

A TRAGÉDIA ÁTICA E O TEATRO DE SCHILLER

THE ATTICA'S TRAGEDY AND THE THEATER OF SCHILLER

GÉSSICA GÓES GUIMARÃES GAIO*

Resumo Este artigo tem como objetivo explorar a influência das lições de Aristóteles e do teatro ático na concepção schilleriana de tragédia. Acredito que, mesmo de maneira indireta, Schiller tenha sido grandemente afetado pela tradição grega, e que suas peças, por vezes, se aproximavam do papel social que as tragédias desempenharam na Grécia antiga. Sem nenhuma pretensão de minimizar a presença dos categóricos kantianos na reflexão e produção artística de Schiller, meu intuito aqui consiste em investigar a extensão da arte clássica na construção do ideal de teatro e nação na obra de um dos maiores expoentes da cultura germânica na passagem do século XVIII para o XIX.

Palavras-chave Friedrich Schiller; Tragédia; Poética.

Abstract: This article intends to explore the influence of Aristotle's lessons and of the Greek theater on the schillerian conception of tragedy. I believe that, even indirectly, Schiller had been enormously affected by the Greek tradition, and his plays sometimes assumed the same social role as the ancient Greek tragedies did. Without willing to diminish the presence of Kant's categories on the reflection and artistic production of Schiller, my goal here consists in researching the extension of classic art in the construction of the ideal of theater and nation in the work of one of the greatest exponent of German culture in the passage from XVIII century to XIX century.

Keywords: Friedrich Schiller; Tragedy; Aristotle's Poetics.

A arte trágica em dois momentos¹

Friedrich Schiller (1759-1805) foi um grande poeta e dramaturgo alemão; seu sucesso juvenil o tornou conhecido, ao lado de Goethe, como um dos principais representantes do

Artigo recebido em 23 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 20 de abril de 2017.

* Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (gessicagg@yahoo.com.br).

¹ O presente artigo é fruto da minha pesquisa de doutorado, defendida na Puc-Rio (2012), porém o texto sofreu adaptações e atualizações para esta publicação. A pesquisa teve financiamento da Capes.

movimento cultural que ficou conhecido como *Sturm und Drang* – Tempestade e Ímpeto.² Seu trabalho de maturidade nos revela um intelectual interessado em arte, filosofia, história, e que dialogava com as influências do classicismo e do romantismo, tornando a sua obra um manancial de referências sobre a cultura germânica na passagem dos setecentos para os oitocentos, momento tão caro à construção de um projeto de nação para a ainda inexistente Alemanha.

Na arquitetura da obra schilleriana, encontramos uma coluna central: sua produção artística e sua reflexão filosófica privilegiaram um gênero bastante específico de teatro, a saber, a tragédia. A arte trágica foi alçada ao primeiro patamar entre as preocupações do teatrólogo, que acreditava ter encontrado naquela expressão estética a possibilidade de agir no seu mundo. Para Schiller, por intermédio das tragédias o poeta poderia encenar o ideal de conduta e sociedade a partir do qual os homens deveriam se orientar.³ Em seu mais ambicioso projeto, no qual sugeriu ao seu mecenas a necessidade de uma *educação estética* para a formação do homem moderno, o palco exercia uma função fundamental: apresentar o embate entre o homem sensível – natureza – e o homem moral – razão – a partir de uma experiência mediada pelo jogo lúdico do teatro. Tal experiência deveria inclinar o homem ao que é belo e prepará-lo para as vicissitudes da vida.⁴

Já é bastante conhecido o alcance da *Crítica da faculdade do juízo*, de Immanuel Kant, nas concepções estéticas de Schiller. Sem nenhuma intenção de dirimir tal influência, contudo, proponho neste artigo outro movimento. Partiremos em busca das afinidades e dissonâncias entre o pensamento do poeta alemão e a tradição aristotélica que o cercava. Pois, apesar de Schiller ter lido a *Poética* provavelmente apenas em 1797, quando algumas de suas ideais fundamentais sobre estética já haviam sido formuladas, era inegável a sua familiaridade

² Frederick Beiser, no entanto, destaca que a Schiller e sua obra não poderiam ser tomados como um modelo deste movimento, sobretudo por dois motivos: diferentemente da maior parte dos *Stürmer und Dränger*, ele mantinha a concepção de que a arte deveria estar comprometida com a educação do indivíduo para a vida em sociedade, e por não compartilhar com os demais a fé no “gênio”, contra a sistematização de regras para o ofício do poeta. BEISER, Frederick. *SCHILLER as a Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 245.

³ O pensamento de Schiller dialoga com a tradição do idealismo alemão, notadamente sob a influência de Immanuel Kant, que concebe o homem constituído duplamente por sua natureza e por uma forma ideal que, embora não se manifeste como uma entidade ou uma realidade empírica, ainda assim deve pairar como uma orientação para a ação humana, um ‘dever ser’.

⁴ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

com as principais noções ali apresentadas, sobretudo porque o teatro grego e as lições de Aristóteles ainda reverberavam na cultura da Europa Ocidental.⁵

Portanto, é notório o diálogo entre a concepção de teatro do autor de *Maria Stuart* e a arte dos antigos gregos, que não era entendida pelo alemão como um modelo, mas como ideal a partir do qual a arte moderna deveria se erguer. Daqui em diante nosso objetivo consistirá em investigar a ideia de tragédia predominante no pensamento de Schiller, buscando uma aproximação entre a tragédia ática e a tragédia schilleriana, a fim de melhor compreender o conceito de tragédia mobilizado pelo poeta e, principalmente, como a arte trágica contribuiu para a construção do ideal de homem moderno.⁶

O surgimento da tragédia no mundo antigo

A tragédia grega nasceu do ditirambo⁷, versos em homenagem a Dionísio, cujo culto era frequentemente proibido – em favor da adoração aos deuses do Olimpo – e que passou a fazer parte da cultura popular como forma de resistência entre os povos dominados pelas cidades-estados gregas. Estes festivais, em honra ao deus que representava a liberdade, o prazer e a embriaguez, deram origem à tragédia, que encontrou seu ápice no século V a.C., com as obras de Ésquilo (525-455 a.C.), Sófocles (495-405 a.C.) e Eurípides (480?-406/405 a.C.).⁸ Os temas das primeiras tragédias geralmente associavam-se à vida de Dionísio e, posteriormente, as tragédias passaram a contemplar toda a mitologia, mas raramente se referiam à história grega.⁹

Um dos primeiros líderes da democracia ateniense, Pisístrato (600-527 a.C.), instituiu o concurso de tragédias, que era promovido e patrocinado pela *pólis*. Rapidamente os

⁵ O teatro e crítica de Lessing provavelmente foram uma das maiores influências de Schiller acerca da tradição grega antes de 1797. Ver: LESSING. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005. LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011. A principal evidência que os biógrafos e analistas utilizam para fundamentar a afirmação em relação à leitura da *Poética* por Schiller, em 1797, consiste nas cartas de Schiller a Goethe (05 de maio de 1797) e a Körner (03 de junho de 1797), nas quais ele expressa grande surpresa na leitura de Aristóteles.

⁶ Ricardo Barbosa destaca que, para Schiller, “A formação estética do homem favorece a sua formação ética na medida em que é capaz de conter o ímpeto da natureza em nós e suscitar a atividade da razão”. BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 38.

⁷ Segundo Adilson dos Santos, o ditirambo era “um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos, que além de narrar os momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase”. SANTOS, Adilson. “A tragédia grega um estudo teórico”. In: *Revista Investigações*, vol. 18, nº 1, PP. 45 a 67, 2005, p. 43.

⁸ CURY, Mário da Gama. “Apresentação”. In: *Os persas/Ésquilo. Electra/Sófocles. Hécuba/Eurípides*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. VEIGA, Guilherme. *Teatro e teoria na Grécia Antiga*. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 2008.

⁹ *Os persas*, de Ésquilo, é um raro exemplo de uma trama que versa sobre acontecimentos históricos.

concursos transformaram-se em um grande acontecimento social e o apelo popular que representavam despertou o interesse cada vez maior dos governantes. Eram três dias de festividades, e a cada noite um poeta apresentava três tragédias e um conto satírico, encenados apenas por homens. As mulheres e os estrangeiros podiam assistir às apresentações e o governo subsidiava a participação daqueles que não podiam pagar pela entrada nos espetáculos. Segundo a análise de Marcel Detienne, o surgimento da tragédia se deu em um momento crucial para a transformação mental do homem grego: a passagem da palavra mítica para a palavra jurídica, e formação da cidadania no seio da *pólis*.¹⁰

Quase um século após o auge da tragédia grega, em meados do século IV a.C., Aristóteles conferiu uma série de lições que deu origem à *Poética*. O texto não chegou intacto até os nossos tempos – provavelmente perdeu-se todo o livro sobre a comédia – e alguns temas, como a catarse, não foram suficientemente desenvolvidos por seu autor, fazendo perdurar dúvidas e debates ao longo da história das ideias estéticas. Ainda assim, a análise de Aristóteles se faz obrigatória para a compreensão da tradição que se iniciou com ele, atravessou os tempos medievais, ganhou notoriedade na Renascença e obteve grande destaque no classicismo e romantismo do século XVIII – tanto por sua aceitação como pelo questionamento de seus postulados. Como no estudo de Abin Lesky, reverbera aqui a frase de Wilamowitz: “Nosso fundamento é e continuará sendo o que consta da *Poética*”.¹¹

Em *Poética*, o filósofo refletiu sobre a poesia e suas variantes, atribuindo aos gêneros poéticos prerrogativas e distinções a partir da noção do efeito que cada um despertaria no espectador. No caso da tragédia, se faz importante lembrar que o filósofo de Estagira proferiu suas lições muitas décadas após o auge da tragédia ática, com Sófocles, Ésquilo e Eurípides. Sendo assim, a sistematização de uma espécie de “decoro letrado” não era exatamente o trabalho de um legislador, mas, sobretudo, a organização e sistematização de prerrogativas de uma tradição sociocultural na qual ele mesmo estava inserido.

¹⁰ Um dos momentos mais decisivos na constituição epistemológica do homem ocidental é conhecido como *a passagem do mito ao logos*, ocorrido na antiguidade grega e responsável pelo surgimento de uma maneira nova de relacionar o conhecimento do mundo e a linguagem utilizada pelos homens para dizê-lo. Nessa *passagem* a palavra ocupou lugar central e, a partir da transformação do sentido e da função das palavras, verificaremos que, mais do que uma mudança do pensamento mitológico para o pensamento racional, o que se processou foi o surgimento de variadas formas de usar a palavra. A palavra passou a ser alvo de disputas sociais e seu estatuto de veracidade foi questionado. DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

¹¹ WILAMOWITZ *apud* LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 62.

A *mimesis* na tragédia e a construção de uma identidade social

No livro VI da *Poética*, Aristóteles nos ofereceu a seguinte definição da tragédia:

A tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos.¹²

Quando o filósofo grego definiu a tragédia como uma “imitação”, objetivava destacar que a tragédia era resultado da *mimesis*. A *mimesis* aristotélica não sugere uma cópia do original que a inspirou, mas sim uma apresentação desse original conforme a *verossimilhança* e a *necessidade*, isto é, partindo do original, mas avançando para além dele, seja para ampliá-lo, aprimorá-lo, idealizá-lo ou até mesmo criticá-lo. Para Luiz Costa Lima, a *mimesis* seria para os gregos uma espécie de “instrumento de identidade social”, na medida em que, ao supor uma semelhança a partir de uma ideia de realidade possível, opera como um meio de reconhecimento entre os membros daquela comunidade. No caso específico das tragédias, o crítico literário brasileiro entende que o que mais importa não é a sentença – o desfecho do infortúnio –, mas a reflexão sobre o conflito encenado, isso porque “O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana”.¹³

Além disso, de acordo com o autor de *Poética*, a tragédia não era a “imitação” de homens, mas de ações. Aristóteles concebia o homem a partir de sua existência concreta, e não da abstração de sua natureza, nos diz Costa Lima.¹⁴ Afinal, para os antigos gregos, eram as ações que condenavam ou eternizavam os homens, e, se uma boa ação tivesse um desfecho desditoso porque o protagonista não possuía ciência plena dos ardis do enredo no qual estava inserido – como aconteceu com Édipo, por exemplo –, o infortúnio seria capaz de causar compaixão. Por esse motivo tal ação deveria ter “certa extensão”: uma catástrofe, um grande reconhecimento, uma infeliz desventura, algo capaz de justificar a derrocada do herói trágico.¹⁵

¹² ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011, p. 49.

¹³ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 45.

¹⁴ *Idem*, p. 66.

¹⁵ A caracterização superficial dos personagens na literatura clássica foi identificada por Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”, capítulo que compõe o *Mimesis*. Segundo a interpretação do crítico alemão, a densidade em Homero estava na própria superfície, não havendo, portanto, distinção entre espírito e aparência. Personagens sem camadas psicológicas a serem desvendadas ao longo da narrativa permitiriam uma clara distinção com os relatos bíblicos, nos quais os cristãos são como argila, podendo ser modelados ao longo da vida e, dessa forma, constantemente expostos às oscilações e desordens interiores. Seguindo essa chave interpretativa, na tradição

Conforme Aristóteles, por meio da *mimesis* a poesia deveria apresentar como a realidade poderia ser. Assim, seu compromisso seria com o verossímil, e não com a verdade. Dessa forma, como corolário da tragédia, figuraria a apresentação dos homens não como eles são, mas como deveriam ser. Para Costa Lima, a principal tarefa da tragédia seria “reler o significado da tradição”. Sendo assim, nesse jogo mediado pela *mimesis*, não era a sociedade grega que deveria ser apresentada no palco, mas as suas variadas possibilidades, uma vez que a função da tragédia seria “reler o significado do homem comum e do herói, refazer o itinerário entre os homens e os deuses, colocar-se o problema do conflito entre as formas pré-jurídicas do passado e as jurídicas que se instituíam”.¹⁶

O poeta germânico, por sua vez, entendia o impulso mimético como uma capacidade de criação a partir do tratamento ideal daquilo que estaria materializado na natureza. Podemos concluir que era a transformação social em curso nos dois momentos o que motivava o discurso da tragédia, de tal maneira que, no contexto da Ática, a tradição era colocada à prova pela emergência do *logos*, já a experiência compartilhada por Schiller e seus contemporâneos exigia o fortalecimento – e até mesmo a forja – de uma cultura nacional, cujas origens foram buscadas na Antiguidade.

Embora o conceito de catarse seja crucial para o entendimento da tragédia enquanto experiência estética, o que se conservou das lições de Aristóteles ainda nos deixa muitas dúvidas sobre a sua função no teatro grego. O que sabemos é que o filósofo entendia que a boa tragédia deveria comover através dos sentimentos de compaixão e medo, assim provocando uma catarse – purificação – nos espectadores. Contudo, existem diversas interpretações sobre como essa purgação dos sentidos se efetivaria. De acordo com Abin Lesky, a catarse não estaria associada a nenhum efeito moral, uma vez que seria caracterizada por uma sensação de “alívio”, combinada ao prazer despertado pelos afetos encenados, porém sem configurar uma envergadura moral tal qual no conceito de “trágico” como *cosmovisão* para os modernos.¹⁷

Já para Costa Lima a questão da catarse novamente nos leva a pensar a extensão da *mimesis* porque, segundo seu entendimento, a catarse só se efetivaria em função de um estoque prévio de conhecimentos. Assim sendo, novamente a função social da *mimesis* se confirmaria, já que, para a liberação catártica, se faria necessário um receptor que inserisse na

clássica, ao contrário do modelo judaico-cristão, os personagens poderiam, inclusive, chegar ao término da ação sem sofrer grandes transformações interiores.

¹⁶ LIMA, Luiz Costa. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁷ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 28-29.

obra a semântica necessária para a identificação. Pois, se “o discurso mimético é o discurso do significante à busca de um significado”, o efeito catártico somente seria experimentado quando o enredo encenado fosse semantizado e preenchido pelos interesses do leitor. Essa operação caracterizaria a tragédia como a expressão de um rito social.¹⁸

Na teoria da tragédia de Schiller a catarse não figura como um conceito central, mas isso não o impediu de buscar a compreensão sobre o efeito máximo da tragédia. De acordo com Frederick Beiser, o artigo de 1793, “Acerca do patético”, significaria um ponto de inflexão da teoria schilleriana sobre a tragédia, pois, ao deslocar o objetivo principal desta arte da compaixão para a ‘encenação do supra-sensível’, ele afirmava por definitivo sua inserção na órbita do sistema filosófico kantiano e sua preocupação com a teoria moral da liberdade.¹⁹ Quando refletiu sobre seu ofício, o poeta concluiu que não bastava a presença do belo no teatro, seria apenas o sublime que faria com que o homem enfrentasse seus maiores desafios.

A capacidade de sentir o sublime é, pois, uma das mais esplêndidas faculdades humanas, que tanto merece o nosso *respeito graças* à sua origem na autônoma faculdade da razão e da vontade, como merece o mais completo desenvolvimento mercê de sua influência sobre o homem moral. O merecimento do belo existe apenas em função do homem; e do sublime, em função do *demônio puro* que nele reside.²⁰

Esse ‘demônio puro’ seria responsável pela inquietude, pela busca incansável por satisfação; ele que desfrutaria a felicidade da conquista e a melancolia das esperanças perdidas; ele é a voz de Dionísio ecoando no espírito humano e encaminhando a humanidade para o seu fim trágico. Entretanto, a tragicidade consistiria menos em uma perda do que em uma vitória. O sublime, fonte maior do efeito trágico na teoria schilleriana, seria a prova da vocação humana, já que, se o homem se encontra suscetível às vicissitudes da natureza, do destino – ou mesmo da história –, é para se mostrar maior do que elas não porque é capaz de aniquilá-las, mas porque se submete voluntariamente, livre de toda determinação.

Neste ponto a referência a Kant se faz incontornável, tendo em vista que a concepção schilleriana do sublime como ‘encenação do supra-sensível’ nas tragédias revela uma apropriação e transformação do conceito do sublime como a ‘apresentação do inapresentável’, tal qual desenvolvido na *Terceira crítica* de Kant. De acordo com o filósofo de Königsberg, o sublime consistia no embate entre a razão e a natureza, sobretudo quando esta provava sua

¹⁸ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 71.

¹⁹ BEISER, Frederick. *Schiller as a Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 250-251.

²⁰ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 68.

grandiosidade por meio de manifestações por demais majestosas, nas quais o homem era obrigado a reconhecer a imponência e beleza daquilo que não compreendia e não conseguia exercer o seu domínio – por exemplo, em fenômenos naturais como uma tempestade, uma nevasca, etc.

Já na perspectiva de Schiller, o sublime passou a abarcar a experiência artística, revelando-se quando a razão é capaz de associar o entendimento daquilo que é maior do que o homem, e a imaginação, como mediadora na apreensão desse supra-sensível. Nessa operação na qual a razão é levada ao seu limite, a imaginação se mostra ilimitada, capaz de superar a força da natureza, o que corrobora a afirmação do sublime como expressão da liberdade. Para Roberto Machado, na obra de Schiller “para haver sublime é necessário haver, portanto, por um lado, sofrimento físico, por outro, resistência moral ao sofrimento. Para haver sublime é preciso que à impotência física corresponda a experiência da força moral”.²¹

Schiller também reconheceu a importância da empatia para a realização do efeito trágico. Tal como concebia o dramaturgo, a adequada compreensão do prazer na compaixão reside na natureza mesma desse afeto; interessava-lhe compreender por que o sofrimento exerce tamanha atração sobre os indivíduos. Tomado por essa indagação, concluiu que não seria o simples sofrimento a nos atrair, dado o fato de que, por exemplo, a ruína de um malfeitor não desperta no espírito do homem moral nenhuma comoção – a não ser a satisfação com o destino bem aplicado – porque não suscita a compaixão. Para que haja esse nobre sentimento, o espectador deve ser capaz de se colocar no lugar do herói e sentir a sua dor. Não apenas isso: essa dor não poder ser em nenhuma hipótese de ordem física, apenas um conflito moral pode despertar nossa compaixão, pois é o que pode afetar diretamente a razão, e, quanto maior for a adversidade enfrentada pela razão, maior é também a compaixão que o enredo pode provocar. Em uma bela tragédia, as peripécias devem ser resultado não da imprudência ou falta de perícia dos personagens, mas sim causadas por uma adversidade exterior.²²

Isto ocorre, por exemplo, no *Le Cid*, de Corneille, cujo enredo conta o drama de dois jovens apaixonados que, em defesa da honra de seus pais, tornaram-se inimigos, mas a mera

²¹ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 69.

²² Beiser destaca, contudo, que Schiller, em “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, publicado em 1792, teria se afastado das lições de Aristóteles e Lessing ao sugerir que um personagem pouco virtuoso também pode suscitar empatia por meio de seu caráter (coragem, fidelidade aos seus valores, valorização da liberdade, etc.) e, sobretudo, pelo peso de um desfecho moral (seja a punição, o arrependimento ou a decisão do personagem em assumir sua condição errante). BEISER, Frederick. *SCHILLER as a Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 247.

sombra do mal sobre Ximena faz Dom Rodrigo sofrer, na mesma medida em que a notícia da suposta morte de Dom Rodrigo tirou o ar daquela que havia reivindicado vingança. Sofremos junto com o casal porque a injúria que os afastou das núpcias e sentenciou sua inimizade é de ordem moral. O cavaleiro, mesmo contra o impulso de felicidade, desafiou e levou à morte o pai de sua amada em defesa de seu pai idoso. A heroína, por sua vez, teve de renunciar às bodas em respeito e honra do pai morto.

Nenhum dos dois escolheu esse caminho, mas o dever moral exigiu tais atitudes. Nossa compaixão nasce do reconhecimento da nobreza dessas almas, que abdicaram ao impulso natural de felicidade em favor da lei da razão. O desenlace dos jovens nos agrada não porque apreciamos a infelicidade, mas porque reconhecemos ali ações livres de toda a inclinação natural; é na ação moral que a liberdade se mostra indeterminada e o espírito humano se eleva.²³

Contudo, o desfecho da peça de Corneille é tão conciliatório que quase elimina a tragicidade do conjunto da obra: a Guerra de Reconquista faz de Dom Rodrigo um dos principais cavaleiros do reino e o próprio monarca articula as circunstâncias para garantir sua sobrevivência – quiçá sua felicidade: um duelo no qual o segundo cavaleiro representava os interesses de Ximena e o vencedor ganharia como recompensa o direito de desposá-la. Dom Rodrigo vence e recebe o benefício do casamento após mais uma batalha contra os mouros.

Embora a compaixão tenha sido predominante ao longo da maior parte da trama, o desfecho apaziguador dissolve o efeito estético e cria uma barreira para a fruição da tragicidade. Esse foi um dos motivos que levou Schiller a abrir fogo contra a tragédia francesa de Corneille, Racine e, até mesmo, Voltaire, pois a tendência racionalista de seu pensamento estorvava o efeito estético que ele esperava de uma tragédia.²⁴

O exemplo grego lhe despertava maior interesse. *Medéia*, de Eurípedes, ganhou destaque em suas análises porque a ciranda de ações não deixa espaço para qualquer conciliação. A decisão de Medéia é peremptória, de modo que ninguém sai imune após o

²³ Schiller fez um elogio a esta peça de Pierre Corneille no artigo “Acerca da arte trágica”, de 1792. In: SCHILLER. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 94.

²⁴ Schiller não chegou a considerar este ponto específico da peça de Corneille, mas no artigo “Acerca do patético”, publicado em 1801, ele criticou o teatro francês pelo seguinte motivo: “Quase nem conseguimos crer no *sofrimento* do herói de uma tragédia francesa, pois se externa sobre seu estado d’alma como o mais sereno dos homens (...). Nem no mais violento sofrimento jamais os reis, as princesas e os heróis de um Corneille e de um Voltaire esquecem a sua categoria e mil vezes irão antes despir-se de sua *humanidade* que de sua *dignidade*”. In: SCHILLER. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 115.

espetáculo, pois ainda assim o espectador consegue enxergar a humanidade por trás de toda a atrocidade dramatizada. No início da trama, descobrimos que o enlace com Jasão levou a heroína a renegar sua família e seu povo, por isso, quando sua união chegou ao fim, e este decide deixá-la para casar-se novamente, Medéia torna-se duplamente expatriada – a dor da humilhação e o medo do não pertencimento a consomem e a direcionam para o seu fim trágico.

Ela conhecia bem as consequências do infanticídio que planejava, mas a necessidade de agir continuou-lhe motivando a seguir. O final desta tragédia não é uma surpresa para o público: a morte dos filhos, o sofrimento de Jasão, a dor da mãe, tudo isso já era previsível desde a metade da encenação. Todavia, surpreendente e aterrorizador é o ato em si, e o modo como a protagonista aceita tomar cada passo necessário para a realização da ação derradeira. A compaixão nasce do reconhecimento de que uma grande ofensa moral desencadeou suas ações – foi o rebaixamento moral ao qual marido e sua nova esposa a condenaram que tornou aquela mulher capaz de efetivar seu plano. O destino que não foi por ela desejado, mas que se fez imperioso.

Para Aristóteles, o medo e a compaixão; para Schiller, a compaixão e o sublime. Em ambos, a necessidade de empatia entre o herói e o espectador. Colocar-se no lugar do outro, ou, ainda melhor, ser afetado pela dor do outro configura um dos imperativos mais importantes da experiência estética suscitada pelas tragédias. No entanto, segundo a concepção de Schiller, o compadecimento seria apenas o início, o meio a partir do qual a nobre função do gênero se cumpriria: o estímulo racional e o fortalecimento da lei moral.

A ação e o coro nas tragédias

Concordando com o filósofo grego, Schiller asseverou que, enquanto gênero, a tragédia consistia em um drama, porque a ação em si era o elemento central de toda a obra. Diferentemente da epopeia, que poderia ser narrada sem que seu efeito estético fosse diminuído, a tragédia carecia da encenação. Outra característica das tragédias postulada na *Poética* foi a “teoria das três unidades”: de tempo, ação e espaço. A encenação deveria se concentrar em um grande acontecimento, ocorrido em um dia da vida do herói e em apenas um local.²⁵ Como em grande parte das peças o público já conhecia o enredo mítico, toda a

²⁵ Segundo Mário Cury, Aristóteles não fala da exigência da unidade de lugar, portanto seriam necessárias apenas duas unidades. CURY, Mário da Gama. “Apresentação”. In: *Os persas/Ésquilo. Electra/Sófocles. Hécuba/Eurípides*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 14.

intriga prévia era apenas referida pelo narrador. Nesse sentido, as tragédias se concentravam no ápice da agonia do protagonista – seu infortúnio e as consequências diretas da queda compõem a matéria principal para o trabalho do poeta trágico.²⁶

A tradição que se seguiu a esse postulado de Aristóteles é tão significativa quanto a quantidade de dramaturgos que a ignoraram, entre eles, o mais ilustre certamente é Shakespeare. A dramaturgia do inglês pouco se aproximou dos ensinamentos gregos, o que fez dele um grande símbolo de liberdade no interior da tradição ocidental. Schiller lembrou que razões técnicas e materiais devem ter forçado os antigos a manter as “três unidades” na maioria das peças do período clássico, mas, para ele, a unidade de ação era mais importante do que as outras duas, que poderiam ser abolidas de acordo com o talento do poeta.

Contudo, a ação não deveria ser diversa, sob o risco de distrair o público e perder o efeito trágico. Além disso, conforme destaca, no teatro, tudo não passa de um símbolo do real, “o próprio dia é, no teatro, artificial; a arquitetura é apenas simbólica; a própria linguagem metrificada é ideal. Mas exige-se que a ação seja, à força, real (...)”²⁷, portanto, a ação atribui *realidade* à obra, pois, a partir dela, o público é afetado pelo o que é apresentado.

Um dos elementos mais significativos da tragédia ática, e que paulatinamente perdeu sua função na modernidade, foi o coro, um personagem coletivo e anônimo encenado por um grupo de cidadãos – sempre homens –, cujo papel consistia em exprimir em seus temores, esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica. Para Nietzsche, o coro dionisíaco era a origem mesma da tragédia.²⁸

O próprio Schiller pouco usou esse recurso em sua obra, mas, em *A noiva de Messina*, não só resgatou a tradição antiga e concedeu ao coro papel fulcral no desenvolvimento do drama, como também preparou uma introdução ao volume justificando sua opção – tanto por lamentar a ausência do coro na maior parte das obras modernas, quanto por perceber o mau uso que seus contemporâneos haviam feito desse recurso dramático.²⁹ Ele queria ver no coro mais do que o papel do entediante confidente, no qual tantas tragédias o confinaram; desejava

²⁶ Segundo Aristóteles, à epopeia é permitido fantasiar, em episódios, para além da ação central. Tais episódios não teriam lugar em uma tragédia, posto que seria imprudente e fracassado tentar apresentar ali todas as peripécias da *Ilíada* ou da *Odisseia* com risco de se perder o momento da agonia do protagonista e seu efeito na audiência.

²⁷ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 76.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁹ Schelling, porém, apontou uma total discordância entre o conceito de coro contido no prefácio de Schiller e o papel que ele exercia em *A noiva de Messina*. Em: SCHELLING, Friedrich. Sobre o coro. In: SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos: tragédia com coros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

vê-lo envolvido na ação, exercendo a função poética original. O coro seria mais um instrumento para o poeta moderno restaurar em sua obra o ambiente abolido pela vida social na modernidade, ele traria o ideal de volta ao palco e manteria o justo limite entre o palco e a sociedade.

Ainda que servisse apenas para declarar guerra aberta e sincera ao naturalismo na arte, já teríamos nele uma muralha viva, com a qual se cercasse a si mesma a tragédia, a fim de se isolar totalmente do mundo real, preservando o seu terreno ideal e a sua liberdade poética.³⁰

O coro deveria agir isolando a reflexão da ação, e nesse afastamento preservar a liberdade do espectador, ao passo que evitaria emoções demasiadamente fortes, que pudessem distrair o espírito ao invés de provocar a compaixão. Nietzsche concordou com o entendimento de Schiller acerca da importância do coro na tragédia ática e de sua concepção como uma ‘muralha viva’, que poderia preservar o solo ideal da poesia trágica. O levante de Schiller contra certo naturalismo que se instalava nos palcos e ameaçava a esfera ideal da arte agradou Nietzsche, que viu na defesa do coro o eco de Dionísio na cultura.³¹

Schelling também estava de acordo com o destaque que Schiller conferiu à função simbólica do coro, pois via nele a inspiração da arte mais sublime: “Ele [o coro] é, como o espectador, o confidente de ambos os partidos e não trai a nenhum deles. Se, no entanto, toma partido, sempre se põe do lado do direito e da equidade, porque é imparcial”³². Como um personagem único e ideal, o coro falaria “ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral”, sua existência no drama seria a melhor forma de conectar a obra de arte com o seu ideal.³³

O teatro como um tribunal

Outro aspecto que merece atenção consiste no fato de que, para alcançar o efeito esperado de sua arte, a tragédia deveria apelar para uma grande virada no destino dos protagonistas, e o enredo deveria transcorrer da felicidade para a desgraça. De acordo com Adilson dos Santos, o drama da tragédia se iniciava quando o herói praticava uma ação marcada pela *hybris*: uma violação da norma na relação entre os homens com as divindades

³⁰ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 76.

³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 54.

³² SCHELLING, Friedrich. *Op. cit.*, p. 201.

³³ SCHILLER, Friedrich. *Op. cit.*, p. 79.

ou com a cosmologia.³⁴ É mister lembrar que o erro não poderia ser moral, de uma falta de caráter, mas sim fruto de um engano, a partir do qual o desafortunado teria que pagar pela falha, e sua atitude nobre seria o que assegurava que o nome lendário de sua família fosse honrado.

Segundo Santos, uma importante distinção entre a epopeia e a tragédia seria o fato de que, na primeira, “o herói mítico é o representante mais significativo de sua linhagem. (...) Já na tragédia, o herói deixa de ser um modelo e passa a ser colocado com suas ações como um problema a ser resolvido diante dos espectadores”.³⁵ Os espectadores também desempenhavam um papel nesse jogo artístico: aos seus olhos seriam tecidas as peripécias e revelações que alteraram o rumo do destino do herói e as regras divinas ou laicas que, por desventura, ele rompeu. Caberia ao público o veredicto – para Santos, a tragédia grega se assemelhava a um processo judicial.

Jean-Pierre Vernant afirmou que o verdadeiro motivador da tragédia é o pensamento que se articula a partir da formação de uma sociedade que interage na cidade, sobretudo o pensamento jurídico, que estava em plena elaboração e desenvolvimento. Por isso, seria sintomática a grande utilização, nas peças gregas, do léxico jurídico em construção. Os poetas faziam uso desse vocabulário aceitando suas incertezas e imprecisões – indício de como a tragédia se inseriu na discussão política por meio da popularização e elaboração coletiva dos conceitos que ali surgiam.

Assim compreendida, a tragédia se caracterizaria pela polarização entre o pensamento jurídico e social da cidade e o pensamento mítico e heroico que ainda se faziam presentes no imaginário coletivo. Segundo o helenista, o protagonista da tragédia não era apenas o herói lendário, mas a própria cidade que ele representa, os conflitos e as tensões da vida cívica. Vejamos como o historiador francês sintetizou essa condição da tragédia ática:

a mensagem trágica [se torna] comunicável somente na medida em que descobre a ambiguidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica.³⁶

³⁴ SANTOS, Adilson. “A tragédia grega um estudo teórico”. In: *Revista Investigações*, vol. 18, nº 1, pp. 45 a 67, 2005.

³⁵ *Idem*, p. 53.

³⁶ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 20.

Vernant concluiu que o surgimento da tragédia modificou a cultura grega, pois inaugurou uma nova forma de consciência, a ‘consciência trágica’, cuja principal característica seria o reconhecimento da ambiguidade, da duplicidade dos sentidos e da inexorabilidade da contingência humana. Esse jogo entre o real e o imaginário é a maior marca de Dionísio na tragédia. A tragédia permitiu ao homem grego pensar o poeta como um dos ‘mestres da verdade’, erigindo ao lado do mundo real, o mundo da ficção.³⁷

Também para Schiller o efeito estético da tragédia se efetivaria apenas se o motivo da desventura encenada fosse um engano, uma contingência, jamais uma falta moral, porque ele defendia que, no palco, a moralidade ganharia espaço, uma vez abolida do mundo político. Caberia à vida privada zelar pela lei da razão. Assim sendo, na modernidade, o palco também se tornou uma espécie de tribunal, onde os erros eram confrontados com o ‘dever ser’, mas, ali, a ação era julgada segundo princípios morais e valores da sociedade burguesa, que ainda se encontrava alijada do poder.

A jurisdição do palco começa onde finda o domínio das leis profanas. Quando a justiça cega, a peso de ouro, e vive na fartura, a soldo do vício, quando os crimes dos poderosos escarnecem de sua impotência e o temor humano tolhe o braço da autoridade, o teatro assenhora-se da espada e da balança e arrasta os vícios para diante de um terrível tribunal.³⁸

No discurso à Sociedade Alemã de Mannheim, em 1784, ao qual pertence o trecho acima³⁹, Schiller transformou o palco em tribunal moral, que deveria julgar a iniquidade do mundo político e ensinar aos homens o sentimento de “ser um homem”. A jurisdição das leis do Estado terminava no palco, onde as leis morais deveriam imperar, onde os vícios não castigados no mundo público encontrariam seu algoz, e a virtude ensinaria o bom caminho. Os dois domínios foram minuciosamente separados por Schiller: a lei moral só poderia imperar na arte porque ali o Estado não teria nenhuma competência. Mas, se a princípio a lei moral é entendida como politicamente impotente porque restrita ao mundo privado, essa mesma maneira dualista de entender a questão permitiu que a crítica progressivamente se transformasse em uma crítica política, direcionada ao Estado, considerado amoral.

Em *Crítica e crise*, Reinhart Koselleck investigou o surgimento do mundo burguês a partir da dialética entre a crítica ao Estado Absolutista e sua subsequente crise, maximizada na Revolução Francesa. Sua tese central consiste na afirmação de que, no Absolutismo, a

³⁷ DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

³⁸ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 35.

³⁹ A conferência foi proferida sob o título original “Qual poderá ser o efeito de um teatro bom e permanente?” e, posteriormente, em 1802, foi publicada com o título “O teatro considerado como instituição moral”.

estrutura demasiadamente centralizada do poder gerou uma separação entre política e moral, aquela pertencente ao Estado e ao domínio público, e esta restrita à vida privada dos indivíduos.

Segundo Koselleck, foi essa mesma separação responsável pelo surgimento da crítica ao caráter amoral das ações do soberano, e, uma vez que a moral deveria restringir-se ao âmbito da vida privada, essa crítica articulou-se secretamente – nas lojas maçônicas, nos salões literários e até no teatro – e a própria crise foi encoberta por essa dinâmica. Foi nesse cenário que o historiador alemão buscou compreender as motivações que levaram Schiller a afirmar que, em seu tempo, o teatro possuía a função de um tribunal. Vejamos a conclusão de Koselleck:

(...) a divisão da realidade histórica em um reino da moral e um reino da política, tal como o Absolutismo havia aceito, é o pressuposto da crítica. O teatro só afirma seu juízo moral se puder escapar do braço da lei temporal. Na medida em que, para Schiller, a política “termina” de algum modo na rampa do teatro moral, o teatro adquire a liberdade necessária, diante das leis temporais, para tornar-se o “canal comum do qual refluí à luz da melhor parte do povo, a parte pensante”.⁴⁰

Uma jurisdição do teatro apenas seria independente se funcionasse livre da interferência do Estado, e foi este pressuposto mesmo que converteu a arte em crítica, e, conseqüentemente, em antídoto contra a corrupção da política.⁴¹ A insuficiência das leis políticas exigiria a atuação da arte na sociedade. “Para Schiller, a jurisdição das leis temporais vigora de fato, mas injustamente, ao passo que a jurisdição do teatro não vigora, é claro, mas está com a razão”.⁴² Foi nesse cenário, no qual a moral foi encerrada no mundo privado, que a arte cobrou para si o papel de crítica e purificação da sociedade. A dualidade instalada pelo pressuposto do próprio Estado Absolutista legou à sociedade o poder de julgar, e o processo histórico transformou a crítica do mundo privado em potência política.

A principal ameaça vislumbrada por Schiller era a ameaça à liberdade, fundamento da razão e da experiência estética. Foi em sua defesa que o dramaturgo relacionou o teatro à crítica política. Suas palavras enfatizam sua convicção no poder transformador da arte: “É nele [no teatro] que os grandes do mundo ouvem o que nunca ou só raramente chegam a ouvir – a verdade; o que nunca ou só raramente chegam a ver, vêem eles aqui – o homem”.⁴³

⁴⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 1999, p. 91.

⁴¹ O uso do conceito de política aqui está relacionado à esfera institucional e burocrática do Estado e não à vida na *pólis*, como entre os antigos.

⁴² KOSELLECK, Reinhart. *Op. cit.*, p. 91.

⁴³ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 42.

Sob a perspectiva koselleckiana, podemos pensar o projeto da educação estética de Schiller não como um projeto pedagógico, mas como uma reflexão moral que ganhou força política no bojo de sua própria historicidade. Ainda que, devemos notar, aqui a palavra deixa de ser apresentada a partir de sua ambiguidade, dando espaço a uma relação dicotômica entre mentira e verdade.

Schiller viu no teatro o reduto da verdade moral, onde a iniquidade do mundo deveria ser julgada e castigada – o palco tornava-se um tribunal. Se a sociedade perdesse seus valores, caberia ao teatro, por meio do artifício da encenação, trazê-los de volta à vida: “ele veio tirar a máscara do hipócrita e pôs à mostra a rede na qual nos enredavam a astúcia e a intriga. Arrancou de tortuosos labirintos o embuste e a falsidade e trouxe à luz do dia as suas horrendas faces”.⁴⁴

A metáfora da luz, quase onipresente no pensamento do século XVIII, é mais uma vez convocada ao campo de batalha, onde é capaz de revelar a face daqueles que renunciaram à lei moral. As *luzes*, por tantas vezes sinônimo de filosofia, foram tomadas de empréstimo pelo teatro, e esse movimento só foi possível porque Schiller transformou o seu teatro em filosofia e lhe dotou de poder de crítica. De maneira que, no jogo estético, o indivíduo pode apartar-se daquilo que compromete sua razão, dado que, “agora, a ingênua inocência conhece-lhe os estratagemas, pois o palco a ensinou a desconfiar de suas juras e a tremer ante o seu culto excessivo”.⁴⁵

Liberdade e destino no desfecho trágico

Além dessa aproximação do teatro a um processo judicial que, guardadas as especificidades, pode ser percebida nos dois momentos cotejados, outra marca importante da poesia trágica consiste na tensão entre ‘livre escolha’ e ‘contingência’. Até que ponto a liberdade pode se opor à tirania do acaso – ou da vontade dos deuses –, como acontece em obras gregas? A discussão acerca da liberdade de ação no mundo grego clássico ainda é uma polêmica entre os principais helenistas. Na análise de J-P Vernant, o homem grego aparece ainda entregue aos ditames do Olimpo, pois no século V a.C. não existiam na Hélade noções como as de “livre arbítrio”, “autonomia” e “vontade”. Vernant concluiu que, na tragédia clássica, podemos encontrar apenas um “esboço da vontade”. A responsabilidade pelas ações do herói trágico se encontrava no limite no qual a própria ação consiste em um objeto de

⁴⁴ *Idem*, p. 40.

⁴⁵ *Idem*, *Ibidem*.

reflexão mas ainda não é completamente autônoma, a ponto de bastar a si mesma: “o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido”⁴⁶.

Três posicionamentos distintos exemplificam a possibilidades de análise dessa questão acerca do imperativo divino e a vontade nas tragédias áticas. Como já foi dito acima, para Vernant não há livre escolha, mas uma única via aberta pelos deuses: não se trata de uma escolha propriamente dita, mas do reconhecimento do caminho a ser seguido. Bruno Snell, por sua vez, encontrou nas tragédias de Ésquilo um modelo da ação humana concebida como iniciativa de um agente autônomo, que toma suas decisões e acata seus desdobramentos sem ignorar a vontade dos deuses, mas enfatizando que a tragédia é exatamente o espaço de realização da ação humana, espelho do papel exercido pela própria *pólis*.⁴⁷ Já Lesky propôs a teoria da “dupla motivação”, segundo a qual existiria naquele cenário cultural a coexistência da vontade dos deuses – levando os homens até as situações limites apresentadas pelas tragédias – e o homem livre – decidindo como lidar com o problema herdado do Olimpo.⁴⁸

Na *Poética*, a ênfase que Aristóteles conferiu ao papel da ação na composição da tragédia talvez nos permitisse pensar que, para ele, os homens tinham participação ativa na teia dos acontecimentos. Todavia, o mesmo Aristóteles chegou a eleger Eurípedes como o maior exemplo de poeta trágico, exatamente porque seus personagens se proclamam inocentes por suas faltas, uma vez que teriam sido guiadas por uma força maior, dominando-os pela coerção de uma paixão irresistível.

Provavelmente, o mais prudente seria nos interrogar sobre o que o homem grego entendia como escolha, ou nas palavras de Vernant: “é inconcebível, numa perspectiva diferente da nossa, que um homem possa querer o que não escolheu?”⁴⁹ O helenista afirma que na tragédia grega esquiliana a dependência em relação aos deuses não aniquilava a vontade humana, pois desenvolvia uma força moral por meio da realização da ação, mesmo tendo em vista seu desfecho desafortunado: “decisão sem escolha, responsabilidade independente das intenções”.⁵⁰

No mundo grego, portanto, o ato humano não poderia ser entendido como completamente autônomo; ele é, ao mesmo tempo, fruto da reflexão e consciência do

⁴⁶ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 4.

⁴⁷ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

⁴⁸ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁴⁹ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ *Idem*, p. 29.

indivíduo e resultado das forças que agem sobre ele. O que encontramos na tragédia antiga é o indivíduo em ‘situação de agir’. E agir para esse homem significava tanto tomar decisões, fundamentado em sua consideração acerca das condições e consequências, como concordar em tomar parte do destino a ele reservado, como se estivesse inserido em um jogo de forças incompreensíveis, das quais não se tem certeza se estão contra ou a favor do agente.

De volta aos tempos modernos, Schiller também situou a tensão entre vontade e submissão no centro de sua reflexão. Para ele, a tarefa da arte seria a eliminação de impulsos externos à ação moral, de maneira a garantir que a vontade não encontre obstáculos para agir livremente. “A homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer”, tomando de empréstimo a frase do drama *Natã, o sábio* (1779), de Lessing.

No artigo “Acerca do sublime”, Schiller refletiu sobre a condição humana, chegando a seguinte conclusão: “o que caracteriza o homem é a vontade”.⁵¹ A liberdade, nesse sentido, foi transformada em imperativo para a humanidade, devendo exercer seu domínio de maneira autônoma, sem coerções ou constrangimentos. Deste dado apriorístico não está excluída a natureza e o poder que a necessidade exerce sobre o homem; pelo contrário, a vontade se realizaria como potência quando se sobrepõe ao mundo sensível, e o emancipa de seus impulsos. A violação da vontade consiste, portanto, na própria contestação da humanidade, dito em outras palavras, o que caracterizaria a violência seria a negação da condição humana quando a ela é imposto aquilo que não escolheu.

Nos apontamentos filosóficos de Schiller a solução idealista ganhou proeminência nesta batalha entre coerção e liberdade. Em seu pensamento, a força que a natureza exerce sobre os homens apenas poderia ser combatida caso a razão – como faculdade das ideias – viesse em seu socorro. Nesse caso, a razão destrói o conceito de violência quando confronta à força do mundo sensível a submissão voluntária, isto é, em face de uma situação que o oprime, impondo-lhe circunstâncias que não escolheu, resta ao homem agir segundo a razão, atuando livremente no mundo moral.

A tragédia como um projeto para a modernidade

O conceito de tragédia desenvolvido por Schiller corrobora toda sua teoria da estética. Para ele, a tragédia era a obra poética na qual eram apresentados os reveses do mundo exterior

⁵¹ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 49.

em ameaça à liberdade do homem, forçando-o a um desfecho drástico, pois, para afirmar a sua liberdade, o homem se chocaria com impulsos naturais de autopreservação ou de manutenção de sua felicidade. Contudo, seria na negação da força da natureza sobre si que o homem elevaria a sua vontade e se apresentaria como um ser moral. A tragédia era imprescindível ao projeto de uma educação estética porque ela apresentava o embate entre a sensibilidade e a razão, colocando-as em jogo, porém mantendo o homem a salvo das consequências físicas deste embate.

A distância entre a apresentação e a realidade permitiria ao indivíduo uma experiência que não é moral, e sim estética, porque ele não vivencia a provocação contra a sua liberdade, ele apenas a ‘experimenta na ideia’, e elabora por intermédio desta sua oposição à opressão. O idealismo estende-se até o território da tragédia atribuindo-lhe a potência estética máxima, pois, no decorrer da ação trágica, o homem vê a si mesmo como espécie, e é por meio da ideia que compreende e realiza o seu ‘dever ser’. Nesse sentido, a tragédia apresenta-se como uma espécie de antecipação da vida, preparando esteticamente o homem para as exigências de seu tempo.

Anatol Rosenfeld assinalou que “a tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, ludicamente, o cerne de sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas”.⁵² Encontramos no pensamento de Schiller posições ora mais radicais, ora mais brandas sobre a atuação moral da arte, mas toda a sua obra está permeada pelo ideal de humanização. O poeta afirmou só conhecer “*um* segredo que resguarda os homens de piorarem, e esse é: proteger o coração contra as fraquezas”⁵³, o que deveria ser a tarefa maior da arte.

Para ele, essa relação é possível, pois, ao mesmo tempo em que sentimos prazer face ao belo e ao sublime, este aprazimento fortalece nossos sentimentos morais, como o amor, a caridade e a honestidade. O teatro ocuparia a função de promover o desenvolvimento da consciência moral a partir da preparação do homem para a liberdade. Ao indagar-se a respeito da necessidade que levou o homem a criar o teatro, o poeta alemão concluiu que o teatro surgiu como conciliador entre o instinto animal e a capacidade de sofisticação da razão humana, e nos legou as seguintes palavras:

⁵²ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 10.

⁵³SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 38.

Igualmente incapaz de perdurar por mais tempo no estado animal como de dar seguimento aos apurados exercícios do entendimento, nossa natureza estava a exigir um estado intermediário que, unindo os dois contraditórios extremos, reduzisse a rija tensão a uma branda harmonia e facilitasse a transição alternante de um estado ao outro. É tão somente o senso estético ou o sentimento do belo que vem a prestar tal serviço.⁵⁴

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

Mesmo quando deixar de ser pregada toda e qualquer moral, quando nenhuma religião mais encontrar fê e cessar de existir qualquer lei, ainda então Medéia nos fará estremecer, descendo cambaleante as escadarias do palácio, depois de ter sido consumado o infanticídio. (...) Tão certo como a representação visível age mais poderosamente que a letra morta e a fria narração, também o teatro age mais funda e duradouramente que a moral e a lei.⁵⁵

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

O teatro não nos chama a atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los. O acaso e o planejamento têm, na textura de nossa vida, papéis de igual importância; o último, nós o dirigimos, ao primeiro temos de nos submeter cegamente. Já tiramos o nosso lucro sempre que inevitáveis azares não nos encontrem de todo sem ânimo, a nossa coragem e bom senso já possuam antiga e semelhante experiência e o nosso coração se tenha enrijecido para o golpe.⁵⁶

Portanto, para todas aquelas circunstâncias em que a escolha não é uma opção, a arte vem em socorro, avivando o coração para suportar tais vicissitudes. O reconhecimento do acaso na história nem diminui a força ativa do homem em suas decisões, nem o redime das faltas, porque sempre resta à humanidade pelo menos uma escolha, a de manter-se ou não fiel à lei moral. Então, embora reconheça a incidência do imprevisto no destino dos homens, o poeta mesmo construiu o fundamento sobre o qual a força da fortuna não seja soberana. Em

⁵⁴ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, pp. 33-34.

⁵⁵ *Idem*, p. 34.

⁵⁶ *Idem*, p. 40-41.

outras palavras, Schiller reservou ao teatro um espaço para os homens experimentarem a sua liberdade, com a esperança de que, a partir dali, ela ganhasse o mundo.

Referências bibliográficas

Livros

- ALLISON, Henry E. *Kant's Transcendental Idealism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BEISER, Frederick. *SCHILLER as a Philosopher: a Re-Examination*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da História*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- ÉSQUILO. SÓFOCLES. EURÍPIDES. *Os persas, Electra e Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- EURÍPIDES. *Medéia/As bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 1999.
- LESSING. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.
- _____. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina, ou Os irmãos inimigos: tragédia com coros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.
- VEIGA, Guilherme. *Teatro e teoria na Grécia Antiga*. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Artigos

SANTOS, Adilson. “A tragédia grega um estudo teórico”. *In: Revista Investigações*, vol. 18, nº 1, pp. 45-67, 2005.

Capítulos de livros

CURY, Mário da Gama. “Apresentação”. *In: Os Persas/Ésquilo. Electra/Sófocles. Hécuba/Eurípides*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Introdução. *In: SCHILLER, Friedrich. Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

SCHELLING, Friedrich. Sobre o coro. *In: SCHILLER, Friedrich. A noiva de Messina, ou Os irmãos inimigos: tragédia com coros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.