiores; para o que contribui a divisão sistemática do universo, a qual nos representa todo o grande na natureza sempre por sua vez como pequeno, propriamente, porém, representa nossa faculdade da imaginação em sua total ilimitação e com ela a natureza como dissipando-se contra as idéias da razão, desde que ela deva proporcionar uma apresentação adequadas a elas.⁶⁰

Podemos dizer que aqui está uma prova consistente dessa potência do pensamento, no que concerne a ir para além da intuição sensível. O susto do sujeito contemplador marca o encontro com o abismo por ele descoberto; um abismo que se abre entre a linearidade matemática e a grandeza absoluta, inexplicável e não quantificável, porém pertencente à subjetividade.

Nesse sentido, o parágrafo 27 da CFJ, intitulado “Da qualidade da complacência no ajuizamento do sublime”⁶¹, introduz o ‘respeito’ como sendo o “... sentimento da inadequação de nossa faculdade para alcançar uma idéia, que é lei para nós”⁶². Dessa forma, o respeito apresenta-se quando a imaginação experimenta sua finitude em matéria de conhecimento. Não obstante, esse fracasso não é um ponto final, pois, ao mesmo tempo, abre espaço para a experimentação de

⁵⁹ KANT, 1993, p.96. Nesta citação Kant utiliza-se do substantivo espírito, mas este deve ser lido como ‘mente’ (ânimo, *gemüt*).

⁶⁰ Ibid., p.102-3.

⁶¹ Ibid., p.103.

⁶² Id.

uma infinitude prática; é lentamente neutralizado mediante a transição de uma emoção terrificante para uma tranqüilidade suprema. Assim, tal ‘impossibilidade’ da faculdade de imaginação fornece ao pensamento a chance de experimentar sua destinação fundamental para o supra-sensível que caracteriza o lado ‘humano’ do ser. O sentimento estético de sublimidade é o respeito por esta destinação e pela idéia de humanidade no próprio sujeito. Assim,

... o excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a idéia da razão do supra-sensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste.⁶³

Kant demonstra nessa passagem que o abismo ou o limite da imaginação deixa revelar a destinação supra-sensível do homem. O sublime não retrata uma simples ‘situação terrificante’, mas, pode-se dizer, retrata um incômodo que vai colocar a mente em contato com a liberdade — o que é muito prazeroso. Lyotard coloca que

... as limitações, as formas, os esquemas, as regras conceituadas, as ilegitimidades, as ilusões que a crítica não cessa de opor a esse poder não tem nenhum sentido se não se admite primeiro que o pressuposto, quase secreto, da filosofia kantiana é que ‘existe pensamento’, e que isso é absoluto. Ora, é isso que lhe diz ‘a voz da razão’ no sentimento sublime, e que o exalta.⁶⁴

Quanto à análise do sublime dinâmico é preciso esclarecer o modo como a natureza atua sobre o sujeito no contexto de uma experiência estética. Para Kant, poder (*Macht*) é “... uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos”⁶⁵. O que se chama violência (*Gewalt*) é o que se “... sobrepõe à resistência daquilo que possui ele próprio poder”⁶⁶. Nesse sentido, com respeito ao juízo estético, a

⁶³ KANT, 1993, p.102-3.

⁶⁴ LYOTARD, 1993, p.116.

⁶⁵ Ibid., p.106.

⁶⁶ Id.

natureza deveria ser considerada como um “... poder que não possui nenhuma força sobre nós”⁶⁷.

Enquanto presença real, a natureza mostra-se como poderosa, suscitando medo. O medo pode ser compreendido como uma resistência subjetiva à própria natureza, todavia não é realista, pois não designa um risco iminente e concreto para o sujeito que a contempla e para tanto, deve-se dela estar a uma ‘distância segura’.

Se, para a satisfação diante do sublime, do ponto de vista matemático, há a necessidade de uma ‘distância ideal’ em relação ao objeto, do ponto de vista do ‘dinâmico’, o sujeito deve estar em segurança, ou seja, estar a uma distância suficiente que lhe permita a contemplação sem que haja a instauração do medo, pois “... seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança”⁶⁸. O medo enclausura a liberdade e cega a contemplação, pois, ao senti-lo, o sujeito só se preocupa em preservar sua integridade física e psíquica. Não há disposição para a contemplação estética e tampouco pode haver qualquer prazer estético, mas somente um movimento que resulta na fuga e na busca por proteção.

Não obstante, a relação primitiva diante do poder da natureza engendra o medo. Essa condição poderia significar certa inferioridade por parte do homem que não teria alternativa a não ser a de se proteger ou, simplesmente, a de fugir da contemplação do objeto que lhe incute medo. Mas não é isso que o sentimento estético de sublimidade suscita na mente do sujeito. Uma situação que leva ao pensamento da fuga não gera sublimidade.

Para a satisfação diante do sublime, ao contrário, o sujeito experimenta uma resistência tal que permite o encorajamento para contemplar “... a aparente onipotência da natureza”⁶⁹. Há aqui um apelo àquela força presente em todos os indivíduos, que não é pertencente à causalidade natural. Essa força permite ao sujeito conhecer sua condição de ‘impotente’⁷⁰ ante a natureza, na medida em que

⁶⁷ LYOTARD, 1993, p.106.

⁶⁸ Ibid., p.107.

⁶⁹ KANT, 1993, p.107.

⁷⁰ O adjetivo ‘impotente’ não deve ser tomado pelo viés pejorativo, mas sim, compreendido no sentido de uma impossibilidade do sujeito agir frente a algo; medir força com algo. Por exemplo: não há possibilidade, nem necessidade de fazermos frente a um evento da natureza, como um vulcão em erupção ou a uma tempestade furiosa. Não podemos igualar e tão pouco podemos medir forças com tais manifestações da natureza (e nem temos motivos para tanto). Não podemos ignorá-los, mas nem

pertencer física e sensivelmente a ela, mas, ao mesmo tempo, permite que ele descubra uma faculdade (a razão) que torna não só ele, mas todos os seres humanos, independentes e superiores à própria natureza. Portanto,

... a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza.⁷¹

O medo não corrompe a satisfação sentida pela ‘presentificação’ da razão enquanto destinação supra-sensível; ao contrário, faz apelo a ela. Entretanto esse ‘medo’ não significa prostração, como pode ser detectado em certos comportamentos religiosos, pontua Kant. O respeito e a admiração sentidos diante da magnitude do poder da natureza dignificam e acrescentam humanidade, pois

... denominamos de bom grado estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.⁷²

A natureza é ajuizada como sublime não porque provoca medo, mas porque faz com que a força presente no sujeito contemplador avalie como sendo pequeno tudo aquilo que causa preocupação. Não devemos considerar o poder da natureza como sendo uma força à qual devemos nos curvar, principalmente no que tange aos nossos princípios mais elevados. A natureza é ajuizada como sendo dinamicamente sublime, isto sim, porque eleva a capacidade da imaginação à exibição dos casos nos quais o sujeito torna-se passível de sentir a sublimidade de sua destinação, mesmo acima da natureza⁷³.

É por tudo isso que o sublime kantiano não pode estar em nenhum objeto da natureza, pois ele se encontra em nossa mente, “... na medida em que podemos ser

por isso, ao contemplá-los, nos subjugaremos a tais eventos. A razão nos mostrará que somos independentes e superiores à própria natureza, mesmo fazendo parte desta natureza.

⁷¹ KANT, 1993, p.108.

⁷² Ibid., p.107.

⁷³ Cf. KANT, 1993, p.108.

conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós)”⁷⁴.

Na argumentação kantiana, os dois modos do ‘sublime’ estão conectados com idéias morais; o sublime dinâmico diretamente e o sublime matemático indiretamente, uma vez que também os conceitos teóricos envolvem a espontaneidade e a autonomia da razão.

Ora, na satisfação diante do belo, o que se experimenta é a harmonia da imaginação com o entendimento; na satisfação diante do sublime, o sujeito eleva-se para além dos limites da natureza sensível e experimenta-se como ‘o ser da razão’. No belo, a faculdade da imaginação conhece sua confirmação no mundo sensível. Já no sublime, ela conhece o drama, o embaraço de sua inadequação. O drama sublime resulta da incapacidade a que a imaginação chega, quando fracassa em toda estimativa estética de grandeza ou de poder.

A experiência estética de sublimidade põe em evidência a situação do sujeito que se confronta simultaneamente com o desafio da experimentação da natureza e com a interrogação em face de si mesmo. Trata-se de uma ocasião em que a máxima abertura da imaginação e dos limites da relação com o mundo se exprimem.

No sublime, os objetos apresentam-se como excessivos em relação à imaginação, mas não são excessivos para a idéia racional do supra-sensível. Um objeto excessivo pode ser descrito como aquele que, quer pela sua grandeza (sublime matemático), quer pela sua força e poder (sublime dinâmico), resiste a se deixar compreender em uma intuição.

Essa é a gênese sensível que deflagra um encontro conflituoso entre a imaginação, o entendimento e a razão. De um lado há um movimento de atração: a imaginação é desafiada a medir o incomensurável, sendo estimulada a elevar-se para muito além de seus limites. Nesse limite da sensibilidade é a razão que se descobre como ressonância das suas idéias constitutivas e irrepresentáveis (à razão é atraente o que à sensibilidade é repulsivo). De outro lado, há um movimento de repulsa, na medida em que a imaginação falha na tentativa de intuir o infinito.

⁷⁴ KANT, 1993, p.110.

Em Kant, as idéias não podem ser exibidas, porém, se a imaginação for ampliada matematicamente ou dinamicamente, a ela se juntará a razão como faculdade de liberdade e detentora da totalidade absoluta.

No sublime dinâmico, o poder irresistível da natureza aponta a impotência física do sujeito em fazer-lhe frente, mas por outro lado, este mesmo poder conduz à descoberta de uma faculdade (a razão) de ajuizar-se como independente e superior a esta natureza.

1.3 – SOBRE A ARTE, O GÊNIO ARTÍSTICO E AS IDÉIAS ESTÉTICAS SEGUNDO KANT

Após abordarmos e definirmos as experiências estéticas sobre a beleza e a sublimidade segundo o pensamento kantiano, a seguir, procuraremos tratar a questão da arte vista pelo olhar de Kant. Nosso propósito agora estará direcionado para os aspectos mais emblemáticos no que se refere à compreensão das seguintes questões: arte bela, gênio enquanto criador, “idéias estéticas”, originalidade e ambigüidade da imitação.

No parágrafo 43 da CFJ, encontram-se as distinções entre arte e natureza, arte e ciência e, por fim, arte e artesanato. A arte se diferencia da natureza da mesma forma que a produção orientada pela inteligência se opõe ao processo cego. Isto quer dizer que, na mesma medida em que não se pode considerar a arte como fruto do acaso, não se pode tomar a natureza como um artifício, o que caracterizaria uma espécie de “superstição”⁷⁵.

De início, Kant afirma que a *arte* se “... distingue da *natureza*, como fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*), e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*)”⁷⁶. Ainda aponta que um objeto só pode ser intitulado como sendo ‘arte’ se o ato criativo que o originou fora mediado por um “... arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações”⁷⁷.

⁷⁵ Cf. LEBRUM, 2002, p.519-20.

⁷⁶ KANT, 1993, p.149. Grifos no original.

⁷⁷ Id.

Disso decorre que a arte só pode ser um produto exclusivo da racionalidade humana livre, ou seja, vê-se arte em tudo aquilo que é feito de modo que uma representação do objeto tenha, precedido em sua causa, uma realidade efetiva, não o contrário: o efeito pensado pela causa.

A arte, entendida como habilidade do homem, diferencia-se da ciência da mesma maneira que a faculdade prática distingue-se da faculdade teórica ou a técnica da teoria. A arte, segundo a visão kantiana, não pode ser chamada de algo que se pode fazer depois do que se sabe o que deve ser feito, isto é, tão logo se saiba dos efeitos que se pretende. Assim, não é “... precisamente denominado arte aquilo que se *pode* fazer tão logo se saiba o que deva ser feito e, portanto, se conheça suficientemente o efeito desejado”⁷⁸.

Finalmente, a arte não é ofício, pois enquanto este se chama ofício ou “arte remunerada”, aquela é chamada de “arte livre”⁷⁹. Sendo assim, a arte pode ter êxito conforme um fim apenas enquanto jogo, isto é, aquela ocupação que agrada por si mesma. Já o ofício é o trabalho, sendo apenas atraente em virtude do efeito (a remuneração, por exemplo) que, por sua vez, pode ser imposto.

Ao elaborar tais distinções, Kant pôde tratar da “arte bela”. Para tanto, o filósofo lembra que não existe uma “... ciência do belo, mas somente crítica, nem uma ciência bela, mas somente arte bela”⁸⁰. Ora, se existisse tal ‘ciência bela’, haveria a necessidade de se decidir por argumentos que tivessem força para convencer se algo é belo ou não, o que tornaria inviável o juízo de gosto. Também, se houvesse uma ‘bela ciência’, esta, ao invés de provas e razões, apresentaria apenas frases de bom gosto. Kant ainda observa que aquilo que gerou o engano de se pensar uma ‘ciência bela’, foi o fato de que para se fazer arte é preciso muita ciência⁸¹.

Para o esclarecimento do termo “arte bela” e o estabelecimento de seu âmbito legítimo, são indispensáveis duas etapas: a primeira consiste em separar a ‘arte mecânica’ de ‘arte estética’. A arte mecânica é caracterizada pela execução de ações com o objetivo de tornar efetivo um objeto conforme as determinações do conhecimento (a produção de um calçado, por exemplo); já a arte estética intenta o

⁷⁸ KANT, 1993, p.149.

⁷⁹ Cf. KANT, 1993, p.149.

⁸⁰ KANT, 1993, p.150.

⁸¹ Cf. KANT, 1993, p.151.

imediatamente sentimento de prazer. A segunda etapa visa a ressaltar que a arte estética se subdivide em ‘agradável’ e ‘bela’. Assim, a arte será agradável quando o seu fim for aquele em que o “... prazer acompanhe as representações enquanto simples *sensações*”; será bela se o seu fim for aquele em que o “... prazer a acompanhe enquanto *modos de conhecimento*”⁸².

A arte agradável, na medida em que visa a um fim exterior à sua própria dinâmica, não difere da arte mecânica. Esse tipo de arte visa a despertar o agrado para o sujeito, ao passo que a arte bela é um “... modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades de ânimo para a comunicação em sociedade”⁸³.

A maneira como Kant define a ‘arte bela’ acarreta uma dificuldade teórica de primeira ordem: como é possível compatibilizar a arte, regida por regras com a espontaneidade e a indeterminabilidade da beleza? Como vimos, a arte se diferencia de natureza, mas o lugar em que se pode apreender o belo é na natureza, pois o

... correlato do juízo de gosto que melhor indicará a sua função é o objeto do qual estou certo de que ele não é o efeito de uma intenção, o produto de um criador inteligente. É apenas ali onde a causalidade seguramente não é orientada, e onde a desordem exista de direito, que torna-se possível rastrear uma racionalidade que, certamente, não será demiúrgica. (...) É por isso que a natureza é por excelência o terreno neutro no qual podemos apreender o gosto em estado puro.⁸⁴

Ora, se o objeto do juízo de gosto é por excelência a natureza, justamente porque nela não se pode rastrear quaisquer vestígios de intencionalidade, como é possível compreender o que vem a ser ‘arte bela’, visto que o que caracteriza os objetos artísticos é justamente o fato de serem estas obras intencionais? Por hora, instaura um problema que torna difícil a união do belo com o artístico, já que, por um lado, enquanto um fazer humano, a arte não pode ser natural e o objeto belo, por outro lado, não pode ser intencional.

Assim, tal como o sentimento estético de beleza, a ‘arte bela’ desperta um sentimento de prazer pela reflexão; é uma finalidade sem fim e refere-se ao juízo —

⁸² KANT, 1993, p.151. Grifos no original.

⁸³ Id.

⁸⁴ LEBRUM, 2002, p.516-517.

a faculdade de julgar esteticamente. Nesses termos, o parágrafo 44 da CFJ retoma muitos aspectos presentes na “Analítica do belo”, mas não dá conta de resolver o problema que fora instaurado, pois o termo ‘arte bela’, como se pode notar, surge quase que como sinônimo de ‘belo’ e omite o fato de este vir acompanhado do termo ‘arte’.

Por um momento, parece-nos que Kant ignora a ‘arte bela’ como sendo ‘arte’, vendo-a apenas como ‘bela’, deixando de lado sua parcela do ‘fazer humano’. Todavia, se a arte bela também é arte; se é obra de uma inteligência humana, este aspecto evidentemente não pode ser ignorado.

O problema que apontamos começa a ser solucionado a partir do parágrafo 45 da CFJ, intitulado “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza”⁸⁵. Nesse parágrafo, encontramos algo distinto da “Analítica do belo” e que leva em conta o fato de a ‘arte bela’ ser arte, é a presença da expressão “parecer natureza”. Desse modo, o parágrafo 45 estaria substituindo a imitação pela analogia e o denominador comum de tal analogia entre a arte e a natureza seria a beleza.

Ao introduzir na natureza mecânica e cega o princípio da conformidade a fins, o homem pode também compará-lo com a arte. Diante de um produto da arte bela “... tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer livre de toda coerção de regras arbitrárias, **como se** ele fosse um produto da simples natureza”⁸⁶. Conforme afirma LEBRUN (2002, p.538), a conformidade a fins efetivamente presente na obra de arte (bela) é negada, para projetar em seu lugar uma conformidade a fins que um belo espetáculo da natureza suscita. Essa tensão na experiência com a arte bela, talvez pelos mesmos motivos da relação prazerosa com o belo natural, arrebatada e gera satisfação na mente do sujeito que a contempla.

A arte é bela quando ajuizada tal qual se ajuíza a natureza. Isso não quer dizer que se possa deixar de ter consciência de que se está diante de uma obra de arte, ao mesmo tempo em que o fato de ser arte não impossibilita, em nada, o seu julgamento como natureza, pois a natureza só é bela se “... ao mesmo tempo parece ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos a consciência de que

⁸⁵ KANT, 1993, p.152.

⁸⁶ Id. O original não apresenta grifos.

ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza”.⁸⁷ A condição é que a arte apareça “... sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo”⁸⁸.

A ‘arte bela’ deve ser ajuizada ‘como se’ fosse natureza e é exatamente este ‘como se’ que lhe dá o direito (analogicamente) de ser bela. O sujeito da contemplação, diante de uma obra de arte, deverá ajuizá-la ‘**como se**’ ela fosse desprovida de qualquer intencionalidade e, no momento deste ajuizamento, a ‘arte bela’ não pode parecer tal como obra de um criador. Portanto, “... embora a conformidade a fins do produto da arte bela na verdade seja intencional, ela, contudo, não tem de parecer intencional; isto é, a arte bela tem de *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte”⁸⁹.

Sendo bela, a ‘arte bela’ desperta naquele que a contempla um sentimento de prazer, sentimento este que é, segundo Kant, o único capaz de ser universalmente comunicado. É na medida em que ‘parece ser’ natureza que a arte bela desperta o juízo de gosto no espectador. É também sobre esse mesmo ponto de vista que a arte bela pode ser chamada ‘vivificante’, por produzir o mesmo efeito que o belo natural produz naquele que contempla, ou seja, desperta o livre jogo da imaginação e do entendimento, suscitando um prazer imediato, livre e desinteressado.

Ainda sobre esse mesmo ponto de vista, pode-se entender com mais clareza a impossibilidade de uma ‘ciência da bela arte’. O que caracteriza a ‘arte bela’ é o fato de ela ser objeto de um juízo de gosto e, como se sabe, este juízo não é um juízo de conhecimento. Vimos anteriormente que o juízo de gosto desperta o sentimento de prazer na mera forma de julgar e não no conhecimento que se tem do objeto em questão. Nesse sentido, o objeto do juízo de gosto permanece indeterminado — não que ele seja algo nulo, mas pela simples razão de que para este tipo de juízo a operação de conhecimento não se faz necessária. O objeto do juízo de gosto põe em movimento o livre e indeterminado jogo das faculdades.

⁸⁷ KANT, 1993, p.152.

⁸⁸ Id.

⁸⁹ Id. Grifos no original.

Vê-se então que a ambigüidade que transparece no título do parágrafo precisa ser vista com precaução. A arte bela e a natureza podem até ser semelhantes na aparência externa. Um pintor pode, por exemplo, retratar com fidelidade uma paisagem natural, mas não é por causa desta perfeição que a natureza se aproxima da arte ou vice-versa. As semelhanças devem ser buscadas na dinâmica da produção. Exige-se que a arte não reproduza a natureza. Ela deve produzir uma natureza de modo originário e espontâneo, já que uma “... beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa”⁹⁰. Todavia, quem pode produzir a arte bela? Após diferenciar a arte da natureza e da ciência, como também os diversos tipos de arte, Kant passa a tratar do ser capaz de produzir a arte bela, ou seja, o gênio. A arte bela é uma arte e, como tal, pressupõe um criador e, sendo uma obra tão peculiar, ela exige um criador diferente.

Se anteriormente o problema estava centrado sobre a questão da obra de arte bela, agora a problemática volta-se para compreender seu criador, bem como a natureza interna do ato produtivo, com sua indeterminação e espontaneidade.

Sobre essa questão há dois intrigantes questionamentos elaborados por LEBRUN (2002, p.538) dos quais não se pode esquivar: “como a imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento, a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação? Como a poética pode se metamorfosear em poética?”

A exemplo do parágrafo 45, o parágrafo 46 da CFJ traz em seu título a solução do problema: “Arte bela é a arte do gênio”⁹¹. As condições para que a arte se estruture analogamente à natureza podem ser observadas na definição kantiana para o termo “gênio”:

Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte.⁹²

⁹⁰ KANT, 1993, p.157. Grifos no original.

⁹¹ Ibid., p.153.

⁹² Id.

Por esse prisma, o gênio é um ser com talento inato e privilegiado pela natureza e é o único ser capaz de produzir a arte bela, pois é capaz de dar-lhe regras próprias. É como se o gênio criasse outra natureza; um mundo próprio que está circunscrito à sua obra. É importante sublinhar a idéia de que a ação de “dar regra” não deve ser compreendida como um ato autônomo, autárquico do gênio, mas é a natureza que, por intermédio do gênio, dá à arte, as regras. O artista parece ser, neste sentido, um meio que a natureza utiliza para atingir os seus supostos fins.

A citação anterior apresenta um significado especial para o termo “natureza”. Ele pode ser compreendido como uma espécie de ‘força viva’ que se oculta no momento em que surge na forma de arte e, também, é oculta até mesmo para aquele que lhe serve de instrumento: a própria genialidade do artista.

A consciência do que o gênio produz se manifesta na relação com a regra. Toda arte precisa de regras, pois “... não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico, que pode ser captado e seguido segundo regras e, portanto algo *acadêmico*, não constitua a condição essencial da arte”⁹³. Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim, do contrário, seria fruto de mero acaso, pois o

... conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter a idéia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto. Ora, visto que contudo sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a arte bela só é possível somente como produto do gênio.⁹⁴

Isso posto, um ponto de interrogação paira sobre a noção de ‘regra’. Qual o sentido que o termo ‘regra’ reflete na citação anterior? Ao que tudo indica, o termo ‘regra’ não pode ser compreendido no sentido de ‘fórmula’ ou ‘preceito’, mas sim, algo que deve ser abstraído do produto. Também não pode ser entendido como algo pré-criativo, mas sim o que se constrói e se forma na medida em que o ato *poiético* se desenvolve e evolui. Também não deve ser compreendido como sendo um conjunto de preceitos extraídos da experiência e que sirvam de leis universais por meio das quais se torne possível deduzir a obra. Uma alternativa plausível que se

⁹³ KANT, 1993, p.156. Grifos no original.

⁹⁴ Ibid., p.153. Grifos no original.

apresenta é tomar o termo 'regra' como sendo uma multiplicidade de fatores cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais a obra de 'arte bela' acontece.

É certo que cada arte possui suas regras, pois a fundamentação de um produto seu só se torna possível mediante regras. Não obstante, a arte bela não possui um conceito que viabiliza um juízo sobre a beleza derivado de um fundamento determinante e, por isto, é impossível um fundamento conceitual para os produtos da bela arte. Assim o gênio não tem uma idéia da regra pela qual ele deve realizar seus produtos.

Essa inter-relação pode ser por um lado negativa e, por outro, positiva. Negativa por se considerar que a atividade do gênio é indeterminada e não pode ser ensinada e/ou aprendida por exceder a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado. Positiva quando se parte do princípio de que a atividade artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza.

Assim, a capacidade do gênio em 'dar regra à arte' pode ser entendida como um 'descobrir a regra' no próprio ato criativo e, desta forma, fica mais clara a oposição entre originalidade e imitação, já que esta última é tomada como uma simples operação submetida a regras e é derivada de um modelo ou paradigma, pois

... qualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito de imitação*. Ora, visto que aprender <lernen> não é senão imitar, assim a máxima aptidão ou docilidade (capacidade) enquanto tal não pode ser considerada gênio."⁹⁵.

Partindo dessa consideração e tomando a noção de arte bela e, também, a maneira de como ela é produzida, percebe-se que a arte do gênio deve parecer natureza ao mesmo tempo em que é obra de um sujeito que cria sem nada imitar.

Disso, fica clara a inter-relação entre o 'gênio' e a 'regra' e, para que se possa entender como ambos se inter-relacionam, é necessário saber quais são as qualidades do gênio, vejamos:

1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o

⁹⁵ KANT, 1993, p.154. Grifos no original.

que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deva a seu gênio, não sabe como as idéias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (Eis por que presumivelmente a palavra "gênio" foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem); 4) que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela.⁹⁶

O talento possibilita ao gênio produzir aquilo para o qual não existem regras, o que faz com que a originalidade seja sua primeira característica. Por conseguinte, o talento se difere da habilidade, pois esta pode ser ensinada mediante regras (como no artesanato, por exemplo). Outra qualidade inerente ao gênio, que é resultante de sua originalidade, é que seus produtos têm de ser exemplares, isto é, têm de servir à imitação tal qual um padrão de ajuizamento ou de medida. No entanto, se eles têm de servir à imitação, inversamente o gênio não pode imitar, já que ele é o talento original. Outro aspecto importante refere à impossibilidade do gênio explicar cientificamente o ato criativo, tendo em vista que nem ele mesmo sabe como suas idéias surgem, o que, como visto anteriormente, impossibilita ensinar o 'como produzir' as belas artes.

Ainda é preciso resolver outro ponto obscuro no que tange à diferença entre 'parecer natureza' e 'imitar a natureza'. Quando Kant fala em 'parecer natureza', a referência não repousa em 'imitar a natureza', pois, para que uma arte seja objeto de um juízo de gosto, ela não pode ser um retrato fidedigno do representado. Para reforçar a diferença entre 'imitar' e 'parecer' natureza, esclarece:

... confundimos presumivelmente nossa participação na alegria de um pequeno e estimado animalzinho com a beleza de um canto, que, se é imitado bem exatamente pelo homem (como ocorre às vezes com o cantar do rouxinol), parece ao nosso ouvido ser totalmente sem gosto.⁹⁷

⁹⁶ KANT, 1993, p.153-4. Grifos no original.

⁹⁷ Ibid., p.89.

Em outro momento da CFJ, uma longa passagem torna mais compreensível o mesmo tema, elucidando melhor a citação anterior:

... a arte bela mostra sua preeminência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou despresíveis. As fúrias, doenças, devastações da guerra etc., enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente, até mesmo ser representadas em pinturas; somente uma espécie de feiúra não pode ser representada de acordo com a natureza sem deitar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza da arte: a saber, a feiúra que desperta asco. Pois porque nesta sensação peculiar, que assenta sobre a mera imaginação, o objeto é representado como se ele se impusesse ao gozo, ao qual contudo resistimos com violência, assim a representação artística do objeto não se distingue mais, em nossa sensação, da natureza deste próprio objeto e então é impossível que aquela seja tomada como bela. Também a escultura exclui de suas figurações a representação imediata de objetos feios, porque em seus produtos a arte é como que confundida com a natureza e em vez disso permite representar, por exemplo, a morte (em Marte), por uma alegoria ou atributos que se apresentam prazerosamente, por conseguinte só indiretamente mediante uma interpretação da razão e não por uma faculdade de juízo meramente estética.⁹⁸

Essa longa citação evidencia algo em comum com a “Analítica do belo”, principalmente quanto à noção de ‘arte bela’ e de imitação precisa da natureza. Fica evidente que aquilo que constitui a beleza da ‘arte bela’ não é necessariamente o que é belo na natureza. A guerra, do ponto de vista da natureza, será sempre terrível e nefasta, no entanto, ao ser abordada pelo viés artístico, poderá ser bela.

Na citação anterior, ainda se observa que nem tudo pode ser belo sob a égide da arte, mesmo quando bem representado. Vê-se que tudo aquilo que despertar o asco, jamais poderá ser artisticamente belo, pois sua representação também despertará tal sentimento. Assim sendo, não haverá qualquer diferença, do ponto de vista das sensações, entre o objeto em si e sua representação.

Para que uma obra de arte seja ajuizada pelo gosto, ela não deve ser uma mera cópia da natureza, mas, sim, deve constituir um ‘ideal’ de natureza. Nesse caso, partindo da teoria kantiana sobre o gênio, pode-se entender este ‘ideal’ como sendo a maneira particular e peculiar de combinar elementos e expô-los de tal forma que suscite o sentimento de prazer no sujeito da contemplação. Tanto a maneira de arranjar os elementos dados quanto a forma de expô-los caracterizam a originalidade do artista.

⁹⁸ KANT, 1993, p.157-158. Grifos no original.

Assim, a arte bela parece ser natureza, pois o gênio sabe, pelo seu dom natural e inato, a medida exata para criar sua obra. O gênio é o único capaz de produzir algo análogo à natureza, mas que ao mesmo tempo não é 'natureza'. Dessa forma, é ele o sujeito capaz de unificar dois elementos opostos — arte e natureza — possibilitando a existência da 'arte bela'.

Muito freqüentemente se diz que um objeto que se pretende da arte bela é desprovido de espírito. Uma escultura pode ter sido esculpida à perfeição e não ter espírito. Um quadro pode ter sido concebido perfeitamente, mas lhe falta espírito. É nesse sentido que Kant define esteticamente o termo espírito como sendo "... o princípio vivificante no ânimo"⁹⁹. O "espírito" pode ser compreendido como sendo uma qualidade que o gênio compartilha com a obra. É o elemento 'vivificante' que a obra de arte abstrai da natureza e que congrega, simultaneamente, a índole da obra, a índole do gênio e a regra em ato. Pode-se especular que é justamente o "espírito" que funciona como 'natureza' na obra de arte bela.

O princípio vivificante, para Kant, nada mais é do que a faculdade de apresentação de "idéias estéticas"¹⁰⁰, a imaginação, o que também constitui uma qualidade do gênio. Kant define "idéia estética" como sendo aquela

... representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.¹⁰¹

A "idéia estética" é aquilo que "... nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível"¹⁰², sendo portanto o inverso da idéia da razão, pois esta se caracteriza por ser um conceito sem intuições. Inversamente, a "idéia estética" é uma intuição sem conceito. Mas por que "idéia estética" se chama idéia? Porque, primeiramente, ela se aproxima das idéias da razão ao pretender algo que ultrapasse o âmbito da experiência. Tal aproximação acaba por dar aos conceitos da razão (idéias intelectuais) uma 'aparência' de realidade objetiva. Segundo, porque

⁹⁹ KANT, 1993, p.159.

¹⁰⁰ Id. Grifos no original.

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Id.

não há conceito que dê conta desta “intuição interna”¹⁰³. Percebemos então que o gênio é aquele ser arrojado, capaz de tornar sensível as ‘idéias estéticas’, pois busca na experiência, mediada pela imaginação, exemplos que extrapolam a própria experiência, o que caracteriza as ‘idéias estéticas’.

Embora todos os seres humanos sejam dotados de imaginação e entendimento, é a maneira particular e original de atuação destas faculdades que caracterizam o gênio. Enquanto a imaginação é capaz de alçar vôos incríveis, o entendimento, por sua vez, cuida da inteligibilidade. Ora, de que vale uma obra de arte incompreensível? O resultado do jogo entre a imaginação e entendimento não é um conceito, mas uma “idéia estética”; mais propriamente, a obra de ‘arte bela’. A relação entre as “idéias estéticas” e a ‘atividade do gênio’ encontra-se no fruto do trabalho do artista genial, justamente quando um conteúdo inteligível é posto ao alcance da intuição. Não se trata meramente de uma representação, mas da apresentação, da exposição de uma “idéia estética”, já que

... em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma explicação que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível...¹⁰⁴

Ainda resta uma questão a ser respondida: se todos os seres humanos são dotados de imaginação e entendimento, como o gênio se diferencia dos demais? A resposta para tal questionamento está logo no início do parágrafo 48 da CFJ, intitulado "Da relação do gênio com o gosto"¹⁰⁵. Vejamos: "... para o *ajuizamento* de objetos belos enquanto tais, requer-se *gosto*, mas para a própria arte, isto é, para a *produção* de tais objetos, requer-se o *gênio*"¹⁰⁶. Com isso, na estética kantiana fica clara a diferença entre o espectador e o produtor de obra de ‘arte bela’. Ora, todos os seres humanos podem ter gosto, pois são dotados de imaginação e entendimento, todavia nem todos possuem o dom natural para produzir algo que será julgado como sendo belo.

¹⁰³ KANT, 1993, p.160.

¹⁰⁴ Ibid., p.162.

¹⁰⁵ Ibid., p.156.

¹⁰⁶ Id. Grifos no original.

No gênio, imaginação e entendimento aparecem como uma "...feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante..."¹⁰⁷ possa ser comunicada a outros.

Ainda com relação ao gênio, Kant questiona sobre o que seria mais importante, se a imaginação ou a faculdade do juízo, se o gênio ou o gosto. O filósofo responde ao dizer que o gosto disciplina o gênio, cortando-lhe as asas¹⁰⁸, dando-lhe norte ao lhe dizer o que é e até onde se pode chegar sem romper a conformidade a fins, já que é isto que dá consistência às suas idéias, dotando-as da aprovação duradoura e universal. Por conseguinte, Kant prefere, em caso de conflito entre as faculdades, que em um produto seja antes sacrificada a imaginação do que o entendimento, ou seja, antes o gênio do que o gosto. Kant ressalta que, se muitas espécies de satisfação habitam um produto da arte bela, isto pode acabar comprometendo a beleza da obra. Tal acontece quando não se considera o essencial na beleza, ou seja, a forma. É por esse motivo que Kant considera as belezas da natureza como as mais aptas para a aparente ligação entre intuições e as idéias da razão.

¹⁰⁷ KANT, 1993, p.162. Grifos no Original.

¹⁰⁸ Cf. KANT, 1993, p.165.

CAPÍTULO 2 – O SUBLIME SCHILLERIANO: A LIBERDADE ORIGINA-SE DA DESARMONIA ENTRE RAZÃO E SENSIBILIDADE

O poeta atém-se ao sensível para tornar
intuível o não-sensível.

Friedrich Schiller

Inicialmente, o conceito de sublime schilleriano é construído respaldado no conceito kantiano de sublimidade. No entanto, à medida que os estudos sobre tal conceito vão se desenvolvendo, o mesmo vai adquirindo outras nuances. Porém, mesmo com outros matizes, o pensamento kantiano sempre estará presente.

A beleza, segundo Schiller, provém da harmoniosa relação entre forma e matéria, sendo o belo a 'liberdade no fenômeno'. Já o sublime é fruto da desarmonia pática entre a forma e a matéria ou, em outras palavras, a desarmonia entre a razão e a sensibilidade.

Para Schiller, o

... sublime é como chamamos a um objeto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites; perante o qual portanto ficamos *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente*, *i.e.*, através de idéias.¹⁰⁹

Essa é a primeira definição schilleriana apresentada para o conceito de sublime, nitidamente enraizado na CFJ de Kant, posto que ali também encontramos a mesma duplicidade de consciência presente no sublime kantiano, entre a impotência sensível e a potência intelectual.

De início presenciaremos uma importante diferença entre o pensamento kantiano e o schilleriano. Para Kant, o sublime está na mente do sujeito e o objeto pode ser uma possibilidade potencial para a experiência estética de sublimidade. Já do ponto de vista schilleriano, há uma inflexão. A estética de Schiller lança luzes

¹⁰⁹ SCHILLER, 1997, p.143. Grifos no original. O artigo 'Do Sublime – para um desenvolvimento de algumas idéias kantianas' foi escrito por Schiller para a revista *Neue Thalia*, provavelmente a partir das preleções sobre estética proferidas no semestre de inverno de 1792/3. Segundo a tradutora da obra supra-referenciada, tal artigo tinha por objetivo preencher lacunas editoriais e foi dividido em duas partes distintas, sendo "Sobre o Patético" a segunda parte.

naquilo que em Kant está obscuro, ou seja, o papel da moralidade e a fundamental relevância da liberdade. Segundo BARBOZA (2005, p.197), Kant reconheceu o papel da liberdade, dizendo ser esta "... uma vivência, um sentimento estético-moral do supra-sensível, cuja presença, portanto, via razão prática, é inegável".

Schiller pressupõe que a liberdade e a moral vão aparecer em todo o seu fulgor, via experiência estética de sublimidade, já que este sentimento nos possibilita a evasão do mundo sensível¹¹⁰ e a comprovação da nossa autonomia moral.

A experiência estética diante do belo, para Schiller, é uma expressão de liberdade, mas não é uma expressão que nos "... eleva acima do poder da natureza e nos liberta de toda a influência física, mas daquela que fruimos na natureza enquanto seres humanos"¹¹¹. Podemos experimentar a liberdade no âmbito da beleza porque os "... impulsos sensíveis harmonizam com a lei da razão (...)"¹¹². Experimentamos a liberdade no âmbito do sublime porque nossos "... impulsos sensíveis não têm qualquer influência na legislação da razão, uma vez que o espírito age como se não estivesse sob a alçada de outras leis para além das suas"¹¹³. Daí podemos comprovar nossa autonomia moral.

O objeto sublime faz a natureza do sujeito sentir seus limites para, em seguida, fazer com que a razão demonstre a sua superioridade; a sua liberdade em relação a estes limites. Via de regra, o objeto sublime faz com que o sujeito sinta a sua limitação física, mas possibilita, em seguida, que o mesmo se eleve moralmente sobre esta limitação mediante idéias.

Ora, Schiller pensa o homem como dependente da natureza somente enquanto 'ente sensível', mas totalmente livre enquanto 'ente racional'. Assim, a experiência estética diante do sublime vai, primeiramente, ressaltar tal dependência para, em seguida, demonstrar a independência do sujeito em relação à natureza por intermédio da razão. Somos independentes da natureza porque somos dotados da faculdade da razão e é esta que nos permite transcender as fronteiras do mundo fenomênico.

Vale ressaltar que Schiller entende 'dependência' como sendo aquilo que, fora de nós, possibilita ou fundamenta algo em nós. Todavia, enquanto a natureza

¹¹⁰ Mundo este no qual o sentimento estético do belo gostaria de nos manter para sempre prisioneiros.

¹¹¹ SCHILLER, 1997, p.222.

¹¹² Id.

¹¹³ Id.

fora de nós estiver em consonância conosco, não nos será possível reconhecer a nossa independência em relação a ela. Somente em determinados momentos, quando a natureza se mostrar ‘ameaçadora’ aos nossos impulsos é que teremos uma chance potencial de vivenciarmos a experiência estética de sublimidade. No entanto veremos, no decorrer do estudo, que a qualidade ‘ameaçadora’ da natureza não constitui condição *sine qua non* para vivenciarmos o sublime. Dizemos ameaçadora no sentido de a natureza ser imaginada como estando em conflito com os nossos impulsos.

Conforme explica Schiller, são dois os impulsos constitutivos do ser humano: o “impulso de representação” (ou impulso de conhecimento) e o “impulso de autoconservação”¹¹⁴. O impulso de representação permite que transformemos o nosso estado com vista a exteriorizar a nossa existência. Tal impulso tende ao conhecimento, pois só podemos conhecer aquilo que somos capazes de representar. Já o impulso de autoconservação, como o próprio nome já fornece sentido, preserva o nosso estado para que possamos continuar existindo e requerendo a capacidade de resistência. Tal impulso tende para os sentimentos e, logo, possibilita uma percepção interior da existência.

São esses dois impulsos que nos permitem compreender porque o homem é, enquanto ente sensível, duplamente dependente em relação à natureza. A primeira dependência aparece quando a natureza faz minguar as condições que possibilitam o conhecimento. A segunda, quando a natureza contradiz as condições que possibilitam a nossa existência. No primeiro caso, a natureza é tomada mediante um simples objeto sensível que potencialmente pode ampliar o nosso conhecimento e, no segundo caso, ela é tomada como potência que pode determinar a nossa condição, a continuidade da nossa existência.

Por outro lado, o homem enquanto ente racional é duplamente independente em relação à natureza: primeiramente, ao pensarmos muito além do que o conhecimento nos transmite, podemos ultrapassar suas fronteiras. Em segundo lugar, podemos contradizer os nossos desejos por meio da nossa vontade, e tal contradição nos permite ir para além do plano prático de ação. Assim, enquanto ‘entes sensíveis’, somos dependentes e submetidos aos domínios dos fenômenos,

¹¹⁴ SCHILLER, 1997, p.143.

mas enquanto ‘entes racionais’, somos livres em nossa índole moral, pois o “... ser humano é o ente que quer”¹¹⁵.

Desse modo Schiller entende que o objeto, cuja percepção nos leva a pensar mais do que o conhecimento nos transmite, é grande no plano teórico, e o objeto que nos dá a sensação de independência em relação à nossa vontade é grande no plano prático.

Partindo desse ponto e respeitadas as consonâncias com a “Analítica do Sublime”, Schiller alterará a divisão, proposta por Kant, entre “sublime matemático” e “sublime dinâmico”, por considerar que tal divisão parece não esclarecer se a “... esfera do sublime fica ou não esgotada”¹¹⁶. Schiller dará preferência à distinção entre “sublime teórico” e “sublime prático”¹¹⁷, por entender que ambos os conceitos fazem menção à faculdade da mente a que se referem os fenômenos grandes ou potentes. Tanto o “sublime teórico” quanto o “sublime prático” referem-se aos impulsos constitutivos do ser humano em contradição permanente com a natureza exterior, ou seja, o “sublime teórico” refere-se ao impulso de representação e o “sublime prático” ao impulso de autoconservação. Assim,

... no que diz respeito ao sublime teórico, a natureza está, enquanto *objeto do conhecimento*, em contradição com o impulso de representação. No que diz respeito ao sublime prático, ela está, enquanto *objeto da sensação*, em contradição com o impulso de conservação.¹¹⁸

Para Schiller, ambas as formas do sublime estão relacionadas de maneira idêntica com a faculdade racional, mas o mesmo não acontece em relação à sensibilidade, resultando uma importante diferença entre ambos os conceitos no que tange à intensidade e ao interesse. Isso posto, percebemos que o objeto sublime se opõe à faculdade das grandezas sensíveis, provocando o desprazer, mas ao mesmo tempo ele é adequado à razão, o que traz deleite¹¹⁹. Trata-se aqui daquele prazer no desprazer tal qual vimos em Kant.

¹¹⁵ SCHILLER, 1997, p.224.

¹¹⁶ Ibid., p.144. Ver também BARBOZA, 2005, p.199.

¹¹⁷ SCHILLER, 1997, p.224.

¹¹⁸ Ibid., p.144. Grifos no original.

¹¹⁹ Cf. BARBOZA, 2005, p.198.

É importante ressaltar que o desprazer da não aquisição de representações diante do infinito, uma vez que um impulso ativo é impugnado, não pode se tornar doloroso — a não ser quando, junto com a impossibilidade de se conhecer algo, esteja atrelado um desrespeito ao indivíduo, já que “... nada é tão indigno do ser humano como suportar violência; pois a violência suprime-o”¹²⁰. Quem exerce a violência sobre o ser humano está violentando a própria humanidade e quem suporta tal violência por covardia, rejeita esta mesma humanidade.

Com relação ao objeto que contradiz a autoconservação do indivíduo, este não só suscita dor, mas também pavor¹²¹, posto que a natureza toma disposições completamente diferentes para que o indivíduo possa conservar a sua atividade. O interesse da sensibilidade é totalmente diverso, se estiver ante um objeto pavoroso (aquele que ameaça a existência do ser), quando confrontada com um objeto infinito. Isso ocorre devido ao fato de ser o impulso de autoconservação mais forte que o impulso de representação, posto que, o que está em jogo não é apenas uma faculdade isolada, ou seja, a faculdade de conhecer, mas toda e qualquer faculdade humana. Nesse horizonte, Schiller dirá que

... o objeto sublime combate portanto a nossa faculdade sensível e essa inadequação [Unzweckmäßigkeit] tem de necessariamente despertar desprazer. Mas ela ao mesmo tempo se torna ocasião para trazer à consciência uma outra faculdade que se encontra em nós e que se sobrepõe àquilo diante do que a imaginação sucumbe.¹²²

Para que possamos compreender a questão do sublime schilleriano, há a necessidade de pormenorizar suas divisões. Todavia, o que merece atenção não é a divisão operada por Schiller no conceito de sublime de Kant, mas a sua inflexão neste conceito. Vimos que no sublime dinâmico de Kant, a integridade física do sujeito é posta em perigo frente a um grande poder. Todavia, ao seguir fielmente a indicação kantiana, Schiller concluirá que o sublime prático (dinâmico), por representar uma ameaça que envolve toda a existência física do sujeito, é mais decisivo esteticamente que o sublime teórico (matemático), que envolve somente uma grandeza infinita para a faculdade de conhecimento, sem que haja qualquer

¹²⁰ SCHILLER, 1997, p.219.

¹²¹ Acreditamos que Schiller emprega a palavra ‘pavor’ com a conotação de ‘susto’ e não com a conotação de ‘medo’, posto que este sentimento inviabiliza a contemplação estética.

¹²² SCHILLER apud BARBOZA, 2005, p.198. Ver também SCHILLER, 1991a, p.19.

ameaça real. Ora, o objeto dinâmico (prático) atinge a nossa sensibilidade de modo mais violento que o matemático (teórico), posto que, por seu intermédio, a distância entre a sensibilidade (imaginação) e o supra-sensível (a razão prática) é reduzida. Isso faz com que a liberdade mental do sujeito seja acentuada, levando-o a reagir contra a ameaça e a elevar-se por sobre ela. Assim, a duplicidade de consciência que caracteriza o sublime kantiano será “... alocada por Schiller na raiz da vida, definindo-a, o que é mais bem traduzido no sublime prático (...), pois nele a ‘força de vida’ está por completo envolvida e não só a força de apreensão”¹²³. Se por um lado a grandeza do objeto amplia a nossa esfera de conhecimento, por outro, o poder prático da nossa força de resistência como seres racionais nos envia à esfera do supra-sensível, “... a uma destinação de tipo completamente diferente daquela que a violência da natureza poderia destruir”¹²⁴. Assim, segundo aponta BARBOZA (2005, p.201) “... pode-se dizer que aqui a imortalidade da alma é a idéia que fundamenta o sublime dinâmico schilleriano”. Outro ponto que merece destaque é que a inflexão de Schiller no conceito de sublime kantiano o levará a acrescentar uma subdivisão interna ao sublime prático (dinâmico)¹²⁵: o “sublime contemplativo do poder” e o “sublime patético”¹²⁶.

2.1 – O SUBLIME TEÓRICO E O SUBLIME PRÁTICO – ESPECIFICIDADES

Na estética schilleriana, um objeto é teoricamente sublime quando nos remete a uma representação da infinitude. Tal representação é inadequada à faculdade da imaginação, pois esta não se sente à altura de representá-lo. Assim, o sublime teórico só ocorrerá quando a natureza, tomada enquanto objeto do conhecimento, estiver em contradição com o nosso impulso de representação e tal contradição possibilitar que nos elevemos por sobre ela, via razão, mostrando-nos que é possível pensar para além do que o conhecimento nos transmite. Nessa

¹²³ BARBOZA, 2005, p.201.

¹²⁴ Id.

¹²⁵ Cf. BARBOZA, 2005, p.202.

¹²⁶ SCHILLER, 1997, p.155.

experiência estética, a natureza é considerada meramente como um objeto destinado a alargar o nosso conhecimento.

Já um objeto praticamente sublime, ele nos remete a uma representação do perigo ao qual a nossa força física não se sente capaz de contrapor. Aqui, tal experiência ocorrerá quando a natureza contradizer o nosso impulso de auto-conservação e tal contradição nos elevar por sobre ela, mostrando-nos a nossa liberdade moral. Na experiência estética diante do praticamente sublime, a natureza é tomada enquanto um poder capaz de determinar a nossa existência.

Para Schiller, um exemplo do primeiro pode ser o “oceano em repouso”¹²⁷ e um exemplo do segundo, o oceano tempestuoso. Também, “... uma torre ou uma montanha incrivelmente alta pode fornecer-nos um exemplo do sublime do conhecimento. Se se dobrar na nossa direção, transformar-se-á em algo sublime da mentalidade”¹²⁸. Disso podemos perceber que o fator que distingue o sublime prático do sublime teórico é que, aquele, contradiz a nossa existência e este opõe-se apenas às nossas condições de conhecimento.

Assim, baseados no que vimos até então, surgem duas indagações: 1) na experiência estética diante do teoricamente sublime, o que está em jogo é a liberdade ou é o conhecimento? 2) Como é possível que tal objeto alargue o nosso conhecimento, permitindo-nos pensar além do que o conhecimento nos permite?

Como dissemos anteriormente, o sublime caracteriza-se pela desarmonia entre razão e sensibilidade e o que está em questão é a liberdade. Mas no objeto teoricamente sublime, o que está em questão não pode ser a liberdade, mas o conhecimento, pois não é a razão prática que intenta ir para além das fronteiras do conhecimento, mas é, sim, a razão teórica. Entendemos razão teórica como sendo a faculdade das idéias teóricas e não como a faculdade que aplica suas formas às representações, pois

... a razão teórica aplica sua forma a representações, e estas se deixam dividir em (representações) imediatas (intuições) e mediatas (conceitos). Aquelas são dadas pela sensibilidade, estas pela razão mesma (embora não sem a intervenção da sensibilidade). Nas primeiras, na intuição, é contingente se elas concordam com a forma da razão; nos conceitos é

¹²⁷ SCHILLER, 1997, p.145.

¹²⁸ Id.

necessário, se não devem suprimir a si mesmas. Aqui a razão encontra pois concordância com a sua forma; lá ela se surpreende ao encontrá-las.¹²⁹

Dessa forma podemos deduzir que, se a liberdade é uma idéia da razão prática, a verdade é uma idéia da razão teórica e, sendo ela uma idéia, não há nada no mundo fenomênico que lhe seja correspondente. Não obstante, mesmo sem correspondência no âmbito fenomênico, a verdade deve ser o *télos* de todos aqueles que adentram no âmbito da teoria. Outrossim, a liberdade, mesmo sendo uma idéia no âmbito prático, deve ser incessantemente buscada, independente de sua concretude.

Se a beleza é definida por Schiller como sendo a “liberdade no fenômeno”¹³⁰, vemos que tal liberdade surge somente em termos estéticos. Trata-se de uma ‘parecença de liberdade’. Por aproximação, podemos pensar que no objeto teoricamente sublime também o que se tem é uma ‘parecença de verdade’. Não se trata de uma ‘verdade concreta’, visível e palpável, mas é ‘com se’ o infinito se mostrasse intuível. É como se a ‘idéia de verdade’, ou de ‘totalidade da experiência’ se mostrasse ‘de corpo e alma’.

Na experiência estética diante do teoricamente sublime é ‘como se’ a verdade se materializasse em algo. Sendo assim, em relação ao belo como sendo a “aparência no fenômeno”, por aproximação podemos pensar que, neste caso, o que se tem é uma ‘verdade na aparência’ e, como no caso da beleza, esta ‘verdade’ se tornaria intuível somente por ser uma ‘aparência de verdade’.

Tendo em vista que no belo e no praticamente sublime, levando em conta que quem joga são as determinações da nossa vontade, o que nos parece surgir é uma ‘liberdade estética’. Já no teoricamente sublime, presumimos que não é a liberdade estética que aparece, mas sim a ‘verdade estética’, ou seja, um tipo de verdade que guarda, com a idéia de verdade, uma relação de identidade formal e nunca material. O objeto teoricamente sublime é uma intuição que é análoga ao conceito da razão teórica (e não do entendimento). Assim, pensamos que, se a idéia de liberdade é o conceito da razão prática, a verdade seria o conceito, ou a idéia, da razão teórica. A ‘verdade’ que surge na experiência estética diante do sublime

¹²⁹ SCHILLER, 2002, p.55.

¹³⁰ Ibid., p.81.

teórico é apenas uma ‘verdade estética’ que é possível mediante o uso regulativo da razão teórica.

Analogamente ao belo, podemos pressupor que a verdade se torna visível no sublime teórico, posto que a efetividade deste desaparece em seu fenômeno, pois o entendimento é conduzido por sua estrutura a uma regra indeterminada que possibilita o uso regulativo da razão teórica. Esta, por sua vez, atribui ao objeto teoricamente sublime a ‘idéia de verdade’.

Partindo das considerações de Schiller, entendemos que a beleza é o símbolo daquilo que devemos ser: seres livres diante de situações em que a natureza nos é favorável. Já o sublime teórico é o símbolo da maneira de como devemos nos comportar, quando a natureza fizer minguar as possibilidades de adquirirmos representações, isto é, nos comportarmos como seres capazes de pensar para além do que o conhecimento nos permite.

Então, baseados no que até agora dissemos, seria o ‘pensar’ a grande destinação teórica do homem? Como ‘pensar’? Um detalhe presente em uma passagem que encontramos na CFJ pode nos ajudar a responder tais questionamentos:

As seguintes máximas do entendimento humano comum na verdade não contam aqui como parte da crítica do gosto, e contudo podem servir para a elucidação de seus princípios: 1. pensar por si; 2. pensar no lugar de qualquer outro; 3. pensar sempre em acordo consigo próprio.¹³¹

No sublime teórico schilleriano, o ‘pensar por si’ ganha novo matiz, já que tal ação seria mais que uma espécie de ‘conseqüência’ de tal experiência estética, seria uma necessidade, pois a experiência estética diante do sublime teórico só ocorrerá de fato quando o sujeito conseguir ultrapassar a barreira do conhecimento via pensamento. Quando a natureza nos impede o acesso ao conhecimento, surge o desprazer, mas só poderemos sentir prazer¹³² se conseguirmos ‘pensar por nós mesmos’ para além das fronteiras do que a própria natureza nos permite. Ademais, em termos schillerianos, ‘pensar por si mesmo’ não é somente pensar despido de preconceitos, mas ‘pensar’ mesmo quando estivermos face a situações nas quais

¹³¹ KANT, 1993, p.140.

¹³² Tal como Kant, Schiller vê o sentimento estético de sublimidade como sendo um sentimento decorrente de um desprazer que fundamenta o prazer.

seja impossível determinar algo pela teoria. É buscar a verdade mesmo sabendo que é impossível abarcar sua concretude totalitária.

Vemos, assim, que é através do sentimento estético do sublime que experimentamos

... o fato de o nosso estado de espírito não se orientar necessariamente pelo estado dos sentidos, de as leis da natureza não serem também necessariamente as nossas e de termos em nós um princípio autónomo que é independente de todas as comoções sensíveis.¹³³

Pelo pensamento podemos transpor as leis da natureza, pois não estamos totalmente submetidos a elas e a busca pela verdade é tão necessária quanto pensar. No que se refere à verdade, assim como já o fizemos em relação à liberdade, temos de diferenciar 'verdade' de 'verdade teórica' e de 'verdade estética'. Entendemos a 'verdade' como sendo um conceito, ou mesmo, uma idéia da razão teórica. Diferentemente dos conceitos do entendimento, tal idéia não encontra no mundo fenomênico algo que lhe corresponda. Ela é compreendida como totalidade ou 'o absoluto', portanto, na tarefa infinita teórica do ser humano, tal como visto sob a designação de destino teórico humano, o que se busca é a totalidade do mundo, ainda que esta busca seja impossível. Ora, acreditamos que o progresso do saber humano só pode ser visto como sendo uma tarefa infinita e talvez seja esta impossibilidade de correspondência no mundo fenomênico o motor que impulsiona o desenvolvimento intelectual da humanidade, pois, ainda que não se possa conhecer o absoluto, pode-se, ao menos, pensá-lo.

O que se pretende com uma determinada teoria, devidamente fundamentada e, conseqüentemente, considerada como sendo verdadeira, é alcançar a totalidade do mundo, partindo do pressuposto de que estamos protegidos sob a égide da verdade. Se tal idéia não é concretizável no plano fenomênico, ela é, pelo menos, aparentemente possível.

Assim, no objeto teoricamente sublime o que se vê não é a concretude da verdade, pois se assim fosse, veríamos a totalidade do mundo materializado no objeto. O que temos é uma 'verdade estética', ou seja, um 'jogo de aparência' em que a verdade possui uma relação de identidade formal com a idéia de liberdade. Então, acreditamos que a forma do objeto teoricamente sublime determina a todos

¹³³ SCHILLER, 1997, p.225.

que o representem como se verdadeiro fosse, pois sua estrutura nos induz a vê-lo 'como se' ele fosse a representação do infinito. Assim, se no sublime teórico o infinito se torna intuível por intermédio de uma aparência, somos levados a pensá-lo como se fosse uma totalidade do mundo; como se ele fosse a 'verdade no fenômeno'.

Vale ressaltar que o nosso intuito, ao pormenorizar o conceito de 'sublime teórico', pautou-se na intenção de torná-lo mais compreensível e também mais autônomo (se é que ele não tenha tal característica por si mesmo). Este intuito nos forneceu o conceito de 'verdade estética' que, como vimos, só é possível mediante o uso regulativo da razão teórica. Baseados no que vimos até aqui, podemos concluir que somos capazes de transcender a natureza via pensamento e de nos deleitarmos com o que é sensivelmente infinito, pois "... podemos pensar o que os sentidos já não apreendem e o entendimento já não compreende"¹³⁴.

Se na experiência estética diante do teoricamente sublime o que é contradito é o nosso impulso de representação, na experiência estética diante do praticamente sublime a contradição está na ameaça ao fundamento último de todas as manifestações humanas possíveis, ou seja, o que é contradito é o nosso impulso de conservação.

Como visto anteriormente, o objeto que contradiz nosso impulso de autoconservação não só suscita dor, mas também 'pavor'. Nesse ínterim, o objeto pavoroso agredirá mais violentamente nossa natureza sensível, pois o que está em jogo é a nossa existência. E pelo fato de agredir mais violentamente nossa natureza sensível, tal objeto evidenciará com maior intensidade a distância existente entre a nossa capacidade sensível e a nossa capacidade supra-sensível, tornando patente a superioridade da razão e a liberdade da mente. Toda a essência da experiência estética no sublime assenta no reconhecimento da nossa liberdade racional e todo o prazer com tal experiência fundamenta-se neste reconhecimento. Assim

... a conseqüência evidente (que também a experiência nos ensina) diz-nos que na representação estética o que é *pavoroso* tem de comover de maneira mais viva e com maior agrado do que o que é *infinito* e que,

¹³⁴ SCHILLER, 1997, p.222.

portanto, o sublime prático, de acordo com a intensidade da sensação, tem uma vantagem muito grande em relação ao sublime teórico.¹³⁵

Observamos que o objeto teoricamente sublime amplia apenas a nossa esfera de conhecimento. Já o sublime prático nos "... permite experimentar a nossa verdadeira e perfeita independência em relação à natureza"¹³⁶, pois é diferente nos sentirmos independentes de condições puramente naturais, no ato de representar e na totalidade da existência interior, ou

... sentimos-nos sublimemente afastados para longe do destino, de todas as contingências, de toda a necessidade natural. Nada se encontra mais próximo do ser humano, enquanto ente sensível, do que a preocupação pela sua existência, e nenhuma dependência lhe é mais opressiva do que esta, a de encarar a natureza como o poder que domina a sua vida.¹³⁷

E é dessa dependência que o sujeito da contemplação se vê livre ao vivenciar a experiência estética diante do praticamente sublime.

Na citação acima, percebemos que Schiller chama de sublime às determinações morais e não ao objeto em si, como fizera anteriormente. No entanto, existe uma característica em tal objeto que possibilita a ocorrência da experiência de sublimidade, suscitando a consciência da independência da nossa capacidade indeterminada de se determinar tanto teórica quanto praticamente. Em outras palavras, é mediante o objeto sublime que somos capazes de constatar a nossa independência supra-sensível teórica e prática em relação à natureza.

Por outro lado, a sublimidade das nossas determinações racionais e a independência prática diante da natureza deve diferenciar-se da superioridade daquela e, em casos específicos, sobre esta, quando pudemos dominar a natureza graças à nossa força física. Nas situações em que o ser humano consegue vencer a natureza, pela sua capacidade inventiva ou pela sua força física, tais situações não são propícias para a vivência da experiência estética de sublimidade, pois

... um homem que (...) combate com um animal selvagem e que o vence pela força do seu braço ou também pela astúcia; uma torrente arrebatadora como o Nilo, cujo poder é quebrado por diques e em relação ao qual o

¹³⁵ SCHILLER, 1997, p.146. Grifos no original.

¹³⁶ Id.

¹³⁷ Id.

entendimento humano transforma até um objeto prejudicial num objeto útil ao captar o seu excesso em canais, irrigando com eles os campos áridos; um barco no mar que é capaz, por meio da sua construção artificiosa, de fazer face a todo o ímpeto do elemento selvagem; em suma, todos os casos em que o ser humano, por meio do seu entendimento inventido, obrigou a natureza a obedecer-lhe e a servir os seus fins, mesmo aí onde ela lhe é superior enquanto poder e se encontra armada para causar a sua ruína — todos estes casos, digo, não despertam qualquer sentimento do sublime, embora tenham algo de análogo a ele e agradem por isso quando se trata de um juízo estético.¹³⁸

Assim, para que possamos vivenciar o sublime é preciso que não haja qualquer forma de resistência física, mas ao mesmo tempo é necessário que busquemos amparo na nossa própria essência não física. O objeto que possui tais características é chamado de “pavoroso”¹³⁹, ainda que o pavor desapareça assim que se revele a nossa independência racional diante deste. Desse modo o objeto será tanto mais sublime quanto maior a sua força e, inversamente, quanto menor a sua força.

Para exemplificar, Schiller diz que um

... cavalo correndo ainda em liberdade e sem freios pelos bosques é para nós *pavoroso* enquanto força superior da natureza, podendo fornecer um objeto para uma descrição sublime. Precisamente o mesmo cavalo, domesticado, atrelado à canga ou à carroça, perde todo o seu caráter pavoroso e com ele também tudo o que é sublime. Mas se este cavalo domado rompe as suas rédeas, se se empina com fúria sob o seu cavaleiro, se devolve a si mesmo a liberdade com violência, então o seu caráter pavoroso estará de volta e ele tornar-se-á novamente sublime.¹⁴⁰

Nesse caso, se a sublimidade enfraquece quanto mais débil for a força que o objeto tem sobre o sujeito da contemplação, logo ela será nula. Se for o sujeito quem exerce sua força e vontade e a vence, ela deixará de existir. Em outras palavras, vemos que

... a superioridade física do ser humano sobre as forças naturais constitui de maneira tão reduzida um motivo do sublime que, em quase toda a parte em que a encontrarmos, ela vai enfraquecer ou mesmo destruir a sublimidade do objeto.¹⁴¹

¹³⁸ SCHILLER, 1997, p.147.

¹³⁹ Ibid., p.148.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ Id.

Todavia Schiller nos diz que podemos ter prazer ao contemplarmos a habilidade humana que foi capaz de domar as forças da natureza, mas ele coloca que a “... fonte deste prazer é *lógica* e não *estética*; é um efeito da reflexão e não é inculcada pela representação imediata”¹⁴². Entretanto, não seriam as imponentes construções humanas também objetos propícios para suscitar uma experiência de sublimidade? As maravilhas da tecnologia também não carregam consigo um potencial para suscitar tal experiência? Pensemos numa imponente construção arquitetônica, tal como a hidrelétrica de Itaipu, ou mesmo uma grande ponte, tal qual a Rio-Niteroi; não seriam estes exemplos de objetos que potencialmente podem suscitar o sublime? Sem contar os enormes arranha-céus e os feitos tecnológicos como a Internet e o ciberespaço. Fica aqui uma chamada à ponderação.

Schiller nos diz que a natureza para ser ‘praticamente sublime’ tem de ser pavorosa. No entanto, o inverso também é verdadeiro? Ou seja, a natureza será praticamente sublime sempre que for pavorosa? Para que possamos vivenciar a experiência estética de sublimidade, num primeiro momento ocorre uma perda em relação à natureza enquanto entes sensíveis que somos, mas imediatamente é necessário que sintamos a nossa independência supra-sensível diante da mesma. Assim, o objeto que é pavoroso, mas que não nos possibilita sentir a nossa independência racional diante do mesmo, não pode ser considerado sublime. Apenas a conjunção dessas duas condições é que torna possível a experiência estética de sublimidade.

É importante ressaltar que o objeto pavoroso não pode suscitar um pavor real, pois tal sentimento é um estado de sofrimento e violência. O pavor real nos causa medo e este faz com que fuçamos de qualquer situação em busca de abrigo. Se o sujeito da contemplação sente medo, automaticamente é anulada qualquer possibilidade de ocorrer a experiência estética de sublimidade, uma vez que esta só se dá na livre e desinteressada contemplação e através do sentimento de atividade interior. Assim, uma outra condição para a consumação da experiência estética de sublimidade é a segurança, ou seja, o sujeito da contemplação deve estar em segurança em relação ao poder do objeto pavoroso, sendo apenas mediante a imaginação que tal poder poderá atingi-lo. Desse modo, por mais “... sublime que seja uma tempestade marítima, contemplada a partir da margem, tanto menor é a

¹⁴² SCHILLER, 1997, p.148.

vontade, por parte de quem se encontra no navio despedaçado pela mesma, de preferir tal juízo estético sobre ela”¹⁴³.

O impulso de autoconservação é posto em atividade na experiência estética de sublimidade por meio de uma representação viva do sofrimento, o que nos possibilita sentir algo semelhante ao que seria se a situação fosse real, ainda que a aparente situação de perigo tenha que ser tomada a sério para que se busque amparo na liberdade interior da mente. Assim, para que o sublime seja sentido, faz-se necessário que a representação do pavor seja viva e intensa o suficiente para que se possa levá-lo a sério, isto é, a tal experiência não pode ser apenas uma traquinagem da imaginação e é necessário que o sujeito da contemplação se encontre em segurança durante a experiência estética para que o pavor agrade. Diante do objeto pavoroso,

... somos tomados por um arrepio, um sentimento de angústia agita-se, a nossa sensibilidade revolta-se. E sem este início de sofrimento real, sem este sério atentado à nossa existência, apenas jogaríamos com o objeto; e tem de ser *a sério*, pelo menos na sensação, que a razão procura refugiar-se na idéia da sua liberdade. Também a consciência da nossa liberdade interior só pode ter valor e significado na medida em que leva tal situação a sério, e não pode ser considerado sério o fato de apenas brincarmos com a representação do perigo.¹⁴⁴

Para que se possa esclarecer o conceito de ‘segurança’, Schiller desenvolve um duplo fundamento para este termo. Primeiramente a segurança pode se relacionar com aquilo que é possível escapar por meio da capacidade física, tornando igualmente possível uma segurança exterior. Em segundo lugar, pode o termo ‘segurança’ estar relacionado àquilo que se torna inútil quando se resiste fisicamente a ele, fazendo com que o sujeito da contemplação busque uma segurança em seu interior, mais precisamente, em sua moral. Assim sendo,

... o conceito de segurança não pode portanto ser limitado à certeza de sermos fisicamente subtraído ao perigo, como por exemplo quando se olha para baixo, para uma grande profundidade a partir de um miradouro alto e bem consolidado, ou para o mar em tempestade a partir de um lugar alto. É certo que aqui a ausência de receio se funda na convicção da impossibilidade de se ser atingido. Mas em que seria possível basearmos a nossa segurança face ao destino, ao poder onipresente da divindade, a doenças dolorosas, a perdas sensíveis, à morte? Aqui não existe qualquer

¹⁴³ SCHILLER, 1997, p.149.

¹⁴⁴ Id.

base física que proporcione tranqüilidade; e se imaginarmos o destino em toda a sua dimensão pavorosa, temos ao mesmo tempo de dizer-nos que estamos tudo menos subtraídos à mesma.¹⁴⁵

Disso, podemos entender a ‘segurança física’ como sendo um motivo direto de tranqüilidade para a sensibilidade, abstraindo qualquer relação com a dimensão supra-sensível moral. Por ‘segurança moral’, podemos entender como sendo aquela segurança que, embora traga tranqüilidade à sensibilidade, só se dá por meio de idéias da razão. Portanto,

... perante os males a que podemos escapar-nos graças à nossa capacidade física, podemos ter uma segurança física exterior; mas face aos males a que não podemos resistir nem subtrair-nos por meios naturais, apenas podemos ter uma segurança interior moral. Esta diferença é importante, particularmente em relação ao sublime.¹⁴⁶

Percebemos, então, que a segurança física beneficia a todos. Já a segurança interior ou moral não, pois pressupõe um estado de ânimo que não se encontra em todos os sujeitos.

Existe a possibilidade de sentirmos o perigo ou o pavor que ameaça a nossa existência, mediante a ‘inocência’ ou pelo “... pensamento da indestrutibilidade do nosso ser”¹⁴⁷. Esta última é possível graças às idéias religiosas, uma vez que somente a religião (e não a moral) nos fornece motivos de tranqüilização para a sensibilidade em face da morte.

Já a moral segue inexoravelmente as diretrizes da razão, sem qualquer consideração para com a sensibilidade. É apenas a religião que busca estabelecer uma reconciliação entre os interesses da sensibilidade e as exigências da razão. Diante da morte, aquele que não tem fé possui somente uma segurança moral, o que não ocorre com o religioso, uma vez que este crê na imortalidade da alma e na ressurreição do corpo. Assim

... para atingir segurança moral não basta portanto de todo que possuamos uma mentalidade moral, sendo exigido além disso que pensemos a *natureza* em concordância com a *lei moral* ou, o que aqui é a mesma coisa,

¹⁴⁵ SCHILLER, 1997, p.150.

¹⁴⁶ Id.

¹⁴⁷ Cf. SCHILLER, 1997, p.150.

que nos pensemos a nós como estando sob a influência de um puro ser racional.¹⁴⁸

A crença na imortalidade da alma e na ressurreição do corpo inviabiliza a experiência estética de sublimidade, uma vez que tal crença favorece o impulso de continuidade, ou de autoconservação, o que constitui motivo para tranquilizar a sensibilidade. Portanto, essa tranquilização estará em contradição com a primeira condição para a ocorrência do sublime.

Conseqüentemente, é porque o religioso sente-se seguro fisicamente que ele se torna incapaz de vivenciar a sublimidade. A crença na imortalidade da alma e na ressurreição do corpo coloca a idéia em segundo plano, isto é, a segurança física faz com que não se sinta a liberdade interior. Disso podemos dizer que tal crença contradiz o sentimento de sublimidade, uma vez que a morte perde o seu caráter pavoroso.

No entanto, a divindade representada em toda a sua onipotência, capaz de controlar e determinar o destino físico do homem, pode se tornar um objeto pavoroso e, conseqüentemente, pode tornar-se sublime, pois "... perante os efeitos de tal poder não podemos ter qualquer segurança física, uma vez que nos é igualmente impossível desviar-nos dele e oferecer-lhe *resistência*"¹⁴⁹. Assim, restam-nos somente a segurança moral, que podemos fundamentar na justiça desse ser e na nossa inocência. Disso resulta a possibilidade de nós, em nosso ato contemplativo, nos sentirmos moralmente seguro face a todas as manifestações terríveis do poder da divindade, quando se tem a consciência limpa e a isenção de culpa. Nesse ínterim, existe a possibilidade de vivenciarmos o sublime até mesmo diante da divindade, já que esta nada pode contra o ser racional, muito embora ela seja poderosa diante do ser sensível. Portanto,

... esta segurança moral torna possível que não percamos totalmente a nossa liberdade do ânimo na representação deste poder ilimitado, irresistível e onipresente, pois nas situações em que tal liberdade se perdeu, o ânimo não está disposto a qualquer juízo estético.¹⁵⁰

¹⁴⁸ SCHILLER, 1997, p.150. Grifos no original.

¹⁴⁹ Id. Grifos no original.

¹⁵⁰ Id.

Todavia a vontade pura tem de sempre coincidir com a vontade divina, isto é, não é possível que nos determinemos pela razão pura e, ao mesmo tempo, estejamos em contradição com a divindade, pois se “... pretendemos que a representação da divindade se torne praticamente (dinamicamente) sublime, *não* podemos relacionar o sentimento da nossa segurança *com a nossa existência*, mas com os *nossos princípios*”¹⁵¹. Assim sendo, recusamos à divindade a influência sobre a nossa vontade, pois estamos conscientes de que ela “... *não pode influir nas nossas determinações volitivas de outro modo senão por meio da sua sintonia com a lei pura da razão*”¹⁵², ou seja, não através de castigos, prêmios e da sua autoridade e muito menos por intermédio de manifestações de poder. Logo, “... apenas na medida em que recusemos atribuir à divindade qualquer *influência natural* nas nossas *determinações da vontade*, é que a representação do nosso poder...”¹⁵³ será praticamente sublime.

O objeto praticamente sublime tem de ser pavoroso somente para a sensibilidade, jamais para a razão. A nossa existência tem de se sentir ameaçada para que a representação do perigo movimente as engrenagens do impulso de autoconservação. É somente dessa maneira que a razão se diferencia da sensibilidade, tornando-se consciente da sua independência em relação à natureza interior e exterior. Ainda, tal independência, na experiência estética de sublimidade, tem de ser sempre moral e nunca sensível. Disso, podemos perceber que

... *grande* é quem vence o que é pavoroso. *Sublime* é quem não o teme, mesmo vencido por ele.

Aníbal foi teoricamente grande, uma vez que logrou a passagem para a Itália através dos intransitáveis Alpes; só na desgraça é que ele foi praticamente grande ou sublime.

Grande foi Hércules, uma vez que empreendeu e consumou os seus doze trabalhos.

¹⁵¹ SCHILLER, 1997, p.152. Grifos no original.

¹⁵² Id. Grifos no original.

¹⁵³ Id. Grifos no original.

Sublime foi Prometeu, uma vez que, agrilhado no Cáucaso, não se arrependeu do seu ato e não admitiu o seu agravo.¹⁵⁴

Então, o objeto praticamente sublime é aquele que, mesmo nos revelando nossa impotência enquanto seres sensíveis, simultaneamente nos possibilita a descoberta em nós de uma capacidade de resistência totalmente diferente que, embora não afugente o perigo que nos ameaça, separa, porém, a nossa existência física da nossa personalidade, o que é infinitamente mais relevante.

Logo, vemos que três aspectos são importantes e podem ser diferenciados na representação do sublime. O primeiro diz-se que um objeto da natureza é representado como grandeza ou poder. O segundo relaciona este objeto com a nossa capacidade física de resistir e o terceiro aspecto relaciona, ainda, tal objeto com a nossa pessoa moral. Dessa forma podemos dizer que o sentimento estético de sublimidade é um efeito de três representações que ocorrem sucessivamente, a saber: a primeira representação seria um poder objetivamente físico; a segunda, a nossa impotência subjetiva e física diante de tal poder; a terceira, a superioridade moral diante deste mesmo poder. Entretanto, ainda que tais representações sejam componentes indispensáveis para a experiência estética de sublimidade, elas se caracterizam pela sua contingência, pela maneira com que se alcança a representação das mesmas. Isso faz com que Schiller construa uma dupla diferenciação do sublime do poder porque

... ou é fornecido à intuição apenas um objeto enquanto poder, a causa objetiva do sofrimento, mas não o próprio sofrimento, sendo o sujeito que ajuíza quem produz em si a representação do sofrimento e transforma o objeto dado num objeto de pavor, estabelecendo de uma relação com o impulso de autoconservação, e num objeto sublime, estabelecendo uma relação com a sua pessoa moral.¹⁵⁵

OU

... para além do objeto enquanto poder, é representado objetivamente e em simultâneo o seu caráter pavoroso para o ser humano, o próprio sofrimento,

¹⁵⁴ SCHILLER, 1997, p.153. Grifos no original.

¹⁵⁵ Ibid., p.154.

nada mais restando ao sujeito que ajuíza do que aplicá-lo ao seu estado moral e produzir o sublime a partir do pavoroso.¹⁵⁶

Na primeira situação temos o sublime contemplativo do poder; na segunda situação, o sublime patético.

2.2 – O SUBLIME CONTEMPLATIVO DO PODER E O SUBLIME PATÉTICO - ESPECIFICIDADES

Todos os objetos que são capazes de nos mostrar um poder que é muito superior ao nosso, mas que nos delegam o critério de aplicá-los ou não ao nosso estado físico e, conseqüentemente, à nossa pessoa moral, são objetos que podem ser chamados de contemplativamente sublimes. Tais objetos, por não se apoderarem da mente tão violentamente, possibilitam a tranqüilidade necessária para a contemplação. No sublime do contemplativo poder, tudo depende, em grande parte, da atividade própria da mente do sujeito que contempla, uma vez que só “... *uma* condição é dada a partir do exterior, tendo porém as outras de ser preenchidas pelo próprio sujeito”¹⁵⁷. Diante de tal especificidade, podemos adiantar que o “... sublime contemplativo não é nem tão intensamente forte”¹⁵⁸, nem tão “... amplo como o do sublime patético”¹⁵⁹. Não é tão amplo, posto que nem todas as pessoas possuem imaginação suficiente para produzir em si mesmas a representação do perigo, nem a devida força moral autônoma para não se afastarem desta representação. Também o sublime contemplativo não é tão forte quanto o sublime patético, pois, por mais intensa que seja a representação do perigo, esta é sempre voluntária, isto é, a representação depende do ajuizamento do sujeito da contemplação e tal aspecto deixa a mente mais senhora da representação que ela mesma produziu por intermédio de sua atividade autônoma. Isso faz com que o sublime contemplativo seja esteticamente menos prazeroso que o sublime patético, mas, por outro lado, ele também é menos heterogêneo. Disso podemos ver que

¹⁵⁶ SCHILLER, 1997, p.154. Abordaremos pormenorizadamente o conceito de “sublime patético” no decorrer deste trabalho.

¹⁵⁷ Ibid., p.155. Grifos no original.

¹⁵⁸ Id.

¹⁵⁹ Id.

... mesmo certos objetos ideais, como por exemplo, o *tempo*, encarado como um poder que atua calma, mas implacavelmente, a *necessidade*, a cuja lei rigorosa nenhum ente natural pode furtar-se, mesmo a idéia moral do *dever*, que se comporta não raras vezes como um poder hostil em relação à nossa existência física, são objetos pavorosos logo que a *faculdade de imaginação* os relaciona com o impulso de conservação; e tornam-se sublimes logo que a *razão* os associa às suas leis supremas.¹⁶⁰

Porém, em todos esses casos, é a atividade da imaginação que primeiramente adiciona o elemento pavoroso, mas este processo é dependente do sujeito que contempla, para reprimir uma idéia que é sua própria obra. Assim, tais objetos pertencem à categoria do sublime contemplativo.

Diante do contemplativamente sublime, o sujeito está frente a um objeto que é apenas uma ameaça em potencial, não constituindo uma ameaça efetiva, ou seja, o objeto surge enquanto mero poder, fato este que deixa a critério da imaginação do sujeito da contemplação tomá-lo ou não como pavoroso. De outro modo, o pavor, na experiência estética diante do sublime contemplativo, não pode ser real, posto que é a imaginação quem deve descobrir e, via comparação, criar por si mesma o pavor, sem ter uma razão objetiva suficiente para, necessariamente, fazê-lo. Neste último caso, quando a imaginação cria o pavor, tem-se o extraordinário e o indefinido.

Para o ser humano em estado infantil, em que a faculdade de imaginação atua de modo mais independente, tudo o que é invulgar é terrível. Em cada fenômeno inesperado da natureza ele crê que está a ver um inimigo apetrechado para combater a sua existência, e o impulso de conservação trata logo de fazer face ao ataque. O impulso de conservação é neste período o seu senhor absoluto e, uma vez que tal impulso é receoso e covarde, logo o domínio do mesmo é um reino de terror e pavor. A superstição que se forma nesta época é por isso negra e terrível, e também os costumes têm a marca deste caráter hostil e sinistro. O ser humano encontra-se mais depressa armado do que vestido e o seu primeiro gesto é para agarrar a espada quando encontra um estranho.¹⁶¹

Esse estado infantil perde-se no estado de cultura, mesmo que não completamente, o que permite a própria contemplação estética da natureza, em que o sujeito da contemplação se entrega conscientemente ao jogo da imaginação. Vejamos como os poetas usam o que é incomum como componente para a tessitura do que é pavoroso. Nesse horizonte,

¹⁶⁰ SCHILLER, 1997, p.156. Grifos no original.

¹⁶¹ Id.

... quando Virgílio quer encher-nos de horror acerca do reino dos infernos, ele prefere chamar a nossa atenção para o vazio e a calma do mesmo. Chama-lhe *loca nocte late tacentia*, lugares do amplo silêncio da noite, *domos vacuos Ditis et inania regna*, domicílios vazios e reinos vácuos de Plutão.¹⁶²

O silêncio também torna-se um campo fértil para a imaginação, pois ele pode fazer com que nos adentremos na tensão da espera por algo pavoroso que talvez esteja por vir. Atentemos para a maneira arguta com que a superstição popular faz uso deste elemento que, em conjunto com a escuridão e o inesperado desconhecido, convoca a aparição de todos os fantasmas para a meia-noite. Nossa imaginação é convidada a viajar e a pousar nas terras enevoadas e envoltas pelas trevas, nos limites do mundo dos Cimérios quando Homero utiliza-se de tais elementos para descrevê-la:

Dos apetrechos, então, do navio, sem falha cuidamos,
e nos sentamos na nave, que o vento e o piloto dirigem.
O dia inteiro, com vela enfunada, no mar navegamos;
e, quando o sol se deitou e as estradas a sombra cobria,
eis-nos chegados ao termo do oceano de funda corrente.
Nessa paragem se encontra a cidade dos homens Cimérios,
que se acham sempre envolvidos por nuvens e brumas espessas;
nunca foi dado alcançá-los os raios do sol resplendente,
nem ao subir, ao vingar êle a estrada do céu estrelado,
nem quando baixa de novo, na volta do céu para a terra.
Noite nociva se estende sem pausa por sôbre êsses míseros.¹⁶³

E também,

... uma calma profunda, um grande vazio, uma iluminação súbita da escuridão são coisas em si bastante indiferentes que não se distinguem a não ser pelo que é incomum e inusitado. Contudo, elas suscitam um sentimento de terror, ou pelo menos reforçam essa impressão, sendo por isso apropriada para o sublime.¹⁶⁴

A escuridão pode ser pavorosa e, precisamente por isto mesmo, é adequada à experiência estética de sublimidade. No entanto ela não é pavorosa em si mesma,

¹⁶² SCHILLER, 1997, p.157.

¹⁶³ HOMERO, 1960, p.161-2. SCHILLER (1997, p.158) diz que o "... modo como Homero apresenta o mundo subterrâneo torna-se tanto mais pavoroso precisamente por nadar de certo modo em neblina (...), às quais a fantasia confere o contorno de seu livre arbítrio".

¹⁶⁴ SCHILLER, 1997, p.156.

mas por ocultar os objetos, ela nos entrega involuntariamente ao total poder da imaginação.

A solidão também pode render frutos à imaginação fantasiosa, mesmo que tal imaginação não possa trazer a idéia de desamparo, pois esta é uma razão objetiva para o pavor.

O indeterminado, o incerto, o misterioso, o impenetrável podem tornar-se objetos do terror para a imaginação, constituindo estes o seu próprio meio, vez que aqui, a realidade não pode delinear limites para o seu poder. Isso se deve ao fato de ser a imaginação guiada pelo impulso de conservação e, assim, ela vê o desconhecido mais como motivo de receio do que de esperança, pois a repulsa tem um efeito mais ligeiro do que o desejo. Ora, na maioria das vezes, tudo o que é determinado pode nos conduzir ao conhecimento, subtraindo o objeto do jogo arbitrário da imaginação quando o submetemos ao entendimento.

Disso tudo, a nosso ver, Schiller pensa o sublime contemplativo do poder mais como um elemento para reforçar a sublimidade patética, talvez como um elemento cênico, dada à sua ligação com a arte, em especial com o teatro. O mesmo podemos dizer acerca do sublime teórico, posto que nesta experiência estética, os objetos inviabilizam as condições naturais necessárias à aquisição de conhecimento.

Mesmo que qualquer pessoa tenha condições de sentir o sublime contemplativo do poder, não significa que tal sentimento se dê necessariamente, uma vez que ele é dependente da imaginação do sujeito da contemplação, isto é, a este sujeito é facultado sentir ou não o objeto como contemplativamente sublime. Todavia, é necessário ressaltar que Schiller, ao tratar desse conceito, trata-o como sendo algo objetivo e isto pode ser constatado quando ele se refere, utilizando como exemplo, à escuridão, ao silêncio, etc.¹⁶⁵ Ainda que seja dada faculdade ao sujeito para que ele possa ajuizar um objeto como sendo ou não contemplativamente sublime, é necessário que algum traço presente no objeto viabilize tal juízo, mesmo que este não determine a todos os sujeitos que contemplam o objeto ajuizá-lo necessariamente como sendo sublime.

Sendo assim, podemos questionar: não seria o sublime contemplativo do poder um desdobramento do sublime prático? Baseados no que expusemos até

¹⁶⁵ Cf. SCHILLER, 1997, p.156-7.

aqui, podemos responder afirmativamente a esta questão, já que em ambas as experiências estéticas de sublimidade é o impulso de conservação que sofre violência.

Acerca do sublime teórico já exposto, seria possível especular a existência de um 'sublime teórico contemplativo do poder' que surgiria quando um impulso de representação fosse contraditado? Também acreditamos poder responder a tal questionamento de maneira positiva, desde que possamos resolver o seguinte problema: o objeto teoricamente sublime remete a uma aparência de infinitude, no entanto, esta característica intrínseca não pode ser relativa, pois não pode haver uma dualidade de aparências, isto é, não existe uma aparência de infinitude ou uma infinitude efetiva, ou o objeto remete a uma aparência do infinito ou não. Assim temos de atentar para o fato de que a percepção do infinito é uma aparente contradição de termos, pois se é uma percepção, logo é limitada e, se é limitada, não pode ser infinito. Para resolver este dilema, temos de trabalhar sob a égide da 'idéia de infinitude', ou seja, algo finito que se mostra como se infinito fosse.

Sendo assim, existiria algo ou algum objeto que nos convida (ou nos coage) a associá-lo com o nosso impulso de representação, deixando à nossa imaginação o critério de decidir se este algo, ou este objeto, é ou não infinito? Além disso, para que possamos pensar na possibilidade da existência de um juízo de sublimidade teórica contemplativa do poder, não deveria haver algo finito capaz de se apresentar como se infinito fosse, já que para pensarmos na possibilidade de tal juízo, a infinitude do objeto jamais poderia ser efetiva?

Primeiramente, presumimos que determinados objetos, cuja pequenez é aparentemente infinita, sejam uma possibilidade de fundamentação para sustentarmos a existência de um juízo de sublimidade teórica contemplativa do poder. Pensemos em uma galáxia que pode ser vista mediante o uso de um telescópio. Ela se mostra como um pequeno ponto, distante de nós milhares de anos-luz, flutuando na imensidão do espaço. A complexidade desse objeto, composto por milhares de estrelas e, quem sabe, de planetas, com a possibilidade de que em alguns destes podem existir outros seres vivos, iguais a nós ou com características totalmente diferentes que servem para conceituar e classificar os 'seres vivos', pode nos levar a ponderarmos sobre todo o mistério da existência. Mistério este que certamente nos arrebatara.

Pensemos também nas bactérias, nos fungos e protozoários, invisíveis a olho nu, mas visíveis com a ajuda de um microscópio. Um mundo peculiar e enigmático também nos revela uma complexidade e uma riqueza que também são capazes de nos arrebatam.

Não seriam tais objetos exemplos da aparente infinitude do pequeno? Tudo isso ocorre porque a aparente infinitude não somente pode não ser percebida, dado o seu tamanho, mas também pode surgir como aquilo que é apenas mínimo e não infinitamente mínimo, aparecendo, precisamente, como o inverso do infinito, isto é, como a suprema finitude e não como o infinitamente infinito.

Em segundo lugar, os objetos capazes de fornecer uma idéia de infinitude também podem ser uma possibilidade de fundamentação para sustentarmos a existência de um juízo de sublimidade teórica contemplativa do poder. Pensemos na complexidade da tecnologia, mais especificamente nos computadores. Milhares são as possibilidades que se apresentam ao desfrutarmos dessa máquina com poderes demiúrgicos. Muitas pessoas, diante de um computador mesmo desligado, não experimentam um misto de espanto e admiração ou mesmo de pavor? E o que podemos dizer da Internet? Quando verificamos que esse meio nos possibilita pensarmos como seres onipresentes, onipotentes e quase oniscientes, que tipo de experiência vivenciamos? Ela não nos dá um sem número de possibilidades, conhecimento, de ligações e instantaneidade; de comunicações e trocas nunca antes imaginadas, tampouco possíveis ao homem? Também não vivenciamos uma experiência mista de espanto e prazer?

Ora, isso tudo ocorre graças ao fato de que tais objetos nos oferecerem uma idéia de infinitude, embora saibamos, desde o início, que estamos diante de objetos finitos e estes estão necessariamente subjugados à força humana, mas suas possibilidades e potencialidades fazem, por um momento, apresentarem-se como se contivessem em si a representação da infinitude. Todavia, tais objetos deixam a critério da nossa imaginação decidir se tais possibilidades e potencialidades se apresentam como sendo ou não infinitas.

Por esta via, somos levados a acreditar que, da mesma maneira com que Schiller pressupõe a existência de uma pessoa moral em todos os seres humanos, por analogia, podemos conjecturar a existência de uma 'pessoa teórica' em todos os homens. Ora, qualquer ser humano pode vivenciar o sublime teórico contemplativo do poder, já que perdemos enquanto entes sensíveis, mas ganhamos enquanto

entes racionais, pois se não é possível conhecer tais objetos, é-nos possível pensar em tais objetos, provando a possibilidade que o homem tem de pensar para além do que o conhecimento nos transmite e assim, provarmos a sublimidade da razão teórica.

Passemos agora a outra categoria do sublime descrita por Schiller, ou seja, o sublime patético. Um objeto pateticamente sublime é aquele que não só ameaça a nossa existência, mas também exterioriza a sua hostilidade, isto é,

... se um objeto nos é dado objetivamente não apenas como um poder em geral, mas em simultâneo como um poder destruidor do ser humano — se ele portanto *não mostra* apenas a sua violência, mas a *exterioriza* realmente e de modo hostil, então a faculdade de imaginação já não tem liberdade para o relacionar com o impulso de conservação, *mas tem de fazê-lo*, sendo objetivamente coagida a tal.¹⁶⁶

Diante de um objeto que ameaça a nossa existência e que exterioriza sua hostilidade, a imaginação tem de relacioná-lo ao nosso impulso de autoconservação e a ela não é dada nenhuma alternativa, visto que ela é objetivamente coagida. Ora, se o sofrimento real impossibilita a formulação de um juízo estético, já que ele retira a liberdade do espírito, não pode ser o sujeito da contemplação aquele que sofre. Sendo assim, o sujeito da contemplação apenas vivenciará a experiência estética diante do pateticamente sublime de forma simpatética, isto é, o que se tem é uma ilusão de sofrimento e não um sofrimento concreto.

O sofrimento simpatético já é demasiado agressivo à sensibilidade quando este ocorre fora de nós, o que faz com que a dor participante domine o âmbito da contemplação estética. Assim, somente quando o sofrimento for uma mera ilusão ou quando for representado não diretamente aos sentidos, mas à imaginação, é que pode tornar-se estético e suscitar o sublime naquele que o contempla. Como conseqüência, a conjunção entre o sofrimento alheio, sentido simpateticamente, associado ao afeto e à consciência da nossa liberdade interior será a condição para aquilo que é pateticamente sublime.

Desse modo, podemos perceber que a dor participante não é algo que esteja sobre o poder da ação livre de a mente sentir ou não, pois é uma afecção involuntária da capacidade de sentir, determinada pela própria lei da natureza. Ora,

¹⁶⁶ SCHILLER, 1997, p.159. Grifos no original.

não depende da nossa vontade sentir o sofrimento do outro como se fosse nosso. Temos de senti-lo necessariamente, pois não é a nossa liberdade que atua, mas sim, a nossa natureza. Assim,

... logo que recebemos objetivamente a representação de um sofrimento, tem de suceder em nós próprios, por ação da lei natural e imutável da simpatia, um sentimento subsequente desse sofrimento. Por esse meio, tornamo-lo por assim dizer em nosso. *Compartilhamos a paixão*. Não é apenas uma a desolação participante, a comoção acerca da desgraça alheia, que significa *ter compaixão*, mas aquele afeto triste sem distinção, que sentimos por subsequente empatia com outrem; logo existem tantas espécies de ter compaixão como existem espécies distintas de sofrimento originário: pavor compassivo, terror compassivo, medo compassivo, indignação compassiva, desespero compassivo.¹⁶⁷

Constatamos assim que compartilhamos a paixão quando sentimos como se o sofrimento alheio fosse nosso, ou seja, temos compaixão¹⁶⁸. Percebemos que a compaixão só se instalará quando o sofrimento alheio for sentido de maneira simpatética e nunca realmente. Não obstante, se o grau de vivacidade da compaixão nos fizer sentir como aquele que sofre, cessará nosso domínio sobre o sentimento e seremos por ele dominados. Mesmo diante de um afeto mais violento, “... *temos de distinguir-nos do sujeito que sofre*”¹⁶⁹, pois a liberdade do espírito desaparecerá assim que a ilusão se transformar em realidade concreta.

Todavia se a simpatia permanecer circunscrita aos seus limites estéticos, ela “... reunirá assim duas condições principais do sublime: representação do sofrimento com vivacidade sensível, associada ao sentimento de segurança própria”¹⁷⁰.

No que tange ao que é patético, se pretendermos que ele nos forneça um motivo para a experiência estética frente ao sublime, não podemos “... elevá-lo ao ponto de *sermos nós próprios a sofrer realmente*”¹⁷¹. Soma-se a isso a necessidade de tal sofrimento nos conscientizar da nossa liberdade moral diante dele, pois

¹⁶⁷ SCHILLER, 1997, p.160. Grifos no original.

¹⁶⁸ Devemos atentar para o fato de que Schiller fala de ‘compaixão’ no âmbito do sentimento (*Gefühl*) e não no âmbito da sensibilidade.

¹⁶⁹ Id. Grifos no original.

¹⁷⁰ Id.

¹⁷¹ Id. Grifos no original.

... não é por nos vermos subtraídos a tal sofrimento pela nossa habilidade (pois aí teríamos ainda uma garantia bastante má para a nossa segurança), mas por sentirmos o nosso próprio ser moral subtraído à causalidade desse sofrimento, nomeadamente à sua influência na nossa determinação da vontade, por essa razão é que ele *eleva* o nosso ânimo e se torna *pateticamente* sublime.¹⁷²

Contudo, temos de atentar para o fato de que o sentimento de segurança na representação do sofrimento não é totalmente o responsável pela experiência de sublimidade, tampouco o é a fonte de prazer que retiramos de tal representação. O objeto patético só poderá ser sublime se possibilitar ao sujeito da contemplação a consciência de sua liberdade moral e não da sua liberdade física. Assim...

... não é de maneira nenhuma necessário que uma pessoa sinta realmente em si a força de alma para afirmar a sua liberdade moral quando ocorre um perigo sério. Fala-se aqui não do que *acontece*, mas do que *deve* e *pode* acontecer; da nossa *determinação*, não da nossa *ação real*, da força, não da aplicação da mesma.¹⁷³

Para ilustrar, Schiller exemplifica:

Ao vermos um navio muito carregado afundar-se na tempestade, podemos sentir-nos bastante infelizes no lugar do mercador cuja riqueza é aqui devorada na íntegra pelas águas. Mas em simultâneo sentimos também que tal perda só diz respeito a coisas contingentes e que é um dever elevarmos-nos acima disso.¹⁷⁴

Ora, nada do que for irrealizável pode constituir um dever, pois o que deve acontecer tem, necessariamente, de poder acontecer. Contudo, o fato de nos colocarmos acima de uma perda, isto demonstra em nós uma capacidade que atua segundo leis diametralmente distintas da capacidade sensível e nada tem em comum com o impulso natural. Assim, sublime é "... tudo o que traz à nossa consciência essa capacidade"¹⁷⁵.

Vemos então que são duas as condições para o pateticamente sublime: a representação do sofrimento com o intuito de despertar compaixão e a resistência moral contra tal sofrimento, cujo intuito é chamar à consciência, a liberdade interior

¹⁷² SCHILLER, 1997, p.160. Grifos no original.

¹⁷³ Id. Grifos no original.

¹⁷⁴ Id.

¹⁷⁵ Ibid., p.161.

da mente. Constatamos, por conseqüência, que é por intermédio da primeira condição que um objeto se torna patético e, mediante a segunda condição, ele tornar-se-á sublime. Schiller coloca que é desse princípio que derivam ambas as leis fundamentais da arte trágica. “Estas são em primeiro lugar: exposição da natureza que sofre; em segundo lugar: exposição da autonomia moral no sofrimento”¹⁷⁶.

Do que examinamos até aqui, uma especulação apresenta-se: existiria a possibilidade de uma sublimidade oriunda da violência contra nosso impulso de conhecimento, causada por um objeto aparentemente infinito? Apesar de admitir um *phatos* teórico, Schiller não desenvolve um conceito de sublime patético teórico, até porque para ele, o sublime patético constitui um desdobramento do sublime prático, como falamos anteriormente. No entanto, em seus textos acerca do sublime, Schiller nos fornece indícios para pensarmos na possibilidade de um sentimento sublime patético teórico, o que nos permite responder a questão acima positivamente.

Todavia o que caracterizaria esse conceito? Primeiramente temos de considerar que um objeto pode causar violência ao impulso de representação e tal ato deitaria por terra qualquer tentativa de conhecer este objeto. Em segundo lugar, seria imprescindível uma elevação racional, por intermédio de idéias sobre o conhecimento. Essa elevação nos permitiria necessariamente, pensarmos para além do que o conhecimento nos transmite. Tal violência ocorreria de maneira tão peculiar que não deixaria ao sujeito o critério de associá-la ou não à mente, pois ela seria associada inevitavelmente. Sendo assim, o que irá diferenciar a aparente infinitude do sublime teórico patético e a aparente infinitude do sublime teórico contemplativo do poder? Sabemos que tal diferenciação não se dá mediante a distinção de algo que tão-somente mostre infinitude e algo que seja efetivamente infinito, posto que o objeto não pode ser efetivamente infinito, já que é uma percepção e, sendo assim, será sempre finito, isto é, a infinitude ocorre sempre por intermédio de uma aparência: algo que é finito, mas que se apresenta como se infinito fosse. Qual seria, então, a diferença entre uma infinitude que não nos coage a relacioná-la à nossa mente e, ao contrário, uma que nos coage para tal?

Ora, o que buscamos é uma espécie de infinitude que não nos deixe alternativa senão vê-la como infinita e, ao mesmo tempo, violenta para o nosso impulso de representação. Assim sendo, podemos deduzir que tal infinitude não

¹⁷⁶ SCHILLER, 1997, p.160.

pode ser aquele objeto que se mostra como infinitamente pequeno, mas sim, aquele objeto que se mostra como infinitamente grande, já que este traz em si a característica de ser onipresente para os nossos sentidos, levando-nos a percebê-lo como se infinito fosse.

Nesses termos, enquanto um objeto do sublime teoricamente contemplativo do poder possui uma pequenez que se mostra como se fosse infinita, um objeto do sublime teórico patético, ao contrário, possui uma grandeza que aparece também como aparentemente infinita, todavia necessária, enquanto no outro caso é contingente. Como exemplo, podemos citar o universo cósmico em sua magnitude aparentemente infinita, diante do qual é necessário que o sujeito da contemplação se veja envolto de tal maneira contemplativa que este objeto tenha a aparência de infinitude. Só assim o sujeito sentirá a sua 'sublimidade teórico patética'.

Mas qual seria a natureza desse *pathos* teórico presente no sublime teórico patético? Pensamos que o *pathos* teórico está mais próximo do desprazer do que de uma dor física e que ele não pode ser sentido concretamente, mas simpateticamente. E só poderia ser sentido simpateticamente? Acreditamos que não, posto que a violência contra o nosso impulso de representação não suprime a liberdade da mente, uma vez que ela é menos intensa do que a violência que ocorre no sublime patético (impulso de autoconservação). Assim, o *pathos* do sublime teórico patético pode ser menos intenso do que o do sublime patético, mas é justamente por isso que pode ser simpateticamente vivenciado e não realmente.

Ressaltamos, portanto, que uma experiência de sublimidade teórico patética só poderá ser vivenciada quando o impulso de conservação não se sentir ameaçado, pois se o for, automaticamente a liberdade da mente será suprimida.

Percebemos, então, que são duas as condições necessárias para a vivência do sublime teórico patético: 1) uma representação do sofrimento com o intuito de suscitar compaixão; 2) a resistência teórica por meio da razão, chamando à consciência a nossa liberdade interior da mente, ou seja, a nossa capacidade indeterminada de nos determinarmos teoricamente. Assim, é por meio da primeira condição que um objeto se torna teórico patético e, por meio da segunda, sublime. Desse princípio resultam duas leis daquilo que poderíamos chamar de tragédia teórica: a que se refere à exposição da natureza sofredora e a que mostra a nossa liberdade teórica face tal sofrimento.

Com o que expusemos até aqui, pudemos perceber que Schiller desdobrou o conceito de sublimidade que recebeu de Kant, sendo o sublime prático (dinâmico) o merecedor de maior atenção, já que é nele que a atitude moral melhor se expressa. No entanto, a abrangência schilleriana do conceito de sublime dinâmico pode nos levar a crer que somente uma ação moral pode ser ajuizada como sendo sublime. Se isso for verdade, não estaríamos diante de uma espécie de ‘moralização’ da experiência estética de sublimidade? Nos parece que em nenhum momento Schiller cogitou tal possibilidade. Veremos no decorrer como o autor em questão resolve esse problema.

2.3 – O PATÉTICO: O SUBLIME DA AÇÃO E DA DISPOSIÇÃO MORAL

Schiller desenvolve os conceitos de “sublime da ação moral” e “sublime da disposição moral”, com o intuito de abarcar aquilo que é tão-somente uma disposição, uma capacidade moral e não realmente uma atividade moral. Com isso, tudo que não é efetivamente moral tem a possibilidade de ser sublime dado à sua potencialidade moral. Um degenerado pode ser esteticamente sublime quando levada em conta a sua disposição moral, um ser benévolo também pode ser esteticamente sublime conforme sua ação moral, todavia frente a uma resistência à ação moral por parte do sujeito, pode advir o sofrimento (*pathos*). *Pathos* pode ser definido como sendo aquela qualidade presente no escrever, no falar, no musicar ou no representar artisticamente, que estimula os sentimentos de piedade ou tristeza. A partir da experiência do espectador, o *pathos* é aquilo que desperta, neste, o sentimento de dó, de compaixão ou de empatia. Resumindo, o *pathos* está ligado à questão do sofrimento. Porém a arte não tem por objetivo apresentar o sofrimento enquanto mero sofrimento, pois este só se torna esteticamente importante quando é tomado como um meio para o seu fim. Ora, o fim último da arte é a exposição do que é supra-sensível e, particularmente, a arte trágica cumpre esta tarefa ao tornar “... sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza, num estado de afeto”¹⁷⁷ e é mediante a apresentação do sofrimento¹⁷⁸ que acontece esta

¹⁷⁷ SCHILLER, 1997, p.165. Para este autor (1991, p.90), somente aquela arte que propõe como finalidade última o prazer na compaixão é que pode ser chamada de ‘arte trágica’.

operacionalização. Sofrimento este que aparece quando o nosso livre princípio resiste à violência dos sentimentos. Conseqüentemente, percebemos que quão maior é o sofrimento, maior será essa resistência. Assim, veremos a relevância da liberdade e, nesta direção, quanto maior o *pathos*, mais satisfatório será o sublime.

Portanto, se pretendemos que a “... inteligência se revele no ser humano como uma força independente da natureza, então esta tem primeiro de haver demonstrado todo o seu poder aos nossos olhos”¹⁷⁹, pois o ser sensível tem de sofrer intensa e profundamente; tem de “... existir *pathos* para que o ente racional possa proclamar a sua independência e manifestar-se atuando”¹⁸⁰.

A disposição da mente para ser sublime não pode ser produto da insensibilidade. A contemplação efetivamente estética não se liga a sentimentos que só tangem à superficialidade da alma de modo efêmero, mas àqueles que conservam a liberdade da mente numa tempestade que empola toda a natureza sensível. Para tanto, torna-se necessária uma capacidade de resistência que se eleve de maneira infinita, acima de todo o poder da natureza. Só mediante a mais vívida apresentação da natureza sofredora é que se chega à apresentação da liberdade moral. Assim sendo, o herói trágico deve ser legítimo para nós enquanto entes sensíveis que somos, para que possamos louvá-lo como ente racional, já que sua força moral só pode ser mensurada de acordo com os reveses dolorosos tão-somente por ele vividos.

Pathos é a implacável exigência que se faz ao verdadeiro artista trágico, que deve apresentar o sofrimento até os limites possíveis, mas sem deixar de cumprir, também, sua finalidade última: pela apresentação do sofrimento, a revelação da liberdade. Ora, se o artista trágico não segue e não cumpre essa lei, não teremos a possibilidade de saber se a resistência do seu herói se dá positivamente por um ato da mente ou se acontece, de maneira negativa, por uma deficiência da criação.

A fim de ilustrar suas proposições, Schiller contrasta o teatro francês com a arte grega. Quanto ao teatro francês ele afirma:

¹⁷⁸ Segundo SCHILLER (1991a, p.97), toda a compaixão “... pressupõe representações de sofrimento. Da intensidade, verdade, totalidade e duração das mesmas...”, depende o grau daquela.

¹⁷⁹ SCHILLER, 1997, p.165.

¹⁸⁰ Id. Grifos no original.

Dá-se este último caso [maneira negativa] na tragédia dos franceses de outros tempos, na qual só muito raramente ou nunca nos é dada ver a *natureza sofredora*, mas na maior parte das vezes apenas o poeta, na sua frieza declamatória, ou o comediante caminhando sobre andas. O tom gelado da declamação sufoca toda a verdadeira natureza, e a *decência* tão venerada pelos autores trágicos franceses impossibilitou-os por completo de desenhar a humanidade na sua verdade. A *decência* falsifica sempre a expressão da natureza, mesmo quando ocupa o lugar que lhe compete, e contudo a arte reivindica tal expressão de maneira implacável. Mal podemos acreditar que o herói de uma tragédia francesa *sofre*, pois ele exterioriza o seu estado de ânimo como o mais tranqüilo dos homens, e o fato de ele ter incessantemente em conta a impressão que causa nos outros nunca lhe permite dar liberdade à natureza dentro dele. Os reis, as princesas e os heróis de um Corneille e de um Voltaire nunca esquecem a sua *posição* mesmo no meio do sofrimento mais agitado, despojando-se muito antes da sua *humanidade* do que sua *dignidade*. Eles são idênticos aos reis e imperadores dos antigos livros ilustrados, que se deitam na cama de coroa.¹⁸¹

No parecer de Schiller, a arte grega e a arte dos tempos posteriores que estão sob a égide daquela, são diferentes:

Como são diferentes os *gregos* e aqueles que, de entre os modernos, fizeram poesia dentro do espírito daquele. Nunca um grego se envergonha da natureza, ele concede a sensibilidade os seus plenos direitos e contudo está seguro de nunca ser subjugado por ela. O seu profundo e correto entendimento faz com que ele distinga o que é contingente, aquilo a que o mau gosto dá prioridade, do que é necessário; mas tudo o que não é humanidade é contingente no ser humano. O artista grego, ao apresentar um Laocoonte, uma Niobe, um filoctetes, nada quer saber de uma princesa, nem de um rei, nem de um filho de rei; apenas se atém ao ser humano. Por isso, o sábio escultor deita fora a roupagem e mostra-nos apenas figuras nuas, embora saiba que tal não era o caso na vida real. As roupas são para ele algo de contingente, a que o necessário nunca pode ser adicionado, e as leis do decoro ou da carência não são as leis da arte. O escultor deve e quer mostrar-nos o *ser humano*, e os trajes escondem o mesmo; logo ele tem razão ao rejeitá-los.¹⁸²

Segundo Schiller, o escultor grego deixa fora os trajes para destacar a importância que tem a natureza humana e que o poeta grego "... libera suas criaturas da coação, igualmente inútil e impeditiva, da conveniência e de todas as geladas leis do decoro"¹⁸³, pois estas ocultam a natureza que nelas existem. Dessa forma Schiller se servirá da poesia homérica e dos poetas trágicos com o intuito de, mais uma vez, ilustrar suas proposições:

¹⁸¹ SCHILLER, 1997, p.166. Grifos no original. A respeito de Corneille, SCHILLER (1991a, p.94), em seu texto intitulado "Acerca da arte trágica", tece uma espécie de ressalva quando usa a obra "O Cid" com vista a exemplificar o que seria uma tragédia exemplar.

¹⁸² Id. Grifos no original.

¹⁸³ Id.

A natureza sofredora fala de modo verdadeiro, sincero e profundo ao nosso coração na poesia homérica e nos poetas trágicos: todas as paixões entram livremente num jogo e a regra do decoro não embarga qualquer sentimento. Os heróis são tão sensíveis a todos os sofrimentos da humanidade como qualquer outra pessoa, sendo precisamente isso que faz deles heróis, o fato de sentirem o sofrimento de modo intenso e íntimo sem porém se deixarem vencer por isso. Amam a vida tão fogosamente como nós, os outros, mas esse sentimento não os domina a ponto de não poderem renunciar a ela se os deveres da honra ou da humanidade o exigirem. Filoctetes enche o palco grego com os seus lamentos, e mesmo o irado Hércules não reprime sua dor. Destinada ao sacrifício, Ifigênia confessa de maneira aberta e comovente que se separa com dor da luz do sol.¹⁸⁴

Ao examinarmos as obras de onde Schiller retira seus exemplos, veremos que os personagens ali presentes suportam o sofrimento por mais difícil que ele seja. Na mitologia grega, até os deuses se humanizam sempre que os poetas desejam aproximá-los dos homens. Ora, o fato de Marte gritar de dor e Vênus, após ser ferida por uma lança subir ao Olimpo para chorar, não demonstra uma espécie de 'hominização' de tais deuses?

Com isso podemos perceber que a primeira exigência que se faz ao ser humano vem da natureza, posto que o ser humano é um ente sensível. Já a segunda é feita ao homem pela razão, uma vez que este é também um ser racional-sensível, ou seja, uma pessoa moral. Nesses termos, constitui um dever do homem dominar a natureza e nunca se deixar dominar por ela. Só quando se tiver feito justiça à natureza e à razão, é que se pode permitir formular a terceira e necessária exigência ao ser humano: mostrar-se como um ser civilizado. Somente o homem civilizado é capaz de levar em conta a sociedade ao expressar seus sentimentos e sua conduta.

À arte cabe deleitar o espírito e agradar à liberdade. O que são os afetos lânguidos e as comoções lastimosas senão meramente agradáveis? Aquilo que é agradável não pode guardar nenhuma relação com a arte, especialmente com a arte trágica, pois os afetos lânguidos e as comoções lastimosas nada mais fazem do que "... deleitar os sentidos por meio de dissolução ou relaxamento e referem-se apenas ao estado exterior do ser humano, não ao seu estado interior"¹⁸⁵. Assim também são os afetos que apenas torturam, pois para a arte, o sofrimento puro, considerado como fim em si mesmo, é tão pouco estético tal qual a idéia pura. Ora, os afetos

¹⁸⁴ SCHILLER, 1997, p.166-7.

¹⁸⁵ Ibid., p.167.

lânguidos oprimem a liberdade pela volúpia. Já os afetos torturantes, pela dor que despertam. Assim, o patético só pode se tornar genuinamente estético quando for sublime. No entanto, os efeitos que nos levam a deduzir uma fonte sensível que se fundamenta no simples afeto da capacidade de sentir, nunca serão sublimes, independente da energia que deixem entrever, pois necessariamente, tudo o que é sublime só pode ser produto da faculdade da razão.

Seguindo nessa direção, então o que seria a apresentação da mera paixão voluptuosa, sem a apresentação conjunta da força supra-sensível de resistência moral ao sofrimento, senão o meramente “comum”¹⁸⁶? Em oposição, a apresentação da paixão associada à apresentação de tal força, só poderia ser chamada de “nobre”¹⁸⁷. No entremeio está o “decente”¹⁸⁸, ou seja, aquilo que só segue seu impulso em conformidade com a lei. Nada pode ser nobre se não brota da razão e tudo o que a sensibilidade produz para si é o comum¹⁸⁹. Por isso,

... dizemos de uma pessoa que ela age de modo *comum* quando segue apenas as indicações do seu impulso sensível; que age de maneira *decente* quando só segue o seu impulso tendo em conta as leis; que age de maneira *nobre* quando apenas segue a razão, sem ter em conta os seus impulsos.¹⁹⁰

Assim, uma fisionomia é ‘comum’ quando em nenhum dos seus traços aparece a inteligência na pessoa. Quando seus traços são determinados pelo espírito, o princípio de liberdade no ser humano, ela é ‘expressiva’. Porém, só poderemos chamar de ‘nobre’ o indivíduo quando, independentemente de todos os objetivos físicos, este apresentar tão somente idéias. Ora, o bom gosto não permite

... qualquer apresentação do afeto, por mais vigorosa que seja, que expresse apenas sofrimento físico e resistência física sem tornar simultaneamente visível a humanidade mais elevada, a presença de uma capacidade supra-sensível — e isso pelo motivo já exposto, uma vez que o sofrimento em si nunca é patético e digno de apresentação, sendo-o apenas a resistência ao sofrimento. Daí que todos os graus absolutos e supremos

¹⁸⁶ Cf. SCHILLER, 1997, p.167.

¹⁸⁷ Id.

¹⁸⁸ Id.

¹⁸⁹ Segundo SCHILLER (1997, p.168), comum e nobre “... são conceitos que designam, sempre que são usados, uma relação entre a participação ou a ausência da natureza supra-sensível do ser humano e uma ação ou uma obra”.

¹⁹⁰ SCHILLER, 1997, p.168-9. Grifos no original.

do afeto sejam interditos tanto ao artista como ao poeta; pois todos reprimem a força de resistência interior, ou antes pressupõem a repressão da mesma, uma vez que nenhum afeto pode atingir o seu grau absoluto e supremo enquanto a inteligência oferecer no ser humano alguma resistência.¹⁹¹

Só pode ser por meio da resistência moral ao sofrimento físico, o *pathos*, que se pode conhecer a força supra-sensível do homem. No entanto, é necessário ressaltar que essa resistência ao sofrimento não pode ser sensível, mesmo que a sensibilidade tenha força para resistir também, pois, vale lembrar, no sublime, perdemos enquanto entes sensíveis, mas ganhamos enquanto entes morais. A superação do que é sensível não pode ocorrer mediante a própria sensibilidade, mas por intermédio de uma faculdade que não está sob a lei da natureza, ou seja, a razão. Ora, para tudo aquilo que lhe causa sofrimento, o homem possui a sua força física e seu entendimento, todavia contra o próprio sofrimento ele nada possui além das idéias da razão. Essas não podem ser apresentadas positivamente, posto que não há nada no mundo fenomênico que lhes corresponda. Mas as idéias da razão podem ser apresentadas indiretamente e de modo negativo, quando na intuição não são dadas as condições referentes a algo na natureza. Tudo aquilo que não é causado a partir do mundo dos sentidos é uma apresentação indireta daquilo que é supra-sensível. Ora, isso acontece porque, se as condições de algo não estão na sensibilidade, estas necessariamente estarão naquilo que não é sensibilidade, ou seja, naquilo que é supra-sensível, na razão.

Para Schiller, uma pessoa no estado de afeto possui duas espécies de fenômenos¹⁹²: a primeira diz respeito à sua animalidade, pois seguem

¹⁹¹ SCHILLER, 1997, p.168.

¹⁹² Cf. SCHILLER, 1997, p.170. Na carta XI que se encontra na obra “Cartas sobre a Educação Estética”, Schiller define o que entende por pessoa: “Quando sobe à maior altura de que é capaz, a abstração alcança dois conceitos últimos, nos quais pára e é obrigada a reconhecer seus limites. Ela distingue no homem aquilo que permanece e aquilo que se modifica sem cessar. Ela chama o permanente de sua *pessoa*, o mutável de seu *estado*.”

Pessoa e estado — o si mesmo e suas determinações —, que no ser necessário pensamos como um e o mesmo, são eternamente dois no ser finito. Por mais que a pessoa perdure, alterna-se o estado, e em toda alternância do estado, perdura a pessoa. Passamos do repouso à atividade, do afeto à indiferença, da concordância à contradição, mas, ainda assim, *nós* somos, e o que se segue imediatamente de *nós*, permanece. Somente no sujeito absoluto todas as determinações perduram *com* a personalidade, porque provém da personalidade. Tudo o que a divindade é, ela é *porque* é; conseqüentemente, ela é tudo eternamente, pois é eterna.

Por distinguirem-se no homem, enquanto ser finito, a pessoa e o estado, não se pode fundar o estado na pessoa nem a pessoa no estado. Fosse este último o caso, a pessoa teria de perdurar; em qualquer um dos casos, portanto, a personalidade ou o estado cessariam. Nós somos não porque

irrestritamente a lei da natureza, sendo a vontade completamente impotente diante dele¹⁹³. A segunda espécie de fenômeno está sob os desígnios e a influência da vontade, ou seja, são aqueles fenômenos pelos quais o instinto não é responsável, mas sim a pessoa. Ora, o instinto satisfaz à sensibilidade sem que haja qualquer preocupação para com as leis. A pessoa é responsável por limitar o instinto tendo por guia as leis. Entretanto, é no estado de afeto ou no sofrimento que a força supra-sensível tem a possibilidade de ser apresentada, já que esta se mostra naqueles fenômenos que estão sob o seu domínio ou sob a sua influência, apresentação esta que se dá ao lado daqueles fenômenos que estão sob o domínio do instinto, o que revela indiretamente e negativamente um certo grau de liberdade daqueles diante destes.

Schiller observa que não pode haver qualquer traço de sofrimento no âmbito do supra-sensível. De outro modo, poderíamos dizer que, para a apresentação do supra-sensível, ou para o sublime, faz-se necessário que a parcela animal do homem sofra ao máximo no estado de afeto, seguindo, por isto, a lei da natureza, posto que seja isto que dá a medida da resistência moral ao próprio sofrimento, o que, por conseguinte, revelará a força supra-sensível do ser humano. Assim,

... quanto mais decidida e violenta for a maneira como o afeto se expressa no *domínio da animalidade*, sem poder contudo afirmar o mesmo poder no *domínio da humanidade*, tanto mais reconhecível será este último, tanto mais glorioso será o modo como se revela a autonomia moral do ser humano, tanto mais patética será a apresentação e tanto mais sublime o *pathos*.¹⁹⁴

pensamos, queremos, sentimos; e pensamos, queremos ou sentimos não porque somos. Nós somos porque somos. Nós sentimos, pensamos ou queremos porque além de nós existe algo diverso". SCHILLER, 1990, p.63-4. Grifos no original.

¹⁹³ Podemos citar como exemplo "... os instrumentos de circulação do sangue, da respiração, e toda a superfície da pele". No entanto, "... os instrumentos que estão submetidos à vontade nem sempre esperam pela decisão desta; em vez disso, o instinto põe-nos com frequência diretamente em movimento, sobretudo em situações em que o estado físico se vê ameaçado pela dor ou pelo perigo. Assim, embora o nosso braço se encontre sob o domínio da vontade, quando agarramos sem querer uma coisa quente, ao retirarmos a mão executamos um ato que não é voluntário mas apenas consumado pelo instinto. E mais ainda. A linguagem é certamente algo que se encontra sob o domínio da vontade, e contudo até o instinto pode também dispor ao seu bel-prazer deste instrumento e dessa obra do entendimento, sem interrogar primeiro a vontade, logo que somos surpreendido por uma grande dor ou apenas por um afeto forte". SCHILLER, 1997, p.170.

¹⁹⁴ SCHILLER, 1997, p.171. Grifos no original. Nesta mesma página à qual nos referenciamos, encontramos uma nota de rodapé que nos ajudará a esclarecer melhor a citação que utilizamos. Diz Schiller: "Por domínio da animalidade entendo todo o sistema desses fenômenos no ser humano que se encontram sob o poder cego do impulso natural, sendo perfeitamente explicáveis sem que se

Com a intenção de ilustrar suas proposições, Schiller cita como exemplo a escultura do ‘grupo de Laocoonte’¹⁹⁵, pois pressupõe ser esta, em certa medida, uma produção no domínio do patético. Para tanto, ele cita Winckelmann:

... Laocoonte (...) é uma natureza em dor suprema, feita à imagem de um homem que procura juntar a energia consciente do espírito contra a mesma; e ao mesmo tempo que o seu sofrimento dilata os músculos e contrai os nervos, o espírito armado de energia surge na fonte alargada, e o peito ergue-se pela respiração refreada e pela contenção da sensação expressa, para captar e encerrar em si a dor. O suspirar angustiado, que ele arrasta consigo e que é provocado pela respiração, esgota a parte inferior do corpo e torna ocas as partes laterais, o que de certo modo nos leva a ajuizar o movimento das suas vísceras. O seu próprio sofrimento parece porém amedrontrá-lo menos do que as penas dos seus filhos, que gritam por socorro de rosto voltado para o pai; pois o coração paterno revela-se nos olhos melancólicos, e a compaixão parece nadar nos mesmos, numa atmosfera perturbada. O seu rosto exprime a lamentação, mas não o grito, os seus olhos estão voltados para o socorro que vem de cima. A boca está cheia de melancolia e o lábio inferior inclina-se ao peso da mesma; mas no lábio superior, puxado para cima, a mesma mistura-se com a dor, que sobe pelo nariz com uma agitação de desagrado, como se reagisse contra um sofrimento imerecido e indigno, fazendo dilatar o nariz e revelando-se nas narinas ampliadas e repuxadas para cima. Por debaixo da fronte, o combate entre dor e resistência, como se estes estivessem unidos num ponto, encontra-se representado com grande verdade; pois ao mesmo tempo que a dor empurra as sobrancelhas para cima, o combate à mesma pressiona para baixo a carne da cavidade ocular contra a pálpebra superior, de modo a deixá-la quase completamente coberta pela carne que sobre ela se estende. Não tendo podido embelezar a natureza, o artista procurou mostrá-la de maneira mais desenvolvida, esforçada e poderosa; aí onde reside a maior dor mostra-se também a maior beleza. O lado esquerdo, no qual a serpente verte o seu veneno com a dentada raivosa, é o que parece sofrer mais intensamente, pela proximidade do coração. As pernas querem

pressuponha uma liberdade da vontade; mas por *domínio da humanidade* [entendo] aqueles que recebem as suas leis da liberdade. Ora se numa apresentação *falta* o afeto no domínio da animalidade, a mesma deixa-nos frios; se, pelo contrário, ele *reina* no domínio da humanidade, ela repugna-nos e indigna-nos. No domínio da animalidade, o afeto tem de permanecer sempre *insolúvel*, de outra maneira falta o elemento patético; só no domínio da humanidade é que se pode encontrar a dissolução. Uma pessoa que sofre, representada em lamentos e choros, comover-nos-á por isso apenas fracamente, pois os lamentos e choros já dissolvem a dor no domínio da animalidade. Muito mais forte é a maneira como somos arrebatados pela dor obstinada e muda, numa situação em que não encontramos qualquer ajuda na *natureza*, tendo de buscar refúgio em algo que se encontra fora da natureza; e é precisamente nessa *referência* ao que é *supra-sensível* que reside o *pathos* e a força trágica”.

¹⁹⁵ Segundo o **Dicionário de Mitologia Grego-Romana** (1976, p.106.), o ‘grupo de Laocoonte’ é uma escultura em mármore (também conhecida como Laocoonte e seus filhos), hoje exposta no Museu do Vaticano. A estátua representa Laocoonte e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeus, sendo estrangulados por duas serpentes marinhas. Trata-se de um episódio dramático da Guerra de Tróia relatado em *Iliada* de Homero e em *Eneida* de Virgílio. Laocoonte, um sacerdote de Apolo, foi o único que pressentiu o perigo que o cavalo de Tróia representava para a cidade e protestou contra a idéia de o levar para dentro das muralhas. Segundo a lenda, Poseidon, um deus que favorecia os gregos, enviou, então, duas serpentes para calar a voz da oposição. O cavalo acabou por ser levado para dentro de Tróia e as conseqüências trágicas nós as conhecemos.

erguer-se para fugir à desgraça; não há parte alguma em sossego, e mesmo os traços do cinzel ajudam a significar uma pele contraída.¹⁹⁶

Schiller também serve-se da épica obra de Virgílio, Eneida, que ao descrever a mesma cena representada na escultura, também adentra nos domínios do patético. Óbvio que, por se tratar de linguagens diferentes, a atmosfera criada é diferente, mas não menos propícia.

... É sabido que Virgílio descreve a mesma cena na sua Eneida, mas não fazia parte do plano do poeta épico deter-se no estado de ânimo de Laocoonte, como teve o escultor de o fazer. Em Virgílio, toda a narrativa é meramente secundária, e a interpretação a que ela serve de apoio é sobejamente cumprida pela simples apresentação do elemento físico, sem que ele tivesse necessidade de nos fazer lançar olhares profundos para dentro da alma daquele que sofre; uma vez que ele não quer tanto levar-nos a ter compaixão como fazer com que o terror nos penetre em nós. O dever do poeta era assim neste sentido apenas negativo, nomeadamente de não ampliar a apresentação da natureza sofredora a ponto de fazer com que se perca toda a expressão de humanidade ou de resistência moral, uma vez que de outro modo seria inevitável que surgissem o desagrado e a repulsa. Daí que ele preferisse deter-se na apresentação da *causa* do sofrimento, achando por bem divulgar de maneira mais circunstanciada o caráter pavoroso das duas serpentes e a fúria com que agridem a sua vítima, em lugar dos sentimentos da mesma. Por estes ele passa rapidamente, visto que tinha de estar empenhado em não deixar enfraquecer a representação de um tribunal divino e a impressão de horror. Se ele nos tivesse, pelo contrário, dado tantas informações sobre a pessoa de Laocoonte como o escultor, então o herói da ação já não seria a divindade punidora, mas o homem sofredor, e o episódio teria perdido a sua conformidade aos fins do todo.¹⁹⁷

Nos exemplos acima, podemos perceber que estamos mais propensos a sermos intensamente afetados pelo sofrimento quando o presenciamos, mas tal intensidade é menor quando tomamos conhecimento do sofrimento por intermédio de narrações ou descrições. Ao presenciarmos um sofrimento, tal situação suspende o “... jogo livre de nossa imaginação e, já que atingem diretamente a nossa sensibilidade, penetram em nosso coração pelo caminho mais curto”¹⁹⁸. Já no que tange à narração ou à descrição, podemos perceber que o

... específico eleva-se primeiro ao geral e, graças a este, então, reconhece-se o específico, o que, já devido a essa necessária operação do

¹⁹⁶ WINCKELMANN apud SCHILLER, 1997, p.172-3.

¹⁹⁷ SCHILLER, 1997, p.173.

¹⁹⁸ SCHILLER, 1991a, p.98.

entendimento, vem a tirar muito da força de impressão. Uma débil impressão, porém, não se apoderará indivisa do coração e dará lugar a idéia de alheia origem, perturbando o seu efeito e dispersando a atenção.¹⁹⁹

O mesmo pode acontecer com exposições narrativas, pois tal operação nos “... transporta do estado afetivo das personagens atuantes para o do narrador, o que interrompe a ilusão tão necessária à compaixão”²⁰⁰.

Vimos nesses exemplos, a primeira das três condições do sublime do poder evidenciada, quando nos deparamos com uma poderosa força da natureza armada para a destruição de qualquer resistência. O fato de este elemento poderoso se tornar concomitantemente pavoroso e sublime possibilita a origem de duas operações distintas na mente, isto é, duas representações que se produzem em nós de maneira autônomas. Primeiramente, ao compararmos esse irresistível poder da natureza com a débil capacidade de resistência do homem físico, nos conscientizamos de que tal poder é pavoroso e, por conseguinte, ao relacionarmos o mesmo com a vontade e ao reconhecermos de forma veemente a absoluta independência desta em relação a qualquer influência natural, ela torna-se para nós sublime. Todavia, essas duas relações são estabelecidas pelo sujeito da contemplação, pois

... o poeta nada mais nos deu do que um objeto armado de um forte poder e aspirando a exteriorizar o mesmo. Se *estremecemos* diante dele, tal acontece apenas porque *pensamos* em nós, ou numa criatura semelhante a nós, em combate com o mesmo. Se sentimos sublime ao estremecer, é porque nos tornamos, conscientes de que, embora podendo ser vítimas de tal poder, nada teríamos a recear no que diz respeito ao nosso próprio ser livre, à autonomia das nossas determinações da vontade. Em suma, a apresentação é até aqui apenas contemplativamente sublime.²⁰¹

O que é poderoso é dado concomitantemente como sendo pavoroso e o sublime torna-se patético; nós (ou Laocoonte) o vemos realmente entrar em combate com a impotência do ser humano, a diferença reside no grau. O impulso simpatético assusta o impulso de autoconservação e é inútil qualquer tentativa de fuga. Entretanto, não depende de nós mensurarmos e compararmos este poder com o nosso, buscando relacioná-lo com a nossa existência, pois isto acontece, sem a

¹⁹⁹ Id.

²⁰⁰ SCHILLER, 1991a, p.98.

²⁰¹ SCHILLER, 1997, p.174.

nossa intervenção, no próprio objeto. Nosso pavor não tem, como no momento precedente, um fundamento subjetivo na mente, mas tem um fundamento objetivo na matéria. Embora reconheçamos que se trata de uma ficção da imaginação, distinguimos também, nesta ficção, uma representação que nos é transmitida de fora (e aqui Schiller pensa na tragédia), de outra que produzimos em nós numa atividade própria e autônoma. A mente perde parte da sua liberdade, pois recebe de fora o que produziu primeiro pela sua própria atividade autônoma. Assim, a representação do perigo recebe uma aparência de realidade objetiva e a questão do afeto torna-se séria.

Todavia, se o ser humano nada mais fosse que ‘ente-sensível’, não seguindo nenhum impulso além do impulso de conservação, permaneceríamos no mero estado de sofrimento. Porém, existe “... algo em nós que não toma parte nas afecções da natureza sensível e cuja atividade não é orientada por quaisquer condições físicas”²⁰². É segundo a maneira como esse princípio de atividade autônoma tenha se desenvolvido na mente, é que será deixado, mais ou menos, o campo livre para a natureza sofredora que estará mais ou menos autônoma com relação à ação do afeto, pois nas mentes morais, o que é

... pavoroso (na imaginação) torna-se rápida e facilmente sublime. Do mesmo modo que a imaginação perde a sua liberdade, a razão faz valer a sua; e o ânimo *só se amplia tanto mais em direção ao interior quanto mais limites encontra em direção ao exterior*. Escorraçado de todas as barricadas que podem proporcionar proteção física ao ente sensível, lançamo-nos no burgo invencível da nossa liberdade moral, ganhando precisamente com isso uma segurança absoluta e infinita ao darmos como perdida uma mera proteção comparativa e precária no campo do fenômeno. Mas precisamente por isso, porque teve de chegar-se a tal coação física antes que tivéssemos procurando ajuda na nossa natureza moral, não podemos adquirir de outro modo esse alto sentimento de liberdade senão por meio do sofrimento.²⁰³

Disso, podemos perceber que a ‘alma comum’ fica sempre retida nesse sofrimento e nunca sente mais que o mero sofrimento. Assim, sem vencer essa barreira, jamais compreenderá que é o sofrimento a transição para o sentimento do

²⁰² SCHILLER, 1997, p.175.

²⁰³ Id. Grifos no original.

seu mais "... esplêndido efeito de vigor, sabendo produzir algo sublime a partir de tudo o que é pavoroso"²⁰⁴.

No caso de Laocoonte, podemos perceber que faz um grande efeito o fato de o homem moral (o pai) ser agredido antes do homem físico, pois todos os afetos são mais estéticos em segunda ordem e, nenhuma simpatia será mais forte do que aquela que sentimos pela simpatia. No caso de Laocoonte, se este agisse como um homem comum, tentaria primeiro salvar-se e buscaria fugir das serpentes que os atacavam. No entanto, vendo o perigo que seus filhos corriam, permanece no local, lutando para afastar os monstros, mesmo sabendo que tal atitude poderia lhe custar a vida. Tal traço, nos parece, já o torna digno de compaixão. Em qualquer momento que as serpentes o pudessem agredir, ele ter-nos-ia comovido. No entanto, naquele momento em que ele se torna digno de respeito para nós enquanto pai e, porque não dizer, enquanto herói, a sua perdição é representada, de certo modo, como consequência imediata do dever paterno, tal fato "... inflama a nossa participação de maneira suprema. Agora é como se ele próprio se entregasse à desgraça por livre opção, e a sua morte torna-se numa ação da vontade"²⁰⁵.

Percebemos então, que em todas as situações de *pathos*, nossos sentidos têm de permanecer interessados por meio do sofrimento e o espírito por meio da liberdade. Ora, se numa descrição patética

... faltar uma expressão da natureza sofredora, ela será desprovida de força *estética* e o nosso coração permanecerá frio. Se lhe faltar uma expressão da disposição ética, então ela nunca será *patética*, por maior que seja a energia sensível, e causará inevitavelmente indignação ao nosso modo de sentir. O ser humano em sofrimento tem sempre de transparecer de toda a liberdade do ânimo, bem como o espírito autônomo, ou com capacidade de autonomia, tem sempre de transparecer de todo o sofrimento da humanidade.²⁰⁶

Veremos assim que a liberdade pode se apresentar, no estado de sofrimento, de duas formas: negativa ou positivamente. A primeira ocorre, porque o homem físico não dita a lei ao homem ético, não sendo permitido também, ao modo de pensar, receber a sua causalidade deste estado. A segunda ocorre quando o

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ SCHILLER, 1997, p.176.

²⁰⁶ Id. Grifos no original.

homem físico recebe a lei do homem ético, enquanto que o modo de pensar recebe uma causalidade para o estado. Na primeira situação temos, o ‘sublime da disposição moral’, já na segunda, o ‘sublime da ação moral’²⁰⁷.

Do que vimos até aqui, já podemos observar que o sublime da ação moral requer que o sofrimento não só exerça influência sobre a pessoa moral, mas que, inversamente, seja este sofrimento o produto do seu caráter moral. Esse tipo de sentimento estético do sublime pode, ainda, acontecer de duas maneiras: direta ou indiretamente. Na primeira, o sublime da ação moral dá-se diretamente porque, segundo a lei da necessidade, a pessoa expia moralmente um dever que não foi cumprido por ela, sendo o sofrimento, aqui, causado pela ação da vontade. Isso acontece porque o dever determina a pessoa como ‘poder’ e o ‘sofrimento’ é tão-somente um efeito deste poder. Ocorre indiretamente quando a pessoa escolhe, conforme a lei da liberdade, o sofrimento por respeito a um dever, isto é, o ‘sofrimento’ é, aqui, um efeito da ‘ação da vontade’ ou a ‘vontade’ é a causa do ‘sofrimento’.

Agora, tanto no sublime da ação, quanto no sublime da disposição, o fundamento é moral. A diferença é que no sublime da ação, a pessoa mostra o seu caráter moral, enquanto que no sublime da disposição, ela mostra somente uma determinação para tal — uma potencialidade. Assim notamos que o sublime da ação moral só pode surgir da grandeza moral da pessoa. Já quanto ao sublime da disposição, este surge da grandeza estética. Essa diferença, podemos dizer, não está somente nos objetos sobre os quais se ajuíza, mas está também na maneira distinta de ajuizar. Tanto é que um mesmo objeto pode nos desagradar na avaliação moral e ser muito atrativo para nós na avaliação estética. Todavia, mesmo que o sublime satisfaça tanto a avaliação quanto a moral, como é o caso do sublime da ação, esta satisfação ocorre em instâncias de avaliação completamente diferentes. Para ilustrar suas proposições, Schiller usa o exemplo de Leônidas nas termópilas:

Penso, por exemplo, no sacrifício de Leônidas nas Termópilas. Avaliada moralmente, tal ato é para mim uma manifestação da lei ética, cumprida em plena contradição com o instinto; avaliada esteticamente, ela é para mim uma manifestação da capacidade ética, independente de toda a coação dos

²⁰⁷ Cf. SCHILLER, 1997, p.176.

instintos. O meu sentido moral (a razão) vê-se *satisfeito* por esse ato; o meu sentido estético (a faculdade da imaginação) vê-se *encantado*.²⁰⁸

Tal fato dá-se em decorrência da mistura de princípios que constituem o ser humano, posto que somos, e Schiller enfatiza tais características, entes sensíveis e racionais, o que resulta, sobremaneira, em duas espécies de sentimentos completamente diferentes. Enquanto ser sensível, o homem sente ‘prazer’ ou ‘desprazer’. Enquanto ser racional, o homem ‘aprova’ ou ‘desaprova’. Porém, tanto o prazer/desprazer quanto a aprovação/desaprovação instituem-se na satisfação, mas a diferença reside no fato de que a aprovação/desaprovação se fundamenta na satisfação de uma exigência, posto que a razão exige, sem de nada carecer. Quanto ao prazer/desprazer, este se institui na satisfação de um desejo, já que os sentidos, ao contrário da razão, carecem e, portanto, nada podem exigir. Todavia, as carências dos sentidos e as exigências da razão relacionam-se mutuamente com a necessidade para a urgência, estando as duas contidas no conceito de necessidade. A diferença está no fato de que a necessidade da razão se dá incondicionalmente e a dos sentidos, condicionalmente e, em ambos os casos, a satisfação é contingente. Ora, todo o sentimento,

... tanto de prazer como de aprovação, fundamenta-se portanto em última instância na concordância do que é contingente com o que é necessário. Se o que é necessário for um imperativo, sentiremos aprovação, se for uma urgência, sentiremos prazer; ambas num grau tanto mais forte quanto mais contingente for a satisfação.²⁰⁹

Podemos perceber, então, que a ‘avaliação moral’ está fundada na exigência da razão de que se aja moralmente, posto que só o justo se interessa por tal ato. No entanto, se a vontade é livre, logo só pode ser contingente querer ou não aquilo que é justo. Porém, se houver a concordância entre o que é contingente e o imperativo da razão, então só poderá haver ‘aprovação’. Como conseqüência, mais veemente

²⁰⁸ SCHILLER, 1997, p.177-8. Grifos no original. Vale assistir ao filme “Os 300 de Esparta” de 1962, dirigido por Rudolph Maté. Este nos fornece a dimensão poética das palavras proferidas por Schiller e inúmeras passagens que ilustrarão com coerência o que até aqui expomos. Nem tão poético quanto o anterior, talvez por sua linguagem contemporânea, mas nem por isso ruim, outra opção é o filme “300”, de 2006, dirigido por Zack Snyder. Para diversificar, atentemos para a história em quadrinhos, “300”, de Frank Miller e para a pintura de Jacques-Louis David, intitulada “Leônidas nas Termópilas” (1814, óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris). Esta obra pode ser encontrada e também apreciada neste endereço: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Jacques-Louis_David_004.jpg

²⁰⁹ SCHILLER, 1997, p.178.

será a aprovação quanto mais intensa for a resistência às inclinações, tendo em vista que estas tornam ainda mais contingente aquela concordância.

Quanto à ‘avaliação estética’, o que ocorre é o inverso em relação à ‘avaliação moral’ e assim tem de ser, pois o objeto, aqui, relaciona-se com a ‘carência da imaginação’. Fala-se em carência, pois a faculdade da imaginação nada ordena, apenas deseja que o contingente esteja em concordância com seu interesse, que é o de "... manter-se em jogo de modo a permanecer *livre de leis*"²¹⁰. Tal propensão à ‘libertinagem’ torna a imaginação demasiadamente rebelde a qualquer compromisso ético para com a razão²¹¹, já que esta determina seu objeto com o máximo rigor, sem considerar os interesses da imaginação durante a avaliação moral. Contudo, só se pode pensar um compromisso ético da razão se houver uma dimensão no sujeito da contemplação que seja absolutamente independente dos impulsos naturais, possibilidade tal que acaba por postular liberdade, o que está em harmonia com o interesse da imaginação. Todavia, tais interesses não podem, mediante suas carências, legislar do mesmo modo que a razão o faz, pois sofre a intervenção da vontade dos homens. Assim, a capacidade de liberdade é, no que se refere à imaginação, contingente. Como consequência, sempre que houver concordância entre a liberdade e a imaginação, haverá prazer.

Avaliado moralmente o ato de Leônidas nas Termópilas, a relevância só pode estar na necessidade de sua ação e não na contingência desta. No entanto, se a avaliação partir do ponto de vista estético, a relevância recairá sobre a contingência de sua ação e não na necessidade desta ação. Com isso perceberemos que é

... *dever* de toda a vontade agir desse modo sempre que se trata de uma vontade livre, mas o fato de haver em geral uma liberdade da vontade, que possibilita que se atue dessa maneira, isso constitui um *favor* da natureza no que diz respeito à capacidade para a qual a liberdade é uma carência. Se portanto o sentido moral — a razão — julga uma ação virtuosa, a aprovação é o máximo que pode suceder; porque a razão nunca pode encontrar *mais* e raramente encontra *tanto* quanto exige.²¹²

No entanto, se é o sentido estético quem julga a mesma ação, então

²¹⁰ SCHILLER, 1997, p.178. Grifos no original.

²¹¹ Cf. SCHILLER, 1997, p.178.

²¹² SCHILLER, 1997, p.179. Grifos no original.

... sucede um prazer positivo, uma vez que a faculdade de imaginação nunca pode exigir concordância com a sua carência, tendo de ficar surpreendida com a satisfação real da mesma, como se tratasse de um acaso feliz.²¹³

Partindo de tais considerações, podemos compreender que o fato de Leônidas ter tomado a decisão de enfrentar o exército persa, mesmo sabendo que esta decisão lhe custaria a vida e sem qualquer motivação, é por nós aprovada. O fato de ele ter podido tomar tal decisão, independente de qualquer coação, é para nós motivo de encantamento.

Ora, para que haja aprovação em uma avaliação do ponto de vista moral, é necessário que não haja qualquer motivação impura pela qual o dever de autoconservação seja preterido. Todavia, para que haja aprovação em uma avaliação do ponto de vista estético, é somente necessário que a vontade mostre sua capacidade de resistir ao poderoso impulso de autoconservação, posto que não interessa saber se tal resistência foi motivada de modo puro ou impuro, isto é, se ela é moral ou não. Para tanto, basta a mera 'disposição moral'.

Isto posto, podemos concluir que na avaliação moral, os limites sensíveis do sujeito da contemplação e sua vontade, patologicamente suscetível, são confrontados com a lei volitiva incondicionada e com o dever espiritual infinito. Na avaliação estética, o que está em jogo são a capacidade volitiva e o simples poder espiritual infinito do sujeito da contemplação, confrontados com a violência da natureza que levanta obstáculos intransponíveis à sensibilidade. Percebemos assim que o juízo moral nos limita e nos humilha, uma vez que nos

... encontramos, em cada ato volitivo particular, mais ou menos em desvantagem em relação à lei volitiva absoluta, vendo-se o impulso de liberdade da fantasia contrariado pela limitação da vontade a um modo único de determinação, exigida simplesmente pelo dever. Ali içamo-nos do real para o possível e do indivíduo para a espécie; aqui, pelo contrário, descemos do possível ao real e encerramos a espécie nos limites do indivíduo; não é portanto de admirar que nos sintamos acrescidos no juízo estético e no juízo moral, inversamente, cerceados e presos.²¹⁴

²¹³ Id.

²¹⁴ SCHILLER, 1997, p.180.

Nesse horizonte, podemos observar que o juízo moral e o juízo estético acabam por se constituírem em um obstáculo, um para com o outro, na medida em que fornecem ao homem direções opostas, já que, enquanto a razão exige conformidade para com suas leis, sendo por isso a faculdade relevante no juízo moral, a faculdade da imaginação quer se ver livre de toda limitação, tornando-se assim a faculdade relevante no juízo estético. Por isso, quanto mais um objeto se mostrar adequado à moral, menos ele se qualificará para um uso estético e o caso inverso desta colocação também se aplica. Portanto o poeta, se tiver de escolher um uso moral, terá de realçar antes a capacidade da vontade. Assim é o âmbito da possibilidade, da capacidade ou da disposição que constitui o reino do poeta, sendo o seu limite justamente onde começam a liberdade e a realidade. Ora, nada pode “... deleitar-nos a não ser o que contribui para melhorar o nosso sujeito, e nada pode deleitar-nos espiritualmente a não ser o que eleva a nossa capacidade espiritual”²¹⁵.

Mas como é possível que a conformidade ao dever de outra pessoa contribua para a nossa melhoria e, ao mesmo tempo, para aumentar a nossa energia espiritual? Ora, o fato de o sujeito cumprir concretamente seu dever está fundado no uso contingente que este faz da sua liberdade o que nada pode nos provar. É a capacidade para uma conformidade análoga ao dever que partilhamos com ele e, ao apreendermos na sua capacidade também a nossa, sentimos uma elevação espiritual. Portanto é “... apenas pela representação da possibilidade de uma vontade absolutamente livre que a real execução da mesma agrada ao nosso sentido estético”²¹⁶.

É por esse motivo que, para Schiller, os atos éticos e as realidades históricas não possuem, normalmente, força poética. A aprovação estética nada perde em relação aos tipos ideais se estes se constituírem enquanto ficções poéticas. É na ‘verdade poética’ que reside o efeito estético e não na ‘verdade histórica’. E ‘verdade poética’ não se define como aquilo que realmente aconteceu, mas como aquilo que poderia ter acontecido, isto é, reside na possibilidade interna da coisa.

Ainda, mesmo quando os fatos reais com personagens históricos são trabalhados pelo artista, o elemento poético nada perde, desde que a capacidade

²¹⁵ SCHILLER, 1997, p.181.

²¹⁶ Id.

seja reconhecida através da existência. É certo que a concretude dos acontecimentos e o fato de tais personagens terem realmente vivido podem aumentar o nosso prazer, todavia com um "... suplemento estranho que é mais desfavorável do que vantajoso para a impressão poética"²¹⁷. A energia estética tem de residir na representação da possibilidade. O interesse maior para o poeta deve pautar na exibição da capacidade reconhecida por meio da existência e não na própria existência. Com isso percebemos que o verdadeiro gênio não dispensa grande atenção às advertências dos historiadores ou dos moralistas. Contudo, a arte tem grande potencial para formar moralmente o ser humano²¹⁸, ainda que indiretamente, pois a arte não realiza no homem nenhuma tarefa particular, mas sim, universal, posto que seu espectro de ação é a totalidade da espécie humana. Ora, a arte é demasiadamente rica em potencialidade para

... tornar-se para o ser humano no que o amor é para o herói. Não pode dar-lhe conselho, nem bater-se com ele, nem fazer por ele um trabalho; mas pode educá-lo para que se torne um herói, exortando-o a ações e armando-o de energia para tudo aquilo que ele deve ser.²¹⁹

O que encanta ou o que constitui a energia estética no sublime não é nenhum interesse da razão, nem nenhuma ação realmente justa, mas o interesse da imaginação na apresentação de uma ação possivelmente justa, posto que nada pode reprimir a liberdade da mente.

Mas o que é necessariamente esta 'liberdade da mente'? Seria a liberdade moral? Pensamos que não, porque por 'liberdade da mente' devemos entender como sendo aquela capacidade indeterminada de se auto-determinar, isto é, algo anterior à moral. É justamente por isso que, em um ajuizamento estético, o que se deve pretender encontrar, ou ressaltar, é a energia e a liberdade expressas, ainda que às custas da liberdade moral. Assim, um depravado tem a possibilidade de agradar esteticamente, tão logo arrisque sua vida para realizar os atos mais repulsivos. Inversamente, um ser ético e moral começa a ficar esteticamente

²¹⁷ Id.

²¹⁸ Esta é, para Schiller, a mais nobre tarefa da arte e este aspecto está muito presente em seus escritos.

²¹⁹ SCHILLER, 1997, p.182.

desinteressante assim que seja visto em total felicidade e sendo coagido à boa conduta.

Dessa forma um exemplo do sublime da disposição

... é qualquer carácter independente do destino. 'Um espírito corajoso, no combate à adversidade' diz Sêneca, 'é um espetáculo encantador, mesmo para os deuses.' Tal visão nos é dada pelo senado romano depois da desgraça em Canae. Mesmo o Lúcifer de Milton, ao olhar pela primeira vez à sua volta no inferno, sua futura mora, perpassa-nos, devido a esta força de alma, com um sentimento de admiração. 'Terroros, saúda-vos', exclama, 'e a ti, mundo subterrâneo, e a ti, o inferno mais profundo. Acolhe o teu novo hóspede. Ele vem ao teu encontro com um ânimo que nem o tempo nem o lugar irão alterar. É no ânimo que ele habita. Isso proporcionar-lhe-á um céu no inferno. Aqui finalmente estamos livres, etc.' A resposta de Medeia na tragédia pertence à mesma classe.²²⁰

Ora, é um flagrante conflito de limites quando se exige dos artistas conformidade a leis, buscando alargar o reino da razão. Com isso, inevitavelmente, a imaginação será expulsada do seu legítimo território, que são os assuntos estéticos. O resultado desse conflito certamente será ou a repartição de poderes entre a imaginação e a razão, o que não configura grande ganho moral, pois "... acorrentar-se-á a liberdade da fantasia através da conformidade a leis morais e destruir-se-á a necessidade da razão através da arbitrariedade da imaginação"²²¹, ou a submissão da imaginação por parte da razão, destruindo assim, todo o feito estético.

²²⁰ SCHILLER, 1997, p.176. Permita-nos citar outro exemplo da passagem de "**Paraíso Perdido**" a qual Schiller se refere:

Adeus, felizes campos, onde mora
Nunca interrupta paz, júbilo eterno!
Salve, perene horror! Inferno, salve!
Recebe o novo rei cujo intelecto
Mudar não podem tempos, nem lugares;
Nesse intelecto seu, todo ele existe;
Nesse intelecto seu, ele até pode
Do Inferno Céu fazer, do Céu Inferno.

Que importa onde eu esteja, se eu o mesmo
Sempre serei, — e quanto posso, tudo?...

Tudo... menos o que é esse que os raios
Mais poderoso do que nós fizeram!
Nós ao menos aqui seremos livres,
Deus o Inferno não fez para invejá-lo;
Não quererá daqui lançar-nos fora:
Poderemos aqui reinar seguros.
Reinar é o alvo da ambição mais nobre,
Inda que seja no profundo Inferno:
Reinar no Inferno preferir nos cumpre
À vileza de ser no Céu escravos.*

*MILTON, J. **Paraíso Perdido**. Trad. António J. L. Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1964. p.22-3.

²²¹ SCHILLER, 1997, p.183.

CAPÍTULO 3 – O SUBLIME E A FUNDAMENTAÇÃO ESTÉTICA DO TEATRO

O que pensas pertence a todos. Somente é
teu o que sentes.

Friedrich Schiller.

3.1 - O MOMENTO KANTIANO DA NOSSA DISCUSSÃO

Ancorados no que arrolamos acerca da estética kantiana, podemos afirmar que a arte pode suscitar no sujeito uma experiência estética diante do belo, possibilitando um juízo de beleza²²². Mas, por outro lado, duas indagações tornam-se inevitáveis: pode a arte conduzir o sujeito da contemplação a uma experiência estética de sublimidade? Pode a arte ser sublime?

Talvez, ao empregarmos os escritos estéticos kantianos acerca do sublime com o propósito de respondermos afirmativamente à questão colocada acima, estaríamos fazendo o que Schaeffer chama de “teoria especulativa da arte”²²³. Todavia, vemos uma possibilidade de resposta positiva para as questões acima colocadas, se levarmos em conta dois pontos: 1) quando examinamos a argumentação kantiana presente na CFJ, aparecem indícios que podem legitimar uma tentativa de interpretação que colocaria o sublime para além das fronteiras da natureza. 2) É certo que a CFJ traz em seu bojo, potenciais teóricos que nos auxiliam e nos ajudam a esclarecer o que ocorre com a arte, mas tais potenciais necessitam ser mapeados e não podem ser aplicados por mera transposição, mas, acreditamos que podem ser aplicados por aproximação, por analogia.

Já observamos que Kant se serve de alguns exemplos de objetos naturais sublimes e postula que, na arte, o sublime está “... sempre limitado às condições da concordância com a natureza”²²⁴. Porém, ao se referir ao modo como a poesia pode

²²² Para REGO (2000, p.328) “... o verdadeiro objeto do juízo de gosto (diríamos mais prudentemente, ‘aquilo’ que consideramos belo) não é o objeto que conceituamos quando temos que atribuir a algo o predicado da beleza. (...) Algo é belo somente à medida que é ‘reconhecido’ por conceito nenhum, mas pela pura faculdade do juízo, vale dizer, indeterminadamente pelas condições formais do uso da *Urteilkraft* para um conhecimento, e assume a forma de quem assim reconhece”.

²²³ SCHAEFFER apud LIMA, In: *Pandemonium Germanicum*, 2004, p.75.

²²⁴ KANT, 1993, p.90.

descrever a eternidade, Kant emprega a expressão “terrivelmente sublime”²²⁵. Tal expressão, presente na CRP, constitui um dos indícios ao qual nos referimos anteriormente. Na CFJ, Kant explicita um tanto mais a discussão quando coloca:

Assim diz, por exemplo, um certo poeta na descrição de uma bela manhã: ‘Nascia o sol, como a tranqüilidade nasce da virtude.’ A consciência da virtude, se a gente se põe, mesmo que só em pensamento, no lugar de uma pessoa virtuosa, difunde no ânimo um grande número de sentimentos sublimes e tranqüilizantes e uma visão ilimitada de um futuro feliz, que nenhuma expressão que seja adequada a um conceito determinado alcança inteiramente.²²⁶

Tais indícios nos permitem pensar que tanto o belo quanto o sublime podem aparecer na arte como se esta fosse natureza. Por certas características assumidas, principalmente pela arte moderna e contemporânea, pensamos que esse trânsito analógico, natureza – arte, realizado pelo sublime, é mais esclarecedor do que as exigências requeridas para o ajuizamento do belo. Todavia não podemos desconsiderar a resistente hesitação kantiana em fornecer exemplos de obras artísticas sublimes. Talvez o motivo de tal hesitação esteja ancorado na dificuldade de um produto humano ser compatível com as exigências do ajuizamento estético. Ora, não podemos esquecer que a arte é fruto da razão humana e, enquanto tal, seja ela bela, seja ela sublime, tal produto pode estar contaminado por determinações finalísticas.

Kant evita apresentar a arte e a finalidade natural como exemplos do sublime, pois nesses casos, o ajuizamento incluiria conceitos de finalidade do objeto em questão, o que causaria uma contradição ao caráter contestatório inerente do sublime. No entanto, não podemos encarar a arte como sempre contaminada por determinações finalísticas. A intuição kantiana de um ‘desinteresse interessado’ ou ‘interesse desinteressado’ como característica primordial do prazer estético é aplicável à experiência com a arte, pois é fato que somente a postura desinteressada por parte do sujeito da contemplação é capaz de desvincular o objeto do juízo estético de fins. Portanto, se encarmos a arte por aquele viés, fica difícil a existência de um prazer puramente desinteressado por parte do sujeito, pois este, certamente, buscará aquilo que o artista quis dizer com a obra. Todavia,

²²⁵ KANT, 2002, p.462.

²²⁶ KANT, 1993, p.161-2.

saberia o artista, o criador da obra de arte, explicar pormenorizadamente o que ele quis dizer ao conceber uma determinada obra? Poderia ele dizer como ou por que surgem suas 'idéias ricas de fantasia'? Também não podemos nos esquecer de que existem finalidades, e estas podem ser facilmente subvertidas, principalmente quando falamos de artes modernas e contemporâneas.

Sabemos que no tempo de Kant era mais complicado servir-se de obras de arte para discutir os ajuizamentos acerca do sublime, pois a arte era, em geral, figurativa. Assim não é nada difícil perceber que são demasiadamente precárias as condições para uma obra de arte figurativa ser ajuizada como sendo sublime. E também não podemos nos furtar ao fato de que existe uma grande diferença entre as obras de arte utilizadas para exemplificar ajuizamentos de beleza e sublimidade de outras que não prestam para tal exemplificação. No objeto artístico, a conformidade a fins presente nele, não obstante ser este sem fim, é compatível com o jogo livre das faculdades do conhecimento e, deste modo, a conformidade a fins sem fim, conecta-se com o ato da cognição. No sublime, a conformidade a fins resiste à expectativa finalística da cognição.

O caráter de resistência do sentimento estético de sublimidade é suficiente para fazer emergir os paradoxos que envolvem a produção de uma arte que busca criar a ilusão do sublime, ao transportar para dentro dela uma imagem da natureza. Ora, uma representação de algo infinito não é, propriamente, algo infinito. O sentimento estético de sublimidade na arte figurativa deveria estar configurado como sendo, simultaneamente, conforme a fins, resistente à conformidade a fins e mostrar uma ilusão propositalmente criada. Essa configuração, notoriamente paradoxal, explica por que Kant não encontra muitas obras de arte adequadas para servirem de exemplo para a sua exposição do sublime. O modo para uma aproximação da arte com o sentimento estético de sublimidade pode dar-se quando a pensarmos fora do campo da simulação da natureza e quando esta se apresentar como infinita, pois a arte não é sublime porque seu tema é algo sublime, mas pode ser sublime porque é uma unidade de forma e conteúdo capaz de conduzir o sujeito da contemplação a uma experiência estética de sublimidade.

É interessante notar que no último parágrafo da "Analítica do Belo", Kant põe em relevo as "... vistas belas sobre objetos"²²⁷ quando estes, em razão do

²²⁷ KANT, 1993, p.89.

distanciamento, não podem mais ser distinguidos nitidamente. Essas aparências das coisas que as remetem ao não-nítido e porque não dizer ao informe, como por exemplo, o caso das “... figuras mutáveis de um fogo de lareira”²²⁸ ou “... um riacho murmurante”²²⁹ já não nos fornecem uma idéia de algo que está fora do campo da simulação da natureza?

Lyotard colocou a experiência plástica no centro de suas reflexões acerca das artes moderna e contemporânea. Para o autor em questão, as artes moderna e contemporânea, especialmente a pintura, é um “... desmentido à posição do discurso”²³⁰, ou seja, o visível que resiste e excede ao discurso. No sublime o que ocorre é “... uma apresentação negativa — ou um fracasso na tentativa de representar o absoluto”²³¹. Esse viés conduz o autor a entender as artes moderna e contemporânea como livres dos preconceitos do senso comum perceptivos. Assim, livre, a arte pode aventurar em um campo isento do jugo de toda a representação empírica, para assim, apresentar o inapresentável, posto que a arte fica independente dos grilhões que a prende ao que é natureza e assume-se como simulacro e parte, como o sublime de Kant, para um lugar estranho ao visível e à sua figurabilidade.

Lyotard pensa o sublime como um modo de sensibilidade artística que caracteriza a arte moderna²³². O sujeito, na experiência estética de sublimidade é reenviado à sua liberdade sem fundo e o passaporte para esta viagem está na “arte sublime”²³³ que evita a representação, atendo-se à alusão, ao inapresentável por apresentações visíveis, isto é, o inapresentável que vem para a apresentação, até porque, “... a arte deve-se a uma disposição de receber o material das sensações, o estar-aí mais do que há aí”²³⁴. A pintura, por exemplo, “... presentificará (...) alguma

²²⁸ KANT, 1993, p.89.

²²⁹ Id.

²³⁰ LYOTARD Apud BRUM, In: CERÓN, 1999, p.63.

²³¹ Id.

²³² Em outra obra, Lyotard define a arte moderna como aquela arte que “... presentifica o que há de impresentificável”, ou seja, aquela arte que mostra que “... há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver. No entanto, podemos perguntar ao autor: mas como ver algo que não pode ser visto? Lyotard responde dizendo que o próprio Kant indica a direção a seguir, nomeando “o informe, a ausência de forma, um indício possível do impresentificável”. LYOTARD, 1993. p.127.

²³³ LYOTARD, 1993. p.127.

²³⁴ LYOTARD, 2000, p.37.

coisa, mas de um modo negativo”²³⁵, evitando a figuração ou a representação. Será “... branca como um quadro de Malévitch”²³⁶. Assim sendo, só deixará ver “... proibindo que se veja” e “... só dará prazer mediante a dor”²³⁷.

Parece-nos que os artistas, desde que o belo foi inflacionado por uma indústria inteira, sentem-se impelidos a produzir o que em Kant se assemelha ao sublime, ou seja, aquilo que é avassalador, seja na natureza, seja na sociedade, do qual não estamos nem física, tampouco psicologicamente à altura, mas ao qual resistimos, de certo modo, quando tentamos captá-lo em uma configuração estética²³⁸.

Considerando o grau de desenvolvimento das artes em seu tempo, o filósofo de Königsberg dá mostras de que essa expressão humana pode propiciar ao sujeito da contemplação uma experiência estética de sublimidade. Não obstante, nem todos os gêneros da arte do sec. XVIII são meras imitações do mundo físico e, como podemos aprender pelo método transcendental que sustenta a CFJ, a questão principal é o modo de como o sujeito da contemplação é afetado e não a representação em si. Assim, para Kant, é a poesia que ocupa o lugar mais destacado quanto ao valor estético, já que ela é a arte capaz de “... executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício do entendimento”²³⁹. Ela ocupa tal posição por fortalecer e alargar a mente. Mas como pode a poesia fortalecer e alargar a mente? A poesia fortalece enquanto permite sentir sua faculdade como independente das determinações naturais, alarga, por colocar em liberdade a imaginação e oferece,

... dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação como uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada (...)²⁴⁰.

²³⁵ LYOTARD, 1993a, p.22.

²³⁶ Id.

²³⁷ Id.

²³⁸ É interessante citar uma passagem de LYOTARD (1993a, p.23) que corrobora com tais colocações: “Os sistemas das razões em nome das quais ou com as quais esta tarefa pode sustentar-se ou justificar-se merecem uma grande atenção, mas só podem formar-se a partir da vocação para o sublime, para a legitimar, ou seja, para a mascarar”.

²³⁹ KANT, 1993, p.166.

²⁴⁰ Ibid., p.171.

É certo que as produções livres da poesia não se restringem a imitar a natureza, mas produzem aparências e imagens que não podem ser experienciadas nela. Tais representações podem ser acompanhadas pelo sentimento estético de sublimidade, como indica Kant, quando esta leva a mente a sentir a habilidade de utilizar a natureza “... em vista e por assim dizer como esquema do supra-sensível”²⁴¹.

Não obstante, sendo livres das determinações naturais, as imagens poéticas precisam ter uma base ancorada na forma da natureza. Para Kant, a poesia joga com a aparência sem, contudo, enganar, já que ela “... declara sua própria ocupação como simples jogo, que no entanto, pode ser utilizado conforme a fins pelo entendimento...”²⁴². Contrariamente às artes pictóricas²⁴³, a poesia poderia providenciar exemplos didáticos do sublime, uma vez que joga com idéias que estão para além do mero representar objetos da natureza. Assim a razão que faz da poesia uma forma de arte que mereça destaque reside no fato de que ela aciona combinações entre o belo e o sublime e Kant faz uma interessante observação quando diz que, “... também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia rimada*, em um *poema didático*, em um *oratório*; e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística”²⁴⁴. Essa colocação, inevitavelmente, nos leva a questionar sobre o significado do termo ‘mais artística’. O que significa este ‘mais artística’ que o sublime aciona na arte bela? Estamos diante de um desvario causado por uma figura ambivalente. De um lado, Kant parece referir-se ao caráter moral que deve acompanhar a bela arte e neste caminho estão os exemplos das poesias por ele citadas, tanto a de Frederico II²⁴⁵, quanto a de Withoff²⁴⁶. Ambas combinam beleza com sentimentos nobres, representando a conduta virtuosa, (passando a impressão de que o termo ‘mais artístico’ funciona com o *up* moralizante que a poesia tem no poder de comunicar).

²⁴¹ KANT, 1993, p.171.

²⁴² Id.

²⁴³ Conforme expusemos anteriormente sobre a visão de Lyotard, diferente é o quadro das artes pictóricas do sec. XX, nas quais sim, o sublime poderia ser uma categoria bastante esclarecedora.

²⁴⁴ KANT, 1993, p.170. Grifos no original.

²⁴⁵ Ibid., p.161.

²⁴⁶ Id.

De outro lado, mais cômico com a idéia do sublime matemático, está o conteúdo da nota de rodapé 180²⁴⁷, da CFJ.

Encontramos, ainda, na CFJ exemplos do sublime na arquitetura e na música. No caso da música, ressaltamos que nos parágrafos 51 e 53 da referida obra, nos quais se encontra a classificação oficial da bela arte, a música recebe um papel ambíguo e, no mínimo, perturbador. De um lado, muito embora fale por meras sensações, movimenta a mente de modo variado e mais íntimo, o que a aproxima da poesia. De outro lado, quando ela é ajuizada pela razão, há uma forte depreciação quanto ao seu valor, sendo este menor que o de qualquer outra das belas artes. A música, para Kant, joga com as sensações e esse jogo manifesta-se na volatilidade e na transitoriedade das impressões²⁴⁸, tornando difícil para a imaginação lembrar-se da seqüência dos sons em sua globalidade²⁴⁹.

Kant prossegue dizendo, quanto à música, que a esta é inerente certa falta de urbanidade, isto é, seu efeito, como qualquer barulho, ultrapassa certos limites para se estender sem controle a quem estiver à volta²⁵⁰. A falta de urbanidade, juntamente com a falta de durabilidade, faz com que a música obtenha uma avaliação depreciativa na escala cultural, pois esta não convida à reflexão. Assim, para Kant, se apreciarmos "... o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades (...), então a música possui entre as belas artes o último lugar"²⁵¹.

Essa abordagem negativa da música não é suficiente para descartar essa forma artística do horizonte de experiências estéticas ricas, mesmo porque a música dá a ouvir e a entender, a perceber e a compreender, muito mais do que sons e notas. Ora, talvez Kant procurou se redimir de sua visão relativa à música, ao

²⁴⁷ Pedimos licença para retomar aqui os dizeres de Kant que foram anteriormente citados: "Talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime do que naquela inscrição sobre o templo de Ísis (a mãe natureza): 'Eu sou tudo o que é, o que foi e que será e nenhum mortal descerrou meu véu'. KANT, 1993, p.162.

²⁴⁸ Cf. KANT, 1993, p.173.

²⁴⁹ Em "O mundo como vontade e como representação" (2005, p.336-350, §52.), Schopenhauer apresenta uma versão diferente para o mesmo tema, constituindo um verdadeiro contraponto.

²⁵⁰ Cf. KANT, 1993, p.173.

²⁵¹ KANT, 1993, p.174.

reconhecer que a divisão e a hierarquização das artes belas é apenas uma “... das muitas tentativas que ainda se podem e devem empreender”²⁵².

Pelo viés kantiano, somos levados a julgar o modo como o objeto nos afeta durante a experiência estética. Nos seus comentários finais da “Analítica da faculdade de juízo estética” mostra-nos que a arte representa uma ocasião em que diversas espécies de julgamento podem aflorar. Se assim for, e acreditamos que seja, a arte (em amplo aspecto) pode ser ajuizada de diversas maneiras, não sendo apenas um objeto exclusivo do julgamento estético puro. Ora, um objeto artístico pode ser ajuizado de diversas maneiras, sem que uma das formas seja necessariamente rejeitada. Assim, acreditamos que alguns objetos artísticos podem conduzir o sujeito a uma experiência estética de sublimidade em virtude dos efeitos que provocam neste. Tal experiência acontece quando estamos diante de um objeto que é capaz de evocar um sentimento particular que concilia atração e repulsa, conectado a uma falha cognitiva. Desse modo, não somente a natureza, mas também a arte é passível de ser experienciada como sublime, quando se mostrar resistente à aplicação direta de conceitos por parte do conhecimento e, simultaneamente, nos afetar, produzindo um especial estado anímico.

No entanto, não podemos falar em uma “arte sublime” em sentido estrito. A arte só será sublime, como vimos, se na verdade a entendermos enquanto um objeto que seja capaz de suscitar no sujeito da contemplação o sentimento estético de sublimidade. O sublime não está no objeto artístico, assim como não está na natureza; está na disposição da mente do sujeito que ajuíza. Então, sobre o assunto tratado até aqui resta-nos destacar que só podemos encarar a arte como capaz de suscitar tal experiência só por aproximação, por analogia.

²⁵² Diz KANT (1993, p.166): “O leitor não ajuizará este projeto de uma possível divisão das belas artes como teoria proposital. Trata-se apenas de uma das muitas tentativas que ainda se podem e devem empreender”.

3.2 - O MOMENTO SCHILLERIANO DA NOSSA DISCUSSÃO

Como vimos anteriormente, a estética schilleriana lança luzes justamente naquilo que em Kant se encontra nas entrelinhas, ou seja, sobre o papel da moralidade e a relevância da liberdade. Para Schiller a liberdade e a moral aparecem, em toda a sua plenitude, via experiência estética de sublimidade, já que este sentimento nos possibilita a evasão do mundo sensível e nos leva a comprovar a nossa autonomia moral.

A incursão de Schiller no terreno das especulações estético-filosóficas, não encontra outra justificativa senão a de buscar a determinação da função e do lugar das artes nos sistemas sociais, pois Schiller está "... profundamente convencido da destinação moral do homem, ligado à liberdade e dignidade de sua essência espiritual"²⁵³.

Assim, tal qual na "... 'Crítica do juízo' de Kant, o conceito da '*Zweckmaessigkeit*' (adequação a fins, funcionalidade, organização final, '*purposiveness*')"²⁵⁴ desempenhará importante papel em sua teoria, pois tal conceito parece permitir a Schiller encarar a natureza como uma configuração capaz de ser concebida como sendo subordinada ao mundo da liberdade.

Schiller traz paulatinamente, pela via da moralidade, o sublime para a arte bela. Mais especificamente, ele recebe o conceito de sublime kantiano e o utiliza para fundamentar a compreensão estética que tem acerca do teatro. Mas como se dá esse processo?

Como já observamos, Kant argumenta ser impossível a existência do sublime artístico, pois para ele, o sublime está sempre dependente das condições naturais e nunca da arte. Mas para Schiller, depois de suas investigações sobre o belo e o seu fundamento objetivo e, também, sobre o sublime, a impossibilidade deste último ser suscitada pela arte entra em colapso. Colapso graças ao problema da técnica da beleza e da sublimidade, cuja solução encontrada por Schiller possibilita o sublime artístico.

²⁵³ SCHILLER, 1991a, p.9. Isso faz com que Schiller empenhe "... esforços sempre renovados para definir, de um modo cada vez mais exato, o sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do trágico, para um ser cuja missão mais elevada é ser testemunha da liberdade moral num mundo determinado por leis da natureza".

²⁵⁴ Id.

Schiller compreende a “técnica” como sendo aquela forma que indica uma regra ou que permite ser tratada através de uma regra²⁵⁵. Assim, somente a forma técnica de um objeto é que faz com que o entendimento busque o fundamento para a conseqüência, o determinante para o determinado. A técnica é o fundamento de representação da liberdade.

Sendo possível conhecer a técnica que cria a aparência da força e de infinitude e, por conseguinte, a sublimidade prática e teórica, bem como seus desdobramentos, o artista, então, torna-se capaz de operacionalizar a sublimidade. Porém, operacionalizar a sublimidade não quer dizer ‘representar’ o sublime na arte, mas torná-la capaz de suscitar o sublime no sujeito que a contempla.

Consideramos que isso é possível quando se coloca, por exemplo, um personagem diante de um objeto que aparenta uma força irretorquível ou um objeto que nos remete a uma representação da infinitude para que lhe atribuamos a idéia de liberdade. O sublime também pode ser definido como liberdade na aparência, mas, contrariamente ao belo, esta ‘liberdade na aparência’ surge da aparente desarmonia pática entre sensibilidade e razão, forma e matéria.

Disso surge uma questão: objetos capazes de suscitar o sublime só podem ser da natureza? A resposta é negativa e encontra respaldo no fato de que Schiller também cita exemplos retirados não só da natureza, mas também da história da humanidade, da arquitetura, da escultura, da literatura, do teatro e da poesia. No entanto, a questão não está somente no fato do exemplo ser citado, mas também na questão da técnica, na qual espalda Schiller para poder usar tais exemplos. Baseado na história, Schiller cita como exemplo Leônidas, Aristides, Sócrates. Da poesia, o Lúçifer de *Paradise Lost*. Da escultura, Laocoonte. Do teatro, Coriolano, Oberão, etc. Da literatura, algumas passagens da Odisséia de Homero.

Com relação a Leônidas e seus trezentos comandados, percebemos que o gigantesco exército liderado por Xerxes funciona de maneira análoga ao ‘mar tempestuoso’. Ora, aqueles, nada podem contra os milhares de homens que compunham o exército persa. No entanto, a inevitável derrota física só lança luzes na evidente liberdade daqueles bravos combatentes.

E o que podemos dizer quanto a Lúçifer, personagem do célebre “Paradise Lost” de John Milton? Ora, o mesmo, baseado no fato de que Deus, com Sua

²⁵⁵ Cf. SCHILLER, 2002, p.84.

irretorquível força onipresente, tudo pode contra Lúcifer, mas somente no que circunscreve sua existência, mas contra a sua liberdade Deus nada pode.

Com isso somos levados a pressupor que não só os objetos da natureza suscitam o sublime, mas também homens, deuses, demônios, anjos, paisagens, acontecimentos representados. Então, se repetirmos a pergunta que fizemos no momento kantiano — pode a arte conduzir o sujeito da contemplação a uma experiência estética de sublimidade? — a resposta pelo viés schilleriano é inegavelmente afirmativa. Tal resposta está ancorada no fato de que o prazer no sublime não se circunscreve só a determinados tipos de objetos, mas, na realidade, está enraizado na índole oriunda da existência e, assim sendo, pode ser extensível à arte.

É interessante notar que para Schiller, diferentemente do que pensa Kant, não há hierarquização que se estrutura partindo das artes plásticas para as artes abstratas. As distinções se estabelecem em função das faculdades da alma sobre as quais repercute esta ou aquela forma de arte em particular, sem a prevalência de nenhuma delas. Ora, a música age sobre o sentimento. A obra de arte plástica — pintura, arquitetura, escultura — age sobre a inteligência. A poesia e o teatro agem sobre a imaginação. Entretanto, no cumprimento da perspectiva organicista, promessa de harmonia pessoal, a perfeição para cada arte consistirá em diluir-se com as outras artes a fim de comover a totalidade das faculdades do homem. Assim,

... em seu enobrecimento supremo, a música tem de tornar-se forma e atuar sobre nós com o calmo poder da antiguidade; em sua perfeição suprema, as artes plásticas têm de tornar-se música e comover-nos pela presença imediata e sensível; em seu desenvolvimento máximo, a poesia [e o teatro] tem de prender-nos poderosamente, como a arte dos sons, mas ao mesmo tempo envolver-nos com serena clareza, como as artes plásticas. O estilo perfeito em cada arte revela-se no fato de que saiba afastar as limitações específicas da mesma, sem suprimir suas vantagens específicas, conferindo-lhe um caráter mais universal pela sábia utilização de sua particularidade.²⁵⁶

Isso porque, em Schiller, a obra de arte deve ser compreendida como sendo o signo material que engendra no sujeito da contemplação a experiência da totalidade, fazendo deste, senhor de sua plena humanidade e de sua perfeição ética,

²⁵⁶ SCHILLER, 1990, p.115.

porque na fatura artística está cristalizada a possibilidade de, no homem, se conformar o espírito à sensibilidade²⁵⁷.

É na concordância livre dos elementos da obra de arte, elementos estes que não estão submetidos a nenhum objetivo que não seja o estético, que se dá a identificação do sujeito com ele mesmo. Assim, a obra de arte conforma sua estrutura estética com qualidades sensoriais, toca simultaneamente os sentidos e a capacidade pensante do sujeito, deixando perceber o equilíbrio harmônico entre a razão e a sensorialidade que resulta na humanidade plena.

3.2.1 – SCHILLER E O TEATRO

Mesmo que os escritos schillerianos nos levem a entender que Schiller não aceita uma hierarquização na arte, este privilegia a poesia e, de certa forma, concede especial relevo ao teatro por considerar que este “... abre um infinito circuito ao espírito sequioso de atividade, dando sustento a toda faculdade da alma, sem sobrecarregar a uma única que seja”²⁵⁸. Em outras palavras, acreditamos que só podemos compreender esta ‘atenção especial’ que o teatro recebe por parte de Schiller se levamos em consideração dois fatores que se dão em simultâneo: primeiramente, o homem está mais propenso a ser afetado por aquilo que presencia, portanto, as representações nos afetam imediatamente e, em segundo lugar, há no teatro uma forma de interação *sui generis*, já que o palco pressupõe uma atividade compartilhada, em que existem trocas e influências recíprocas entre seus membros e a platéia, de uma forma tão pungente, dificilmente encontrada em outras formas de arte. O que ocorre no palco influencia a platéia ao mesmo tempo em que também é por esta influenciado. Como espectadores temos o privilégio de presenciarmos os acontecimentos em seu estado ‘praticamente virginal’ e único.

Outro fator importante que deve ser considerado juntamente com os anteriores, segundo a visão de Schiller, reside no fato de que o teatro, ao retratar uma série de situações, tem o poder de educar os homens, pois este constitui-se em uma “... escola da sapiência prática, um guia para a vida comunitária, uma chave

²⁵⁷ Cf. ANTHONIO E SILVA, 2003, p.151.

²⁵⁸ SCHILLER, 1991a, p.34.

infalível para as mais recônditas portas da alma humana”²⁵⁹. Schiller nunca perde de vista que a moral encontra no teatro um importante aliado para seus fins, pois como dissemos anteriormente, o homem está mais propenso a ser afetado por aquilo que presencia.

No entender de Schiller, o teatro representa uma valorosa opção, pois ao mesmo tempo em que livra o homem das paixões, o conduz para um estado marcado por propósitos mais elevados, ou seja, os fins morais, e tudo isto sob a roupagem de entretenimento²⁶⁰. A proposta teatral, pensada como uma dramatização de idéias, conta com a existência de um espaço que reúne as qualidades de ser ao mesmo tempo concreto e lúdico, receptor e transmissor, incluindo uma das principais necessidades do ser humano: a de criar.

O teatro, desse modo, representa uma importante ferramenta no processo de formação do homem, pois lida com referências mais verossímeis, já que há no teatro

... intuição e viva atualidade, onde, em mil evocações inteligíveis e autênticas, desfilam ante os homens o vício e a virtude, a felicidade e a desgraça, a tolice e a sabedoria; onde a Providência traz solução aos seus enigmas, desenredando os nós diante de seus olhos; onde o coração humano, sob o tormento da paixão, confessa as suas mais sutis emoções; onde caem todas as máscaras; onde se evaporam todas as maquilagens e a verdade se mantém incorruptível como no tribunal de Radamanto.²⁶¹

Por isso também aquilo que é representado no palco tem o poder de nos tocar com mais propriedade e profundidade do que pode alcançar a lei e a moral, pois como dissemos anteriormente, estamos mais propensos a sermos afetados por aquilo que realmente presenciamos. No entender de Schiller, esta e nem aquela podem buscar, com êxito, influenciar o ser humano na mesma proporção e eficiência que o teatro, pois o palco se constitui, por excelência, em um espaço ideal no qual podem ser representadas e exaltadas as maiores virtudes e também representados e punidos os mais terríveis vícios, com o fito de entreter o espectador. O teatro deve ser visto como um forte aliado no empreendimento de formar e de educar moralmente o homem, com a vantagem de não parecer impositivo, castrador ou

²⁵⁹ SCHILLER, 1991a, p.39.

²⁶⁰ Cf. SCHILLER, 1991a, p.38.

²⁶¹ SCHILLER, 1991a, p.35.

severo. Isso porque a atmosfera cênica seduz de forma quase irresistível o espectador, não deixando outra alternativa que não seja o desejo voluntário de ser tão nobre e grande quanto o herói e de conter em si os impulsos torpes do anti-herói. Desta maneira, podemos perceber que no teatro, por intermédio das representações, ocorre uma exacerbação das virtudes e, por meio destas, uma censura aos vícios. O teatro, de modo geral, constitui um espaço potencial no qual o homem expressa suas tendências pessoais, podendo compartilhar com o outro as suas experiências e dar vazão ao seu potencial criativo, construindo uma vida interior e de relacionamentos saudáveis. Esse espaço interativo inclui abertura, continência e liberdade para o sujeito ser e fazer.

Outra especificidade do teatro se circunscreve ao fato de ele poder afastar do coração do espectador as fraquezas, resguardando-o de se chafurdar na imperfeição moral. Isso é possível na medida em que, no palco, seja permitida a encenação ridicularizada de tais fraquezas. Transformada em piada o que para o homem poderia significar o caminho da vertiginosa queda moral. Cabe ao teatro nos advertir com o ridículo das situações, possibilitando-nos o retorno à moralidade e à grandeza espiritual. Ora,

... só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estudos dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos a nossa máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência.²⁶²

Podemos desse modo perceber que o teatro tem um poder potencial para educar o sujeito ao mesmo tempo em que mantém seu anonimato, ou seja, sem expô-lo aos olhos dos outros. As representações cênicas falam diretamente a cada espectador e as posteriores modificações de conduta empreendidas por elas dão-se no interior recôndito do sujeito. Dito de outra forma, o teatro invade o sujeito e, dentro dele, semeia a moralidade, até porque é impossível que, como espectador, o homem se auto-engane, disfarçando o que em si é apenas erro, imperfeição e desvio.

E Schiller ainda observa que o alcance moral do teatro é maior, pois mesmo que a exposição dos vícios, de suas conseqüências e seus horrores não impeçam completamente sua proliferação, ainda que nem a melhor encenação da mais alta

²⁶² SCHILLER, 1991a, p.39.

virtude consiga extirpar o mal, ainda que o teatro não cure todos os males da sociedade, cabe a ele um papel relevante no que tange a nos fortalecer para enfrentarmos o dia-a-dia. O palco desnuda os vícios, as intrigas, a falsidade. Os meandros do mais horrendo comportamento humano são esmiuçados e revolidos, oferecendo ao espectador a possibilidade de imunizar-se contra tal comportamento e, uma vez consciente do funcionamento desta engrenagem, o homem tem a chance de impedir a sua própria corrupção, pois os vícios já não são mais nenhum mistério, tampouco armadilhas.

O palco, então, pode capacitar o homem para lidar com as imprevisibilidades do destino, pois 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"²⁶³. Quanto mais somos expostos a toda miríade de sofrimentos humanos, mais enrijecemos o nosso coração e preparamos o nosso espírito. No palco temos a chance e o privilégio de reconhecer tudo aquilo com que a vida pode nos surpreender.

Schiller considera que é a partir do teatro que as pessoas podem ter acesso ao caminho que as levará ao seu desenvolvimento. É do palco que se podem esperar as maiores lições. Assim,

... lançando um olhar através do gênero humano, ele compara povo com povo, século com século, e vê quão escravizada jaz a grande massa da população, presa a grilhetas de preconceitos e opinião, que eternamente atuam contra a sua felicidade. Vê que o mais cristalinos raios da verdade iluminam apenas fracamente *uma que outra* inteligência, as quais, talvez, vieram a alcançar o diminuto lucro a troco de toda uma vida.²⁶⁴

O teatro é, no entender de Schiller, um estudo profundo e constante do homem, de seus sentimentos, fantasias e aflições. Assim, podemos chamá-lo de 'arte viva' no sentido mais lato desta palavra, pois esse se expressa frente a frente com o público, desprezado qualquer subterfúgio para a sua realização. Nesses termos, o teatro constitui o

... canal comum em que jorra a luz da sapiência da melhor porção pensante do povo, sapiência que, a partir daí, se alastra em radiações mais brandas a

²⁶³ SCHILLER, 1991a, p.40.

²⁶⁴ Ibid., p.42-3.

todo o Estado. Conceitos mais exatos, princípios mais depurados, sentimentos mais puros, vão, a começar daí, correr em todas as veias do povo; desaparece a névoa da barbárie e da tenebrosa superstição, a noite cede lugar à vitoriosa luz.²⁶⁵

Pelo viés schilleriano, o teatro promove o esclarecimento, na medida em que apara as arestas e lapida o homem. No palco, o que se fala segue diretamente às nossas determinações morais, chama a nossa atenção para o nosso interior, incita-nos à reflexão; encena, diante dos nossos olhos, o mais profundo e recôndito da condição humana. O melhor disso tudo é que o teatro não constringe nenhuma faculdade, não nos envergonha diante de nossos semelhantes, não nos entretém a custos altos. E é por intermédio do entretenimento que podemos assimilar as inúmeras e infinitas lições que esta forma de arte nos proporciona. O palco não é o espaço da rigidez e da severidade opressiva, mas o lugar do diálogo e da mais expressiva sugestão moral e, assim sendo, o teatro ganha uma dimensão especial por se apresentar como uma arte explícita, mediante da qual o homem depara com a sua fragilidade e beleza.

O teatro tem potencial para nos tornar conscientes da emaranhada rede de acontecimentos, sentimentos e sofrimentos e pode nos conduzir a um julgamento mais justo e mais acertado acerca dos fatos. Na medida em que se revelam as mais profundas sutilezas, o homem consegue conhecer o homem e isto o ensina a ser mais tolerante e compassivo. O homem, cujo crime ou infelicidade jamais compreenderíamos, ganha corpo e deixa de ser apenas o terrível culpado para se transformar em alguém para cuja história devemos ser compassivos.

Isto posto, é importante salientar, que dentre todos os gêneros que o teatro abriga, a tragédia é que irá merecer, por parte de Schiller, maior relevo, pois para ele, esta é uma manifestação artística que imita com destreza as ações que despertam no homem o sentimento de compaixão²⁶⁶. Mediante tal sentimento, a

²⁶⁵ SCHILLER, 1991a, p.43.

²⁶⁶ É interessante ressaltar que nem todas as pessoas estão aptas a serem afetadas pelo sentimento de 'compaixão'. Diante de uma cena dolorosa, alguns podem sentir prazer. Todavia, tomamos por pressuposto que Schiller, ao elaborar suas teorias acerca da tragédia, considerou que a maioria das pessoas seriam tomadas pelo sentimento compassivo ante uma cena dolorosa. Aliás, tendo em vista o assunto tratado até aqui, acreditamos que Schiller tenha tido a necessidade de trabalhar com esta convicção, pois se assim não fosse, seria difícil para ele sustentar alguns pontos do seu conceito de "sublime patético" e seu ponto de vista acerca da tragédia. Pensamos que a teoria de Umberto Eco que trata da questão do "leitor Modelo" e do "Autor Modelo" ajude a entender melhor como o conceito de 'compaixão' foi por Schiller estruturado. Trata-se, evidentemente, de uma sugestão, já que a

tragédia tornará sensível, ao sujeito, sua independência moral em relação às leis da natureza, levando-o a perceber a sua total liberdade.

3.2.2 – O PALCO PARA O SUBLIME

Seria exagero dizermos que a estética de Schiller está nitidamente voltada para o objeto, em especial à arte? A resposta para tal questionamento não pode ser outra a não ser a afirmativa, principalmente quando consideramos que, para ele, a culminância da beleza e da sublimidade se dá na bela-arte, em especial, na tragédia, por intermédio específico do teatro.

Schiller parte do pressuposto de que é “... fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror nos atraia com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror”²⁶⁷. Qual ser humano escapa do ignóbil interesse em voltar os olhos para apreciar as mais grotescas cenas, mesmo que saibamos que será uma experiência potencialmente desagradável e impressionante? Ora, não é numerosa a “... comitiva que acompanha um criminoso ao cenário de seus tormentos”²⁶⁸? Uma tempestade marítima que afunda uma frota inteira de navios não nos deleita, ao mesmo tempo em que dilacera o nosso coração? O homem sensivelmente lapidado pode, talvez, não dar vazão a tal impulso, mas também está predisposto a se deleitar diante do desagradável. O que ocorre é que, ou o sujeito é dominado por uma intensa paixão ou ele é regido pelas severas leis do decoro.

Com isso não queremos dizer que somente os sentimentos penosos nos causem prazer, mas o que de fato ocorre é que eles criam condições reais para determinadas espécies de entretenimento. Ora,

... caso não houvesse prazer também nas inquietações, na dúvida, no temor, os jogos de azar passariam a ter muito menos atrativos para nós. Ninguém jamais se atiraria a perigos com temerária coragem. Nem mesmo a simpatia pelo sofrimento alheio seria capaz de levar ao máximo deleite,

abordagem de tal teoria fugiria completamente ao escopo deste trabalho. Para quem quiser se aventurar, vide: ECO, U. **Lector in Fábula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²⁶⁷ SCHILLER, 1991a, p.83.

²⁶⁸ Ibid., p.84.

precisamente no momento da mais alta ilusão e do mais intenso grau da identificação.²⁶⁹

A busca pelo prazer não é, na natureza, uma prioridade e nisto ela se distingue da arte, porque nesta, o prazer torna-se um fim supremo. Cabe à arte deleitar o espectador e tudo o mais que ela venha a causar deve se encaixar nesta primordial tarefa. Assim, por analogia, cabe também à arte não extinguir o prazer das emoções infelizes. É por meio da arte trágica que ela garante ao homem o desprazer que nele fará nascer o prazer sublime. Todavia, trata-se de um prazer que é mais intenso nas pessoas de “índole moral” e atua mais livremente quando estas aprenderam a subjugar o instinto egoístico²⁷⁰.

A arte, no intuito de cumprir seu fim, imita a natureza e concede às suas condições de entretenimento uma sistematização que lhe permite tornar principal o que antes era apenas secundário. Schiller pensa que a tragédia acrescentará à sua imitação da natureza uma espécie de traçado organizacional capaz de unir, para um mesmo fim, todas as ações que conseguem despertar a paixão compassiva.

Segundo SCHILLER (1991a, p.19), comover-se em “... seu restrito significado, designa o sentimento misto do (*sic!*) sofrimento e do (*sic!*) prazer no sofrimento”. Ora, assim como no sentimento de sublimidade, a comoção compreende dois elementos principais: dor e entretenimento. Então, podemos perceber que tanto no sublime quanto na comoção, o que se tem é uma inadequação que alicerça a adequação. Parece-nos haver uma inadequação na organização da natureza quando quem sofre é um sujeito que não está destinado a sofrer e o padecimento causado pela inadequação é a “... adequação ao todo da nossa natureza racional”²⁷¹ e, na medida em que nos incitar à atividade é adequado também à sociedade²⁷².

A compaixão por aquele que sofre é um sentimento cuja intensidade não permite nenhum outro sentimento de mesma potência e de natureza distinta. Há sempre no sujeito um sentimento que prevalece diante do outro. Por isso, a compaixão pelo sofrimento do outro nos abandonará toda vez que este padecimento

²⁶⁹ SCHILLER, 1991a, p.85-6.

²⁷⁰ Cf. SCHILLER, 1991a, p.88.

²⁷¹ SCHILLER, 1991a, p.19.

²⁷² Cf. SCHILLER, 1991a, p.19.

indignar aquele que sofre. A vítima do sofrimento não pode ter sido ela mesma seu próprio algoz e uma vez retratada tal situação, surge no espectador um desagrado relativo à causa da desgraça, impedindo o sentimento de compaixão. Em outras palavras, jamais nos inspirará compaixão aquele que for culpado de toda desgraça que recai sobre si mesmo.

O dramaturgo que busca a primazia de sua proposta trágica tem que, em vista da instalação da mais intensa compaixão no espectador, derivar a desgraça dos próprios caminhos e descaminhos da vida, de uma sucessão de acontecimentos que conduzam, à revelia da vontade do culpado, à desgraça. O despertar da compaixão depende da absoluta inexistência de inadequações morais sem, no entanto, abrir mão do contra-senso natural que, mediatamente, conduz ao prazer. Assim,

... a compaixão ascende a um grau bem mais elevado quando tanto quem sofre como quem causa sofrimento dela se tornam objetos. Isto só pode acontecer quando este último não desperta nem o nosso ódio nem o nosso desprezo, senão que, contrariando a sua inclinação, é levado a se tornar o causador da desgraça.²⁷³

A esse gênero do comovente, Schiller acrescenta um outro, no qual a desgraça, de modo algum, nasce da inadequação moral. Contrariamente, o autor refere-se a um gênero que desperta a compaixão a partir de uma desgraça engendrada pela moralidade. O que pode ser constatado em situações nas quais um homem pratica uma ação contrária às suas inclinações, impingindo-lhe um sofrimento por causa de um senso moral. Nesse caso, tão-somente o que o espectador vê é a nobreza e a grandeza de sentimentos e isto faz com que a sua compaixão seja impulsionada e intensificada. Mas todo aquele que obedece sem contestação o destino, sofre uma humilhação que não condiz com os seres livres e autodeterminados. O sujeito regido pelas determinações morais vê o destino como harmonicamente organizado e, dentro de tal perspectiva, tudo o que parece divergente acaba por estimular a razão na busca por uma regra geral que viabilize o encaixe desta suposta 'peça' estranha na engrenagem do destino. A representação desse sujeito moralmente elevado é responsável pela dissolução do nó que corresponde à noção de fatalidade e esta noção é incompatível com a liberdade

²⁷³ SCHILLER, 1991a, p.93.

produzida pela ação moral, pois pressupõe uma passividade que não pode existir simultaneamente com a autodeterminação.

Assim, a partir desse ponto, Schiller se detém em destacar as condições sob as quais emerge a compaixão e se origina o prazer sublime. Em primeiro lugar, ele afirma que quanto maior a intensidade das representações, mais será exigida a faculdade moral. Todavia Schiller admite que as representações do sofrimento podem nos chegar por duas vias distintas. No primeiro caso, os sofrimentos são por nós testemunhados e as representações nos afetam imediatamente. Já no segundo caso, os sofrimentos podem ser-nos narrados ou descritos. Mas como falamos anteriormente, somos afetados com muito mais intensidade pela representação, uma vez que esta fala diretamente à nossa sensibilidade e, deste modo, a representação constitui-se em um caminho mais curto. Já o sofrimento narrado transita entre o geral do acontecimento e o específico da situação. Tal oscilação é suficiente para enfraquecer a impressão e dificultar o seu acesso ao coração. Soma-se a isso o fato de a narração trazer à tona o estado afetivo do narrador, isto é, o estado em que a representação o deixou. Outro problema que se apresenta é que a constante invasão causada pelo estado do narrador pode quebrar a nossa ilusão, trazendo-nos de volta ao real e inviabilizando a compaixão. Em outras palavras, a compaixão parece exigir de nós um estado hipnótico, no qual, efetivamente, somos levados a nos sentir no lugar de quem sofre. O sofrimento narrado jamais conseguirá preservar esse estado, pois a todo o instante evocará a figura do narrador que, em contraste com o objeto do sofrimento, nos despertará do estado hipnótico.

Ora, a origem do prazer na tragédia está no dispositivo originário da mente do homem, mas de modo algum pode-se afirmar que os afetos desagradáveis oferecem por si mesmos prazer, mas pode-se investigar as condições que levam a um tipo específico de satisfação, fato que dificilmente uma pessoa honesta intelectualmente pode negar²⁷⁴.

Como já apontamos, a gratuidade do sofrimento não é o objetivo da arte, no entanto, este pode funcionar como um meio para que a arte atinja o seu fim. Aqui está o mote que possibilitará Schiller trazer para dentro da discussão a questão do “*phatos*”, desenvolvendo assim, seu conceito de sublime patético.

²⁷⁴ Cf. SCHILLER, 1991a, p.83-5.

Schiller admite que nada pode ser mais imprescindível para o artista trágico que o patético, pois assim ele pode estender a representação do sofrimento até o degrau mais alto, sob a condição de que isto não interfira de modo negativo na extensão da liberdade moral, nem na obtenção de seu fim último que é o de despertar o sentimento de compaixão. No caso de não ser efetivamente devastado por uma lancinante dose de sofrimento, o espectador (ou o herói trágico) abre um precedente que permite questionar se a sua resistência ao sofrimento decorre de uma completa ausência de sensibilidade ou, ao contrário, constitui uma ação da alma moralmente elevada. Sendo capaz de combater o sofrimento e superá-lo, o homem revela algo positivo em sua essência, ou seja, uma força ativa. Todavia, se o sofrimento nem chega a tangenciá-lo, é porque existe nele uma carência, ou mesmo uma falta de condições viáveis às sensações, portanto, algo negativo.

Mas quem acreditar que o melhor caminho para o *pathos* perpassa a potência do sensível do afeto cometerá grande erro. Já observamos que a arte despreza o mero sofrimento, de modo que uma escandalosa exploração dos afetos que se dirija à nossa sensibilidade jamais terá o poder de nos despertar para o entretenimento que resulta da arte trágica. Assim, a única maneira de tornar estético o patético é por intermédio do sublime, sendo que este, na medida em que dialoga com a autonomia moral do homem, o liberta de qualquer coação natural revelando sua capacidade de sobrepujá-la.

O sublime só se tornará patético mediante a liberdade moral que expõe um lancinante sofrimento para despertar a compaixão. Primeiramente, identifica-se algo patético que depois se transformará em sublime. Disso decorre a conclusão de Schiller sobre os dois pilares que dão sustentação à tragédia: 1) a exposição da natureza sofredora e, 2) a exposição da independência moral face o sofrimento. A tragédia mostra que o homem não possui outra arma contra as adversidades senão as idéias da razão.

Isso posto, percebemos que é pela via da moral que Schiller traz o sublime para dentro da arte. No entanto, sua fidelidade a Kant o impede de efetuar a união entre beleza e sublimidade, "... alertando para a inexponibilidade das idéias racionais despertadas pela tragédia, mesmo que transfiguradas no *pathos* de seres sensíveis que exibem com clareza um sofrer profundo e veemente"²⁷⁵. Em outras palavras,

²⁷⁵ BARBOZA, 2005, p.206.

apesar do desvio do seu conceito de sublime patético rumo à identidade com o belo claramente exposto, encenado na tragédia, Schiller ainda permanece no âmbito kantiano da exposição negativa do supra-sensível. A tragédia, mesmo tornando visível a sublimidade do herói, não deixa visível o sublime em sentido estrito. Entretanto, Schiller admitirá uma exposição indireta do supra-sensível e, deste modo, a tragédia pode ser tomada por ele como essencialmente sublime. Assim, não podemos falar que a tragédia seja uma 'arte sublime', mas ela está plenamente apta a suscitar no espectador tal sentimento.

CONCLUSÃO

"Nenhum sacrifício do intelecto poderia satisfazer as exigências insaciáveis da pobreza de espírito."

Theodor Adorno.

Constatamos que a estética schilleriana está voltada para o objeto, em especial para a arte. Ainda que os seus estudos nos levem a entender que Schiller não aceita uma hierarquização na arte, este privilegia a poesia e, de certa forma, concede especial atenção ao teatro. Para o autor em questão, o "... teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação"²⁷⁶ e ainda, acredita que o teatro constitui uma ferramenta importante na formação do homem, já que lida com referenciais mais verossímeis.

Só poderemos compreender a 'importância' que o teatro recebe por parte de Schiller, quando considerarmos que, de um lado, estamos mais propensos a sermos afetados por aquilo a que presenciamos e, por outro, pelo fato de que, no teatro, há uma forma de interação *sui generis*, dificilmente encontrada em outras formas de arte, já que o palco pressupõe uma atividade compartilhada, em que existem trocas e influências recíprocas entre os atores e a platéia. O que acontece no palco influencia a platéia ao mesmo tempo em que esse sofre a influência desta.

As artes performativas gozam da característica única de reunir pessoas em um lugar público para responderem em conjunto a uma experiência artística, quer seja assistir a uma peça, a um espetáculo de dança ou ouvir a execução de uma sinfonia. E pelo fato de o teatro fazer uso das palavras e da expressão corporal, a comunicação pode ser bastante específica e desafiadora. No palco, os atores representam diretamente ao público e, assim, os sentimentos e as idéias são expressos em tempo real aos espectadores. O cinema, que talvez seja o que mais se aproxima do teatro em termos de recepção, oferece uma experiência muito mais passiva, privada e interior.

²⁷⁶ SCHILLER, 1991a, p. 46.

Assim como o público que está no teatro não consegue evitar assumir um papel comum, também o processo de criação artística no teatro é um processo de partilha. Um romance, um poema ou um quadro estão completos no momento em que saem da mão do criador, todavia o texto no palco é apenas o primeiro passo num processo complexo que incluirá atores, diretores, figurinistas, roteiristas, iluminadores, sonoplastas, dentre outros. Todos devem contribuir com a sua criatividade, com sua performance e com sua técnica para atingir um resultado final satisfatório. O teatro, dessa forma, depende da superação, pois de um lado, os atores têm de superar a sua própria individualidade para poderem assumir o papel de um estranho; por outro lado, o público tem de se libertar das suas preocupações individuais para se envolver com o que acontece no palco.

Todavia, uma leitura muito apressada dos estudos schillerianos pode nos levar a crer que qualquer coisa que se faça no palco tem aquele poder 'transformador' tal qual tratamos, mas não é bem isto. Devemos atentar para o fato de que, dentre todos os gêneros que o teatro abriga, a tragédia é que irá merecer uma atenção especial por parte de Schiller, pois ele pressupõe que, sendo o principal papel da arte a exibição do supra-sensível, é sobretudo a tragédia que melhor o realiza²⁷⁷. Mais especificamente, a tragédia é uma manifestação artística que imita com destreza as ações que despertam no homem o sofrimento, com a intenção de suscitar o sentimento de compaixão e, mediante tal sentimento, ela torna sensível, ao sujeito, sua independência moral em relação às leis da natureza, levando-o a perceber a sua total liberdade.

Então, segundo o pensamento schilleriano, podemos concluir que a tragédia nos apresenta sensivelmente o supra-sensível. Porém como é possível essa apresentação sensível do supra-sensível? Se à tragédia cabe apresentar sensivelmente o supra-sensível (a faculdade autônoma supra-sensível, a liberdade), esta o fará por meio da apresentação do sofrimento dos personagens. É somente através da apresentação da natureza sofredora que se chega à apresentação da liberdade moral. Todavia, a apresentação do sofrimento não é o objetivo da tragédia (tampouco da arte), mas somente um meio para atingir o seu fim. Entretanto, isso não significa que somente os afetos que causam sofrimento sejam o tema mais caro à tragédia, ao procurar atingir seu fim. Somente quando a apresentação dos

²⁷⁷ Cf. SHILLER, 1997, p. 222.

sentimentos humanos for executada em função da apresentação da resistência moral ao sofrimento e com o intuito de despertar a compaixão é que esta interessará à tragédia.

A liberdade do ser humano — o poder moral, seu aspecto supra-sensível — manifesta-se na resistência ao sofrimento, no fato de suportá-lo e no sentimento de compaixão que é despertado com a intensidade conveniente. O supra-sensível é a resistência moral ao sofrimento ou aos afetos, às paixões, que a tragédia apresenta ou representa. Só se pode conhecer o supra-sensível pela resistência que ele manifesta à violência dos sentimentos. A parte sensível do homem tem de sofrer intensamente para que sua parte racional possa manifestar sua independência via o sentimento da compaixão. E vale dizer, quanto mais forte o sofrimento, mais forte será a manifestação da autonomia moral do homem.

O pensamento schilleriano acerca da tragédia se assenta na idéia de que a representação de um sentimento de dor pode deleitar. A causa desse deleite está na superioridade da vontade em relação aos impulsos que possibilitam ao sujeito manter completa liberdade diante do impulso sensível, permitindo-o superar a dor.

O interesse de Schiller na tragédia está voltado para a natureza moral do homem e é no sublime patético que ele vê o limite máximo da reflexão sobre o sublime, sobre a compreensão do sentimento do supra-sensível na tragédia²⁷⁸.

Schiller recebe o conceito de sublime kantiano e, a seu modo, tenta esgotá-lo. Para tanto, prefere a distinção entre sublime teórico e sublime prático. Para que pudesse sustentar seu pensamento de que a culminância da beleza e da sublimidade se dá na bela-arte, em especial na tragédia, por intermédio específico do teatro, necessitou alargar tal divisão. Contudo, o que merece atenção não é propriamente a divisão efetuada por Schiller no conceito kantiano de sublime, mas sim, a inflexão operada no mesmo. Vimos que no sublime dinâmico de Kant, a integridade física do sujeito é posta em perigo frente a um grande poder. Todavia, ao seguir fielmente a indicação kantiana, Schiller concluiu que o sublime prático (dinâmico), por representar uma ameaça que envolve toda a existência física do sujeito, é mais decisivo esteticamente que o sublime teórico (matemático), posto que este envolve tão somente uma grandeza infinita para a faculdade de conhecimento, sem que haja qualquer ameaça real à vida e esta é uma conclusão a qual Kant não

²⁷⁸ Cf. BARBOZA, 2005, p. 204.

chegou. Ora, o sublime dinâmico (prático) atinge a nossa sensibilidade de modo mais violento que o matemático (teórico), já que a distância entre a sensibilidade e o supra-sensível é reduzida. Isso faz com que o sujeito reconheça sua liberdade mental e reaja contra a ameaça que se apresenta, buscando elevar-se por sobre ela. Assim, a duplicidade de consciência que caracteriza o sublime kantiano será alocada por Schiller "... na raiz da vida, definindo-a, o que é mais bem traduzido no sublime prático (...), pois nele a 'força de vida' está por completo envolvida e não só a força de apreensão"²⁷⁹.

Se por um lado a grandeza do objeto amplia a nossa esfera de conhecimento, por outro, o poder prático da nossa força de resistência como seres racionais nos envia à esfera do supra-sensível, a uma destinação "... de tipo completamente diferente daquela que a violência da natureza poderia destruir"²⁸⁰. Assim, pode-se dizer que aqui é a idéia de imortalidade da alma que fundamenta o sublime dinâmico schilleriano. É pelo substrato supra-sensível da nossa mente que podemos experimentar nossa indestrutível superioridade, o que nos permite comprovar a nossa independência diante da natureza, como se (e aqui Schiller visualiza a tragédia) nos elevássemos "... por 'sobre o destino, por sobre qualquer acaso, por sobre toda a necessidade natural', sentindo-nos sublimes"²⁸¹.

Outro ponto que merece ser destacado é que a inflexão de Schiller no conceito kantiano de sublime o levou a acrescentar uma subdivisão interna ao sublime prático: o "sublime contemplativo do poder" e o "sublime patético". Todavia, o verdadeiro interesse de Schiller estava no sublime prático, posto que é nele que a atitude moral melhor se manifesta. Schiller parte da idéia de que o sentimento de sublimidade é provocado por um objeto atemorizador, pavoroso, cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir a sua impotência, pelo fato de colocar em perigo nosso impulso de conservação. Contudo, não basta temor ou pavor para haver sublime patético. É necessário que o objeto pavoroso leve a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, ou seja, a reconhecer a sua capacidade de resistência moral, sua liberdade em relação a limites. Diante de um objeto sublime, não temos nenhuma segurança física, mas conseguimos nos elevar moralmente

²⁷⁹ BARBOZA, 2005, p.201.

²⁸⁰ Id.

²⁸¹ Id.

acima dele, dada a nossa segurança moral. Para que possa haver sublime é necessário, por um lado, o sofrimento e, por outro, resistência e elevação moral ao sofrimento²⁸².

Ao presenciarmos uma cena dolorosa quando nos encontramos em segurança, apesar de dolorosa, ela nos desperta um estranho prazer, cuja origem a teoria do sublime kantiano já sinalizara quando Kant destacou a natureza dúplice do homem, ou seja, o homem como capaz de sentir, diante da sublimidade, desprazer e prazer em um só lance. No entanto, o viés schilleriano demonstrou que o fundamento desse prazer se radica na índole moral do sujeito, permitindo-lhe compreender, graças aos eventos e relatos que a tragédia expõe, a representação do aspecto puramente moral da existência.

Assim pensamos ser o teatro o porto seguro que permite ao espectador formular o juízo estético de sublimidade, pois nesse espaço, o objeto aterrador não pode exercer seu poder sobre ele. No teatro, o sujeito encontra-se seguro em relação à apresentação do objeto sublime. Nesse sentido, Schiller pensa que o teatro pode nos preparar para lidar com o sofrimento, pois a visão da resistência moral dos heróis trágicos, transformando o pavoroso em sublime, pode nos ensinar a suportar o sofrimento sem que a ele nos entreguemos.

Segundo SCHILLER (1991a, p.19), comover-se em seu restrito significado, designa o sentimento misto de sofrimento e de prazer no sofrimento. Ora, assim como no sentimento de sublimidade, a comoção compreende dois elementos principais: dor e entretenimento. Então, podemos perceber que tanto no sublime quanto na comoção, o que se tem é uma inadequação que alicerça a adequação. Parece-nos haver uma inadequação na organização da natureza quando quem sofre é um sujeito que não está destinado a sofrer e o padecimento causado pela inadequação é, na verdade, a adequação ao todo da nossa natureza racional e, na medida em que nos incitar à atividade é também adequado à sociedade.

Observamos, assim, que o sublime torna-se patético mediante a liberdade moral que exhibe um lancinante sofrimento a despertar compaixão, acompanhada da reação, da resistência contra ele. Primeiramente, o sujeito da contemplação identifica algo patético que depois se transforma em sublimidade da resistência moral. Disso surge a conclusão schilleriana a respeito dos dois pilares que

²⁸² Cf. BARBOZA, 2005, p. 206 e MACHADO, 2006, p. 70.

sustentam a tragédia: 1) a exposição da natureza sofredora; 2) a exposição da independência moral frente a este sofrimento²⁸³.

A originalidade de Schiller reside no fato de que ele, antes de mais ninguém, apreendeu a possibilidade de interpretar a tragédia, que até então era determinada pela “Poética” de Aristóteles, por intermédio da teoria kantiana do sublime. Para tanto, ele recebe o conceito de sublime kantiano e a seu modo o aprimora. Tal aperfeiçoamento permite-lhe deslocar o sublime, que em Kant se assenta no privilégio da natureza, para o domínio da arte, via moralidade. Todavia, ao querer permanecer fiel ao filósofo de Königsberg, “... obsta a si mesmo a indiferença total entre belo e sublime, alertando para a *inexponibilidade das idéias racionais* despertadas pela tragédia”²⁸⁴, ainda que transfiguradas no sofrimento de seres sensíveis que mostram com clareza um sofrer veemente e profundo. A tragédia, apesar de expor a sublimidade do herói, não expõe o sublime estritamente. Ora, não é o herói e tampouco suas ações que são sublimes, “... mas a mentalidade que ele sinaliza, ou seja, o jogo entre sensibilidade acuada e razão triunfante”²⁸⁵. Assim, Schiller não admite que a tragédia seja essencialmente bela, mas sim, sublime. Todavia, ainda nos resta uma questão: Schiller já não estaria sendo infiel a Kant ao deslocar o sublime do âmbito da natureza para a arte? Parece-nos que sim.

Disso tudo, concluímos que o sublime schilleriano só pode ser compreendido pelo viés do simbólico, ainda que, segundo o pensamento de Schiller, o que pode ser contemplado na experiência estética diante do sublime é uma exposição do supra-sensível. Tal exposição nada mais oferece que uma visão distorcida deste, dada à *inexponibilidade das ‘idéias racionais’* das quais ele fala. Sendo ‘idéias racionais’, nenhuma intuição lhes é adequada, portanto, são indemonstráveis. Assim, Schiller, mesmo operacionalizando seu conceito de sublime patético, rumo à identidade com o belo exposto pela tragédia, retorna para a exposição negativa do supra-sensível. Com isso, ele mantém a transição entre o belo e o sublime, tal qual em Kant, ao invés de seguir em direção ao horizonte, o qual foi o primeiro a vislumbrar, ou seja, a união entre o belo e o sublime.

²⁸³ Cf. SCHILLER, 1997, p. 160.

²⁸⁴ BARBOZA, 2005, p. 206. Grifos no original.

²⁸⁵ Ibid., p. 206-7.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES JR, D. G. (Org.). **Os Destinos do Trágico** – Arte, Vida e Pensamento. Belo Horizonte: Autêntica / Fumec, 2007.

ANTHONIO E SILVA, J. **O Fragmento e a Síntese** – A educação estética do homem. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARCHER, M. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. Trad. Alexandre Drug e Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARENDT, H. **A Vida do Espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Trad. Antonio Abranches et al. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

BARBOZA, J. **Infinitude Subjetiva e Estética** – natureza e arte em Schelling e Schopenhauer. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BARBOSA, R. **Schiller e a Cultura Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 71p.

BARILI, R. **Curso de Estética**. Trad. Isabel T. Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BAYER, R. **História da Estética**. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1995.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos originais mediante versão dos Monges de Maredsous (bélgica) pelo Centro bíblico Católico. 37. ed. Rev. São Paulo: Editora "Ave Maria" Ltda., 1982. 1632p. Cap. 10, vers. 25-37.

BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003

CALABRESE, O. **A Linguagem da Arte**. Lisboa: Presença, 1986.

CAMPOS, R. de A. **Arteciência**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARREIRA, E. (Org.). **Os escritos de Leonardo Da Vince sobre a Arte da Pintura**. Brasília: UNB, 2000.

CAYGILL, H. **Dicionário Kant**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.

CERÓN, I. P.; REIS, P. (Org.) **Kant: Crítica e Estética na Modernidade**. São Paulo: Senac, 1999.

CHITI, J. F. **Dicionario de Estética de las Artes Plásticas**. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1992.

COUCHOT, E. **Tecnologia na Arte**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

CRAMPE-CASNABET. **Kant: Uma Revolução Filosófica**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DANTO, A. C. **El Abuso de la Belleza**. Trad. Carles Roche. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DELEUZE, G. **A Filosofia Crítica de Kant**. Trad. Germiniano Franco. Lisboa : Edições 70, 2000.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GREGO-ROMANA. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DOMINGUES, D. (Org.). **A Arte no Século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: Unesp, 1997.

DORFLES, G. **As Oscilações do Gosto**. Trad. Carmen Gonzáles. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

DUARTE, R. (Org). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. 3. ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FIGUEIREDO, V. **Kant & a Crítica da Razão Pura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FIGURELLI, R. C. **Estética e Crítica**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GREENBERG, C. **Arte e Cultura**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

HEGEL, G. W. F. **O Belo na Arte**. Trad. Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O Sistema das Artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOMERO. **Odisséia**. 3. ed. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

JIMENEZ, M. **O que é Estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999,

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Crítica da Razão Pura**. 5.ed. Trad. Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Crítica da Razão Prática**. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

KIRCHOF, E. R. **Estética e Semiótica** – de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LANGBEHN, R. R. **Anuario Argentino de Germanística** – Homenaje a F. Schiller a los 200 años de su muerte. Buenos Aires: AAG, 2006. 224p.

LEÃO, E. C. **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

LEBRUN, G. **Sobre Kant**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

_____. **Kant e o fim da metafísica**. 2. ed. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEFRANC, J. **Compreender Schopenhauer**. Trad. Ephaim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

LYOTARD, J. **Lições Sobre a Analítica do Sublime**. Trad. Constança M. Cezar e Lucy R. M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. **O Pós-Moderno Explicado às Crianças**. 2. ed. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993a.

_____. **Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

LUC, F. **Homo Aestheticus: A invenção do gosto na era democrática**. Trad. Miguel S. Pereira. Coimbra: Almedina, 2003.

MACHADO, R. **O Nascimento do Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MODERNO, J. R. **Estética da Contradição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Atlântica, 2006.

MUKAROVSKY, J. **Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1993.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da Arte**. 5. ed. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PALO, M. J. **Arte da Criação: dos manuscritos de Charles S. Peirce aos escritos de H. Matisse**. São Paulo: EDUC, 1998.

PAVIANI, J. **Estética Mínima – Notas sobre Arte e Literatura**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. Trad. Octanny Silveira Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

PERNIOLA, M. **Pensando o Ritual – Sexualidade, Morte, Mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PETERS, F. E. **Termos Filosóficos Gregos**. 2. ed. Trad. Beatriz R. Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

REGO, P. C. **A Improvável Unanimidade do Belo: a fundação estética do conhecimento na Crítica da Faculdade do Juízo de Immanuel Kant**. Rio de Janeiro, 2000. 351 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ROHDEN, V. (Org). 200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

ROSENFELD, D. L. **Ética e Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTAELLA, L. **Arte & Cultura: Equívocos do elitismo**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTAELLA, L.; BARROS, A. (Orgs.). **Mídias e Artes**. São Paulo: Unimarco, 2002.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da Arte**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHILLER, F. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963.

_____. **Guilherme Tell**. Trad. Silvio Meira. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1974.

_____. **Maria Stuart**. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

_____. **A Educação Estética do Homem** – Numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Poesía Filosófica**. Trad. Daniel Innerarity. Madrid: Hiperión, 1991.

_____. **Teoria da Tragédia**. 2. ed. Trad. Flavio Meurer. São Paulo: E.P.U., 1991a.

_____. **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Trad. Teresa R. Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

_____. **Textos sobre O Belo, O Sublime e o Trágico**. Trad. Teresa R. Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

_____. **Os Bandoleiros**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **Kallias ou Sobre a Beleza**. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Fragmento das Preleções sobre Estética** do Semestre de Inverno de 1793-93. Trad. Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. **A Noiva de Messina**. Trad. Antonio Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Intriga e Amor**. Trad. Mario L. Frungillo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como Vontade e como Representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SOBREVILLA, D. (Comp.). *Filosofía Política y Estética en la Crítica del Juicio de Kant*. Lima: Goethe-Institut, 1991.

THOUARD, D. **Kant**. Trad. Tessa M. Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

ZANBONI, S. **A Pesquisa em Arte**. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.