



Volume IV – Dezembro de 2008 - <http://www.revistaexagium.com>

A “TEORIA DA TRAGÉDIA” DE SCHILLER E “O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA” DE NIETZSCHE: UM ESTUDO COMPARATIVO

Ricardo de Oliveira Toledo (Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP)

Resumo: O trabalho proposto intenta analisar a teoria da tragédia em Friedrich Schiller (1759-1805) e a concepção do nascimento da tragédia em Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) para, em seguida, estabelecer um estudo comparativo de alguns de seus elementos primordiais. Entram em exame concepções como a importância da razão em ambos, o problema da liberdade, o belo, o sublime e o herói. Busca-se compreender, também, a influência de Kant na construção do pensamento estético do primeiro autor, e um possível contraponto do segundo com esta.

Palavras-chave: Tragédia, Razão, Liberdade, Sublime.

1 Introdução

O problema da tragédia encontra em Friedrich Schiller (1759-1805) e em Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) dois momentos decisivos para o seu desenvolvimento. A esse respeito, ambos são, simultaneamente, delimitadores e instauradores. O primeiro deles por romper com a longa tradição canônica do gênero trágico e por conciliar os seus pressupostos com a filosofia kantiana, abrindo um novo e mais importante espaço para tal arte. O segundo por, aplicando a filosofia Arthur Schopenhauer (1788-1860) em sua concepção da origem da

tragédia, operar uma verdadeira radicalização da questão do trágico, reavaliando a existência humana e a cultura.

A análise da teoria desses dois pensadores busca, separadamente, compreender o que fomenta as suas teses, partindo de elementos primordiais que elas compartilham, ainda que para contraposição, como o belo, o sublime, a razão, a liberdade, a natureza, entre outros que o próprio trabalho indicará. Parte-se da prerrogativa de que estes elementos não são originários, mas a “transfiguração” de outros mais essenciais, como, respectivamente, as conseqüências práticas que podem advir de conjecturas estéticas e o arcabouço teórico que o pensamento sobre o apolíneo e o dionisíaco pode comportar. Entende-se que uma pesquisa comprometida deve evitar se manter arredia às bases de qualquer construção filosófica. Por isso, não se quer começar pelos aspectos que Nietzsche considera os principais pontos para a crítica de Schiller, e sim, do próprio pensamento deste e, só então, obter material para uma possível comparação. Esta, evidentemente, não pretende esgotar todas as possibilidades de discussão e, sequer, apontá-las, mas manter-se orientada pelo plano a que se propõe e que se delinea ao longo das suas três partes: o problema da liberdade e seus desdobramentos estéticos em Schiller, a possibilidade do trágico como uma abordagem mais específica sobre a teoria da tragédia neste autor e um breve exame de *A origem da tragédia* nietzschiana para fins comparativos.

Como fontes de pesquisa, foram utilizados, respectivamente, os textos schillerianos de *Kallias ou sobre a beleza* (1793), um esboço do que poderia vir a ser a doutrina completa do belo em Schiller, os ensaios *Acerca do sublime* (1801), *Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos* (1792) e *Acerca da arte trágica* (1792), todos integrantes da nomeada *Teoria da tragédia*, o já mencionado *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, além de comentários de importantes pesquisadores afins.

2 A liberdade e os seus desdobramentos estéticos: o belo e o sublime

A liberdade é tema central das considerações estéticas de Schiller. Aparece tanto na conjectura sobre o belo (*Schöne*), quanto na teoria do sublime (*Erhabene*). O fato é que esses três termos andam atrelados às concepções kantianas a respeito dos mesmos. No entanto, Schiller vai além e busca desdobramentos que se estendem à moral, entendendo a estética como meio para a educação do homem. Em primeiro lugar, entender-se-á o primeiro dos termos, a liberdade, e, em seguida, este será vinculado às outras duas concepções, do belo e do sublime, para, ao fim dessa primeira parte, tecer uma compreensão melhor da tragédia a partir daquilo que se poderia nomear como o trágico em Schiller.

Sabe-se que a liberdade em Kant aparece como uma idéia. Sendo assim, não pode ser dada fenomenicamente, isto é, através dos sentidos. Por outro lado, não pode ser comunicada diretamente entre seres livres a não ser através das suas manifestações que se operam através destes. Ser livre significa não ser determinado por nada daquilo que seja exterior. Todos os seres conhecidos estão à mercê da natureza, que lhes determina fisiologicamente. Uma das conseqüências disso é que acabam por seguir os seus impulsos naturais, tendo em vista que não conseguem se desvencilhar desse fato. Contudo, há um entre estes seres que, nas palavras do próprio filósofo, habita dois mundos: o mundo da natureza (dado ao entendimento) e o mundo da razão (do qual ocorre a liberdade e a moral). Isso porque, por um lado ele faz parte do grupo de todos os seres naturais, mas, por outro, é capaz de se determinar através da sua vontade e sua capacidade de escolha. Em outras palavras, a natureza determina a todos os seres que seguem a obrigatoriedade dessa determinação. Porém, o homem é o único ser que pode escolher ou não o que a natureza determina. Na primeira das críticas kantiana, lê-se a respeito do homem na natureza: “O homem é um dos fenômenos do mundo sensível e, nesse sentido, é também, uma das causas da natureza cuja causalidade deve estar submetida a leis empíricas. Enquanto tal, deverá ter, também, caráter empírico como todas as outras coisas da

natureza” (KANT, 1997, p. 425). Logo, enquanto fenômeno natural é, assim como os outros, “naturalmente condicionado” (*Ibidem*, p. 425). Já, tratando-se do homem na instância da liberdade, a mesma crítica diz que:

É, então, a razão a condição permanente de todas as ações voluntárias pelas quais o homem se manifesta. Está determinada no caráter empírico do homem cada uma delas, antes ainda de acontecer. Referente ao caráter inteligível, de que aquele é apenas o esquema sensível, nenhum antes ou depois é válido, e qualquer ação, independente da relação de tempo em que juntamente com outros fenômenos se insere, é o efeito imediato do caráter inteligível da razão pura. Por conseguinte, esta age livremente, sem que seja dinamicamente determinada na cadeia das causas naturais, por princípios, externos ou internos, mas precedentes no tempo (*Ibidem*, pp. 428-429).

Schiller retira de tais ponderações material importante para a sua compreensão de liberdade. No âmbito da beleza, algo aparece como belo se, analogamente à razão prática humana (e não à razão teórica que se vê impelida a buscar fundamentos antecessores a todos os fenômenos), certo objeto apareça como determinado por si mesmo. Portanto, a liberdade, que não pode se dar naquilo que não possui autonomia para ser causa de si mesmo, somente se manifesta enquanto analogia; aparência de liberdade. Essa última precisa ocorrer em duas esferas: a do objeto sensível diante da determinação causal da natureza e a do objeto diante da razão teórica que a tudo intenta conformar às suas exigências, aos seus conceitos¹. Indica-se que só o gênio consegue realizar a liberdade ao se referir às artes do belo: a pintura e a escultura. Similarmente ao belo natural que para o ser, deve se desvencilhar das regras impostas pela razão pura, mantendo sua análoga autonomia no fenômeno concedida (aparentemente) pela “natureza em-si”, o gênio deve empregar uma originalidade em sua obra de forma que esta pareça existir apenas por si, como se fosse auto-suficiente – livre até daquilo que lembraria o próprio artista que a criou. Para a obtenção desse resultado, gênio e técnica devem caminhar juntos, pois sem esta última é impossível a apresentação de liberdade

¹ Em um de nossos estudos sobre o gênio schilleriano como condição da liberdade na obra de arte, encontra-se o seguinte argumento. Para que o objeto apareça como livre, deve-se abstrair da sua intuição a predisposta “investigação teórica”. Se no ato da apreensão, pergunta-se sobre suas “razões teóricas”, se a conformidade a regras ou a perfeição do fenômeno são buscadas, quebra-se a possibilidade da beleza e, dessa maneira, a de um juízo de gosto puro. Isso porque a razão passa a se perceber como fundamento da objetividade e não se abstrai: ‘o objeto se apresenta livremente na intuição se a forma do mesmo não obriga o entendimento reflexionante à procura de um fundamento’. Pode-se se dizer que a beleza advém de uma forma que se explica a si mesma, sem a necessidade de um *medium* ou de um fim.

almejada, ou como queira, o belo. “A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a técnica é a condição necessária da representação da liberdade”, afirma Schiller, dando continuidade a seus argumentos no que se lê a seguir: “Diante da técnica, a natureza é o que é por si mesma; arte é o que é através de uma regra. Natureza na conformidade à arte é o que dá a regra a si mesma – o que é através de sua própria regra (liberdade na regra, regra na liberdade)” (SCHILLER, 2002, p. 85).

O belo mergulha o homem no mundo sensível, faz com que aquele se mantenha preso neste, do qual é pelo sublime que se encontra a saída. De maneira mais acurada, a beleza é a liberdade fenomênica, enquanto o sublime é a liberdade estética do homem. Por conseguinte, uma distinção deve ser antecipada: se o gênio do belo é o pintor ou o escultor, o gênio do sublime é aquele que trabalha com aquilo que o transmite por outra espécie de arte: a tragédia. Porém, antes de dar continuidade ao entendimento da arte trágica, faz-se oportuno atentar melhor para a questão do sublime no pensamento de Schiller.

Mais uma vez, retorna-se a Kant. É em sua terceira crítica, na parte que trata da análise do sublime, que se encontra a concepção que terá profundas implicações na teoria da tragédia schilleriana. Ali, encontra-se o que se segue:

A qualidade do sentimento do sublime é ser ele, em relação a algum objeto, um sentimento de padecimento, representado ao mesmo tempo como final; isso é possível porque nossa impotência revela a consciência de um poder ilimitado do mesmo sujeito, e o sentimento só pode julgar esteticamente este último através da primeira (KANT, 1995, § 27).

Denis Thouard, a esse propósito, diz: “O sentimento do sublime, por sua vez, nasce da experiência de uma distorção, de um excesso, que pode ser puramente quantitativo (as pirâmides são sublimes porque esmagam o olhar) ou *dinâmico*” (THOUARD, 2004, p. 142). Daí, é possível retirar uma distinção: o sublime “matemático” e, como já demonstrara a citação, o sublime “dinâmico”. O primeiro remete à desproporcionalidade que certa apreensão confere às faculdades sensíveis, enquanto o segundo ao terror que esta pode causar no

homem. Em ambos os casos, relaciona-se ao sentimento de poder sobrepujá-los. Thouard continua seu comentário com o que se pode ler:

Kant explica que temos a experiência de uma desproporção entre a ameaça física representada, diante da qual o sujeito experimenta sua fragilidade, e a consciência que temos de nossa capacidade de fazer frente a isso, em virtude de nossa destinação moral, em relação à qual os perigos físicos nada são. Recolhamos um prazer estético (puramente subjetivo) da oposição, em nós, da representação de um perigo apavorante e da confiança em nossa liberdade. Nossa destinação moral nos aparece ainda mais elevada quando contrastada com a precariedade de nossa existência física. De um desagrado, nasce, assim, um prazer ainda maior que a harmonia (*Ibidem*, p. 143).

Não é sem propósito que Schiller começa seu ensaio *Acerca do sublime* utilizando um trecho do drama de Lessing, *Natã, o Sábio* (1779), que diz que a “homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer”, tirando disso que “tais palavras são válidas num âmbito mais extenso do que talvez se lhes desejaria conceder” (SCHILLER, 1991, p. 49). E insiste que “todas as coisas são obrigadas, o homem é o que quer ser” (*Ibidem*, p. 49). Ao ler o conjunto de ensaios que constitui a publicação *Teoria da tragédia* de Schiller, percebe-se claramente o eco da filosofia kantiana sobre o sublime: “cercado de inúmeras forças, todas superiores a ele e que, como ele, fazem papel de mestras, reivindica ele, por sua natureza, não sofrer violência por parte de nenhuma delas” (*Ibidem*, p. 50). Diante daquilo que ameaça o homem fisicamente, este se vê capaz de anular-lhe a potência ou aumentar a própria através do uso da técnica. É uma resposta da cultura física, uma solução realista que o permite não sofrer, ou sofrer em menor escala, a ação natural. Porém, há um limite nessa solução realista: “É certo que, graças ao seu entendimento, ele aumenta artificialmente as suas forças naturais. Até certo ponto, consegue ele, fisicamente, tornar-se senhor de todas as coisas físicas” (*Ibidem*, p. 50). O homem não pode se desvencilhar da degeneração física que o leva à morte. Noutros termos, o homem pode demonstrar a sua liberdade diante da natureza externa, mas não contra a natureza que ele possui em si: o próprio homem envelhece e morre. Ora, não se quer que isso ocorra, mas novamente a natureza supera o homem, determinando-o e ameaçando a dissolução da sua humanidade. Se a solução para tais conflitos não é física (realista), deve ser por meio da

cultura moral (o sublime dinâmico). “A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito (...), torná-lo apto a manter a sua vontade (...)” (*Ibidem*, p. 50). O homem deve resistir irrestritamente àquilo que ameaça a sua vontade. Porém, a moral necessita ser auxiliada para que isso ocorra, para que somente não se destrua “conceitualmente” diante da violência que o quer determinar. Esse algo que contribui para a formação, para a construção moral, para o enobrecimento do próprio homem é, nomeadamente, a “tendência estética”. Como já fora indicado anteriormente, essa tendência de que aqui se fala não tem precedência, no homem, o belo, mas o sublime².

O belo, certo, já é uma expressão de liberdade, mas não da que nos sobrepõe ao poder da natureza e nos desprende de toda influência corpórea, senão daquela liberdade que nós, como homens, gozamos dentro da natureza. Sentimo-nos na presença da beleza porque os impulsos sensitivos harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres na presença do sublime, porque os mesmos impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão, pois o que atua aqui é o espírito, e o faz como se não obedecesse a nenhuma outra lei que não às suas próprias (*Ibidem*, p. 54).

Schiller fala de dois elementos que devem ser considerados diante de uma provável ameaça física ao sujeito: a faculdade de compreensão, própria do entendimento, e a força vital. Tendo em vista ambos, percebe-se que o sentimento do sublime comporta uma “confusão”: em mais alto grau é maior o prazer por ele engendrado quanto maior for o estremecimento que lhe anteceder. Ora, enquanto o entendimento busca a harmonia das forças naturais que devem ser inofensivas ao sujeito, e as forças vitais temem pela sua anulação, questiona-se por que o homem se sente atraído por algo que o pode limitar, qual o motivo de se deleitar com aquilo que é, diante da finitude natural humana, um “sensível-infinito”. Além disso, busca-se a explicação para o entusiasmo com o que causa o terror e a rejeição dos sentidos e que o entendimento exige a máxima harmonização.

Ora, sendo força determinante, a natureza parece reinar absoluta diante do homem. No entanto, não pode se apoderar daquilo que o homem tem de mais próprio, a sua

² Embora haja um privilégio do sublime em sua relação com a liberdade e sua influência sobre a moral, a tendência estética também abrange o belo. No final do texto *Acerca do sublime*, Schiller afirma que a educação estética deve incluir tanto o sublime quanto o belo.

autodeterminação realizada pela vontade: “O homem está em suas próprias mãos” (*Ibidem*, p. 56). Isso não ocorre em virtude do homem conciliar razão³ e sensibilidade, senão pela consciência de que é no sublime que o homem moral se distingue do físico, pois, no lugar de sentir sua limitação, eleva-se infinitamente sobre o sensível-infinito, colocando-se como moralmente infinito. Desta maneira, o sublime tem a capacidade de liberar não apenas da volúpia (sentimento instintivo) como, também, das teias do sensível.

Esta descoberta da faculdade moral, a faculdade das idéias, que não está ligada a nenhuma condição da natureza, dá à profunda emoção, que nos empolga (...), o encanto de todo indiscutível e peculiar, encanto que nenhum prazer dos sentidos, por mais nobre que seja, consegue disputar ao sublime (*Ibidem*, p. 58).

Para a razão não basta a ordem, a harmonia: quanto maior lhe for a resistência, tanto mais se afirmará e terá fomentado o seu prazer. “Com todas as suas contradições morais e seus males físicos, a liberdade é, para as nobres almas, um espetáculo infinitamente mais interessante do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, onde as ovelhas seguem pacientes o pastor e a vontade autodeterminadora se rebaixa a peça de relógio” (*Ibidem*, p. 64).

No sublime há sempre um distanciamento que permite ao sujeito se ver em segurança perante aquilo que eventualmente representa algum risco, e estar no centro de forças conflituosas não promove o prazer, mas uma tensão que, inicialmente, pode causar o desgosto. Logo, é melhor observar alguém que, fazendo uso da sua autonomia moral, superou a determinação da natureza, do que se encontrar em meio à desarmonia do próprio destino, ou seja, em uma desgraça. Melhor, ainda, se esta for apenas fictícia. Por esse viés, naquilo que Schiller chama de “patético” (*pathetisch*), no lugar de se fazer objeto do sublime, o homem apenas o contempla, conjugando, por conseguinte, temor e sublimidade⁴. Muito mais do que isso, ao se representar no palco uma desgraça fictícia, imagina Schiller ser cabível tornar o homem melhor preparado para a desgraça real, reconhece Anatol Rosenfeld em nota em

³ Em nota, Schiller expõe sua compreensão de razão: “A razão é, segundo Kant, a faculdade das idéias, as quais, como postuladas, ultrapassam o conceitual e científico, domínio do entendimento” (SCHILLER, 1991, p. 58).

⁴ Esse termo se encontra melhor explicado em um escrito de Schiller de 1793, *Über das pathetisch*.

Acerca do Sublime (cf. *Ibidem*, p. 67). Ao se falar do patético, abre-se espaço para a discussão sobre a tragédia, assunto do próximo tópico.

3 A tragédia e a possibilidade do trágico em Schiller

Alguns estudiosos sobre o assunto, como Roberto Machado, confirmam a importância dos escritos de Schiller a respeito da tragédia. Todavia, fazem ressalvas quanto à existência, nestes, de uma discussão sobre o trágico, isto é, aquilo que não concerne apenas à tragédia e o seu efeito, mas à própria condição da existência humana. Este não poderia preceder de um delineamento metafísico, sem a idéia de um absoluto, assim como aparece no idealismo alemão e em seus desdobramentos – algo já percebido por Hegel⁵ ao se referir a Schelling⁶. Fora aquele quem reconheceria que o compromisso da arte sublime em Schiller era muito mais com a “Idéia” do que, como no caso de Schelling, com o “Absoluto”. Machado escreve:

Deste modo, se pensadores imediatamente posteriores, como Schelling e Hegel, investigarão, no âmbito do idealismo absoluto, não mais fundamentalmente o efeito da tragédia e o modo como ele é produzido, rompendo assim como o ponto de vista herdado por Aristóteles, Schiller parece ter-se mantido, em parte, fiel à tradição, considerando o trágico não como um fenômeno em si, mas em função do afeto ou sentimento que a tragédia deve produzir no espectador (MACHADO, 2006, p. 78).

O certo é que, mesmo em Schopenhauer ou em Nietzsche, autores que, no século XIX, desenvolveram com demasiada perspicácia o pensamento sobre o trágico, este não se desvencilhou da sua relação com o “destino” e com a situação do “conflito indissolúvel” – termos bem notados no pensamento schilleriano. Contudo, o tratamento que Schiller teria dado para ambos não estaria a contento para a uma definição admissível do trágico

Em contrapartida, poder-se-ia duvidar da existência da tragédia sem que a antecipassem seus elementos trágicos: os fatores que tornam possível o gênero da tragédia. Se assim parecer mais razoável, Schiller o tenta demonstrar ao se fazer a pergunta “por que nos

⁵ Este filósofo, em seus *Cursos de Estética*, especificamente no primeiro volume da versão portuguesa, já começara a discutir aquilo que no terceiro volume viria a ser um apontamento mais atento para a concepção de trágico (cf. HEGEL, 2001, pp. 185-201).

⁶ A tese de Peter Szondi é de que o primeiro a pensar o trágico foi Schelling. Ver o *Ensaio sobre o trágico*, na primeira frase da Introdução. A carta em que ele aborda esse conceito é de 1795 (cf. SZONDI, 2004).

entretêm (aprazem) assuntos trágicos”, estabelecendo o que, na esfera patética, é alvo de uma autêntica tragédia, remetendo-o, sobretudo, ao conflito entre o real e o ideal. Já Anatol Rosenfeld prefere não adentrar em tal polêmica e afirma que a dupla de ensaios *Acerca de razão por que nos entretêm assuntos trágicos* (1792) e *Acerca da arte trágica* (1793) têm a preocupação de abordar “a relação entre os valores estéticos e morais, tentando garantir a plena autonomia das duas esferas, sem com isso negar o seu acordo e ligação profundos” (SCHILLER, 1991, p. 13).

No entanto, há consonância em se admitir a maneira original como Schiller pensou a tragédia, desvencilhando a sua teoria de um debate sobre os gêneros, comum nas poéticas desde Aristóteles⁷. Grosso modo, quer-se deslindar a relação entre a arte e a própria vida, não olvidando que é desta que deve advir a forma para a construção daquela - desde que não se perca de vista o aspecto moral que permeia ambas.

Divide-se a arte em duas: a) aquelas que satisfazem ao entendimento e a imaginação, ou seja, as belas-artes e b) aquelas que entretêm a razão, nomeadamente, as artes comoventes (por se relacionarem com o sentimento e com o coração). O sublime se insere no segundo tipo, ponderando-se que, juntamente com o comovente, coincide “em produzir prazer através do desprazer” (*Ibidem*, p. 19). Para que haja a comoção, é necessário que a dor, gerada por uma desgraça qualquer seja “suficientemente moderada”. E o que permite essa atenuação da dor é o distanciamento, que pode ter dois sentidos: a) do espectador que assiste a desgraça alheia e b) de si mesmo diante da lembrança de uma desgraça do passado – contanto que, nos dois casos, o resultado da ação dos protagonistas seja admirável, isto é, fruto da sua autodeterminação moral. Tal ação só é deflagrada a partir do que Schiller chama de inadequação. O fim do homem é ser feliz e não há nenhuma virtude em se buscar a própria felicidade – considerando-se que em prol desse propósito, até meios escusos podem ser

⁷ Embora, no final do ensaio de 1792, *Acerca da arte trágica*, existam relances de uma possível poética.

utilizados. Quando tudo coopera para a realização desta finalidade, gera-se um estado de adequação em si mesmo, mas que não comove, pois este sentimento não se dá na plena harmonia. Ora, somente a tragédia, enquanto gênero literário, pode deleitar através da dor.

Outro ponto importante, como já se anteviu acima, é o fato de Schiller avaliar que o que se deve ter em conta na tragédia é muito mais a ação do que o tipo de homem que a realiza⁸, porque é através das suas ações que os homens mostram se devem ou não ser lembrados (valorização do indivíduo acima da figura do herói ou do rei⁹) – até o arrependimento causado pela dor de um erro é louvável¹⁰. Porém, praticar a virtude pensando que dela, obrigatoriamente, advirá a adequação é um erro, pois determinadas ações virtuosas podem causar a infelicidade no lugar do contrário. “O sofrimento do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente do que do depravado” (*Ibidem*, p. 20), já que, para o primeiro, não se espera como recompensa o mal e, para o segundo, se este sobrevém é muito mais causa de prazer. Logo, o que se valoriza não é o resultado da ação, e sim, a capacidade de determiná-lo que a razão possui, mesmo quando se prevê que a sua consequência poderá trazer o próprio desprazer. Este tipo de ação é apto para mostrar a moral em sua máxima liberdade. “Tanto mais terrível o adversário, tanto mais gloriosa a vitória. Só a resistência pode tornar visível a força. Do que se segue ‘só num estado violento, em luta, que pode ser mantida a suprema consciência da nossa natureza moral, e que o máximo prazer sempre virá acompanhado pela dor’” (*Ibidem*, p. 21). E mais, é possível dizer que a consciência moral não só contradiz a adequação natural como, da mesma maneira, deve saber se orientar em uma escala de valores que sobrepõe princípios morais (quando um prazer moral é obtido por uma

⁸ Assim como em Aristóteles, para Schiller é a função da arte imitar a natureza. No entanto, este faz as seguintes ressalvas: “a arte trágica irá imitar a natureza naquelas ações que podem suscitar, principalmente, a paixão compassiva” (SCHILLER, 1991, p. 90).

⁹ Após 1800, nos textos literários da maturidade, Schiller revitaliza essas duas figuras, embora, os temas da década de 1790, fase filosófica do autor, sejam repetidos continuamente.

¹⁰ Sobre isso, é possível ler; “Quer o homem virtuoso perca voluntariamente a sua vida, a fim de agir de acordo com a lei moral, quer o criminoso, sob a coação da consciência, destrua a sua vida com as próprias mãos, a fim de punir em si mesmo a violação daquela lei: o nosso respeito pela lei moral ascende a um mesmo e elevado grau” (*Ibidem*, p. 13).

dor moral) – como quando se opta em sacrificar a própria vida para a sobrevivência do Estado (cf. *Ibidem*, p. 24).

Por fim, cabe analisar a questão do herói na teoria schilleriana da tragédia. Essa figura aparece nela de uma maneira peculiar, bem distinta do seu equivalente em Aristóteles. De início, faz-se ver que há muito mais conotação referente ao protagonista, principal personagem na trama dos acontecimentos, do que de uma espécie de homem diferenciado dos demais; um nobre guerreiro, por exemplo. Não são a condição do seu nascimento e nem o destino que devem exercer sobre ele o caráter determinante. O protagonista não é simplesmente aquele que tenta incessantemente fugir das cadeias do destino a fim de restabelecer egoisticamente a própria harmonia, tendo como intuito a sua felicidade, mas quem consegue despertar interesses muito mais gerais, capazes de atingir diretamente o espectador. Além disso, o herói que Schiller contempla é o da tragédia moderna e burguesa, um homem que deve conseguir a sua expressividade por suas escolhas e ações, provando ser moralmente digno.

Quanto ao herói grego, admira-se a incapacidade deste em reconhecer-se envolvido e emaranhado nas teias do destino, sendo jogado de um lado para o outro pelas vagas do devir ou pelos interesses dos deuses. Suas ações, mesmo que virtuosas e invejáveis, não deveriam promover o prazer no espectador, e sim a expurgação do horror, da tristeza, da covardia, entre outros sentimentos. A esse respeito, acusa-se que “mesmo nas mais excelentes peças do palco grego, nos deixa algo a desejar, porque, ao cabo, em todas essas peças se irá apelar para a fatalidade, permanecendo sempre um nó indissolúvel para a nossa razão que reclama razoabilidade” (*Ibidem*, p. 94). Já para o herói moderno exige-se uma admiração muito mais voltada não ao poder que ele possui para se desvencilhar do seu destino, mas para a sua

relutância em não se deixar determinar moralmente, em preservar a sua autonomia, em não se entregar até o último fôlego¹¹.

O herói pode surgir a qualquer momento desde que, como já discutido anteriormente, três situações venham a ocorrer, de preferência, respectivamente: a) a quebra da sua harmonia com o mundo físico que ameaça a sua vida física, b) a resistência em não querer se determinar pelo aparente destino e por nada que não seja advindo da sua própria razão e c) um conflito entre princípios morais dos quais somente um poderá triunfar. Na situação “a” o herói precisa ter consciência que desgraças advêm a todos, virtuosos ou não, e que, fisicamente, ele é tão susceptível à morte quanto qualquer outro vivente, contudo, não deve se entregar buscando se colocar em um novo estado de adequação. Em “b” deve se abrigar em si mesmo, em sua razão, fazendo prevalecer o seu sentimento moral. Nesse sentido, esta passagem é citada: “Aqui, porém, não se pode ser poupada ao espectador participante a desagradável sensação de um contra-senso da natureza, que, neste caso, é a única a poder salvar a adequação moral” (*Ibidem*, p. 93). Para a última situação, enquanto a escolha razoável causa o prazer, a contrapartida pode gerar a indignação.

4 Um diálogo com os elementos trágicos nietzschianos

Embora Nietzsche pareça fazer passar a sua discussão com Schiller a partir do problema do coro, visto no oitavo capítulo de *O nascimento da tragédia*, somente uma leitura comparativa minuciosa das teorias da tragédia de ambos pode precisar por quais vieses passa o verdadeiro ponto de debate. Aquilo que no contexto referido aponta para uma simples discussão sobre o que seria o coro trágico, contrapondo o espectador ideal aos sátiros efetivamente participantes do tempo mítico, é apenas um dos relances de todo um arcabouço filosófico que não poderia, por princípios não tão óbvios, conciliar as duas teorias. Para uma

¹¹ Schiller acusa a tragédia grega de se manter presa a um modelo que exige “a confortadora representação finalista no todo grandioso da natureza” (*Ibidem*, p. 95), não alcançado o status da trágica emoção. Ainda afirma em seus escritos *Sobre a poesia ingênua e sentimental* que “quando éramos simples filhos da natureza, éramos felizes e perfeitos; mas agora somos livres e perdemos ambos esses dons” (SCHILLER, 1993, p. 41).

empreitada de tal monta, deve-se entender que não é a origem da tragédia, dentro do tempo e do espaço, a principal demanda que inicia a contraposição, e sim o entendimento irreconciliável que esses dois pensadores possuem da relação entre o homem e a natureza e, por conseguinte, do homem com sua humanidade¹². A Alemanha em que Schiller escreve está apinhada de valores iluministas. A idéia de esclarecimento pelo florescimento da razão é a ordem do dia. A herança de um Kant, ainda vivo, se faz sentir num vigor jamais visto em vários cantos dos diversos reinos germânicos na virada do século XVIII para o XIX. Na outra ponta, encontra-se a Alemanha nietzschiana, que fomenta a idéia de unificação nas mais diversas maneiras, pois um bom espírito germânico sabe que só é possível uma unificação geopolítica se houver uma identidade coletiva exaltada¹³. A exaltação de uma razão individualista, transcendental e paralela à história já não basta. Ou o espírito humano deve se orientar em sua trajetória histórica rumo ao absoluto, ou o homem precisa se compreender como pertencente a uma realidade que lhe é totalmente alheia, da qual não se possui autonomia, mas em que é jogado irremediavelmente: um retorno do metafísico. Nesse segundo caso, nem a razão individual e, tampouco, o processo civilizatório são suficientes para salvar o homem de uma natureza que parece ignorá-lo, e que a tudo mergulha na irracionalidade do devir. O certo é que, para Nietzsche, após Schopenhauer a razão não terá o mesmo status que possuía em Schiller. Esta passa a ser uma vaga esperança de superação de algo que inevitavelmente domina o homem: a vontade – outro conceito divergente entre ambos. Aliás, Jean Lefranc identifica a proximidade da filosofia nietzschiana do trágico com Schopenhauer, mas aponta uma diferença radical: “Desde os primeiros textos de Nietzsche começa portanto uma subversão da metafísica de Schopenhauer: uma ontologia do pior dos

¹² Richard Schacht interpreta da seguinte maneira o sentido de tragédia para Nietzsche: “Ele não vê a arte trágica como um fenômeno confinado a simples esfera da experiência humana e da vida cultural. Ele a vê como a potência fundamental e força orientadora de toda uma forma da cultura e da existência humana como a única capaz de encher o vazio deixado pelo colapso dos mitos sustentadores da vida otimista (tanto religiosa quanto científico-filosófica)” (SCHACHT, 1983, p. 497).

¹³ Não se quer dizer aqui que determinadas correntes filosóficas como o idealismo alemão ou os movimentos artísticos como o romantismo tenham nascido a partir desse sentimento, mas reconhece-se uma via de mão dupla.

mundos possíveis (...) é substituída por uma ontologia da superabundância, incluindo tanto a alegria dionisíaca como os terrores titânicos” (LEFRANC, 2003, p. 91).

Jogar com os conceitos de dionisíaco e apolíneo é colocar em suspensão a idéia de um homem que cria uma arte derivada da razão, mas sim que a imbui de caracteres cada vez mais racionais no intuito de esconder a sua verdadeira condição de heteronomia frente à natureza. Ora, se Schiller não quer fazer o prazer do trágico preceder à força moral que é fonte dele, Nietzsche pensa que o prazer que o trágico desperta é de outra esfera, anterior à moralidade: o que altera profundamente a concepção de liberdade. Assim, se Nietzsche afirma que até o seu tempo o verdadeiro problema da tragédia não tinha sido tratado e sequer colocado, fazendo referência direta aos helenistas alemães, mas, sobretudo, a Schlegel e a Schiller, é preciso entender que sem os profundos desdobramentos filosóficos (e culturais) que ocorreram em quase meio século que separa aquele destes, tal conclusão também não seria possível. Este último jamais poderia prever que o “verdadeiro problema da tragédia” teria que ter como solo filosófico o contra-senso das suas próprias convicções. Por outro lado, se for pressuposto que a escolha entre a tragédia moderna, alvo das análises schillerianas, e a tragédia clássica, motivo da primeira obra nietzschiana de grande importância, é a razão de tamanha divergência, pode-se perder o foco principal: a atenção para qualquer uma delas exige a compreensão dos seus elementos constitutivos, sem os quais ambas não existiriam.

O intuito desta parte não é adentrar em demasia no pensamento nietzschiano sobre o nascimento da tragédia, porém estabelecer um paralelo entre alguns de seus elementos com aqueles da teoria da tragédia schilleriana que estão contidos nos dois tópicos precedentes. Para que esta empreitada não se estenda muito, elegem-se quatro deles, a saber, a liberdade, o belo, o sublime e o herói. Antes de qualquer coisa, deve-se compreender que, para Nietzsche, a tragédia grega também é tomada como imitação da natureza, já que não é o homem quem produz as suas duas instâncias originais, o dionisíaco e o apolíneo, sendo ambos dados através

de impulsos da própria natureza que o impelem à criação artística. No entanto, para cada uma dessas instâncias há uma atitude diferente que deve ser avaliada detidamente.

O elemento dionisíaco é aquele que tem o poder de fazer com que o homem se sinta na intimidade do seio da natureza, unido a ela, como um ser uno. “Sob a magia do elemento dionisíaco estreita-se não apenas a união entre o ser humano e o outro; também a natureza alienada, hostil ou subjugada volta a celebrar a sua festa de reconciliação com o seu filho pródigo, o ser humano” (NIETZSCHE, p. 28), propõe o filósofo. Este estado de reconciliação, de harmonia com a natureza, exige um completo abandono de si mesmo, comparado a uma embriaguez. Todas as rédeas e princípios morais, em vez de libertarem homem, impedem-lhe esse contato dionisíaco. Nesse sentido, observa-se que a liberdade para Nietzsche não pode advir da moral, e o prazer que dela advém não se compara ao indômito sentimento da total entrega à vontade da natureza. A suposta liberdade que o homem que está debaixo da claridade apolínea, no *principium individuationes*, imagina possuir é apenas um engodo. Todo ser vivo está à mercê da natureza e é por ela determinado, mas o homem cria imagens e uma idéia de si mesmo que escondem toda a crueldade natural, tornando a vida razoável.

O grego conhecia e sentia os horrores e as coisas tremendas da existência: aliás, para poder viver, tinha de contrapor-lhes o fulgurante nascimento onírico dos seres olímpicos. Aquela enorme desconfiança contra os poderes titânicos da natureza, aquela Moira sentada num trono sem comisseração acima de todo o conhecimento, aquele abutre de Prometeu, grande amigo do homem, aquela terrível sorte do sábio Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos átridas, que leva Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus da floresta, juntamente com os seus exemplos míticos e que causou a ruína dos melancólicos etruscos – foi constante e renovadamente superada pelos gregos através daquele mundo intermédio artificial dos seres olímpicos, em todo o caso encoberta e subtraída ao olhar (*Ibidem*, p. 35).

Se, por um lado, o devir e a vida são assumidos como partes de um processo natural e organizador de todas as coisas, visto que são realidades universais, por outro, são percebidos como obscuros e caóticos, direcionando com sua impetuosidade cada indivíduo para um destino comum: a morte. À angústia instaurada diante da mortalidade opõe-se a individuação regida pelas medidas que colocam ordem nesse caos existencial – o que se faz sentir

claramente na arte apolínea. A ordem faz serventia ao aparente, àquilo que se quer ver no lugar da verdadeira condição humana (em sua mortalidade). O belo, o forte e o triunfante elevam e enobrecem o espírito, mesmo que tais aspectos não sejam pertinentes aos homens em geral, mas, sobretudo, a um herói: “A finalidade mais íntima de uma cultura orientada para a aparência e a mesma só pode ser, com efeito, o encobrimento da verdade” (NIETZSCHE, 1992, p. 242). Aqui a beleza cumpre um papel fundamental: “através da aparência de esplendida ilusão tornar a vida possível diante da sua constante dissonância”. Nesse sentido, criar não é afirmar, e sim transfigurar. Não há como escapar da realidade, da impetuosidade da vontade, porém, pode-se camuflá-las sob o véu da beleza. A queda do véu de Maya, que revela a realidade da existência humana, coloca o homem diante de um sublime pelo qual, num misto de prazer e dor, percebe-se envolto de uma indissolúvel determinação ao léu da sua vontade interna, ou seja, da sua vontade individual. Para Anna Hartmann Cavalcanti, a natureza é impulso criador, mas também, é força destruidora, levando o homem inevitavelmente ao seu declínio.

Cada indivíduo é apenas o jogo gratuito das forças de construção e destruição, desse movimento que engendra e destrói suas próprias criações. Nesse sentido o mito de Dioniso, matéria de toda tragédia, pode ser assim compreendido: um deus que sofre é o fundamento do mundo, um deus que sofre e procura se libertar na criação de um mundo que ele sempre de novo volta a desfazer. A tragicidade da existência não é um estado transitório que pode ser transformado e superado pelo homem, mas um aspecto fundamental de sua constituição (CAVALCANTI, 2006, p. 58).

Luzia Gontijo Rodrigues afirma que a resplandecência de Apolo serve como um “consolo metafísico” diante das “forças subterrâneas e não domesticadas da natureza” que, ao mesmo tempo, revela que “nós mesmos somos, realmente, por breves instantes, o ser primordial, e sentimos seu indômito desejo e prazer de existir” (RODRIGUES, 1998, p. 48).

Nas palavras de Nietzsche:

A alegria metafísica pelo trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente à linguagem da imagem: o herói, aparência suprema da vontade, é, para nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é afetada por sua aniquilação. “Nós cremos na vida eterna”, assim exclama a tragédia (...) (NIETZSCHE, 1992, p. 137).

A tragédia é consequência das experiências primordiais do homem antigo com os sofrimentos de Dioniso através dos rituais e cultos que lhe eram prestados. Não era apenas uma representação cênica, e sim um jogo no qual os seguidores do deus se viam participantes do acontecimento do próprio *illo tempore*. As imagens que ali se transmutavam não eram humanamente intencionais, mas uma emanção divina. O poeta, sem nenhum compromisso consigo, era o transmissor da divindade: “O mundo das vivências comunicadas pelo poeta antigo era o mundo das forças dionisíacas, experimentado não apenas nos rituais, mas na criação poética, pois a arte não havia se separado, ainda, da esfera da religião e dos cultos” (CAVALCANTI, 2006, p. 53). Segundo Cavalcanti, para Nietzsche o poeta nada mais representava que alguém que estava presente no cortejo do deus, parte do próprio coro ditirâmico, expressando através da dramaturgia as suas vivências como coreuta. Aliás, segundo o seu comentário, são a dissimulação que mascara Dioniso e a transformação do canto religioso em imagens intencionais os responsáveis pelo nascimento do drama, a transposição da experiência mítica para o mundo cênico, para uma forma específica de arte.

Por último, entre em pauta a figura do herói. Este em nada se parece com o schilleriano por motivos claros: ele não é um indivíduo qualquer, é uma transfiguração do próprio Dioniso: “mas pode se afirmar com igual segurança que, até Eurípides, Dioniso nunca deixou de ser o herói trágico, sendo todas as figuras famosas da cena grega, Prometeu, Édipo, etc., apenas máscaras daquele herói originário Dioniso” (NIETZSCHE, 1992, p. 79). E ainda mais: “Na verdade, porém, aquele herói é o Dioniso que sofre dos mistérios, aquele deus que experimenta em si as dores da individuação e sobre o qual mitos maravilhosos contam como ele, enquanto rapazinho, foi despedaçado pelos Titãs (...) (*Ibidem*, p. 80). É o dilaceramento da unidade primordial que causa o sofrimento, que coloca o herói em sua condição cênica, e o seu esforço não é apenas para restabelecer essa unidade, mas para voltar a fazer parte dela.

5 Considerações finais

Existe grande distância entre as teorias da tragédia de Schiller e Nietzsche, fato derivado de um fator fundamental: enquanto o primeiro valoriza a razão como fonte autodeterminadora do homem, sendo a liberdade a sua principal manifestação, o segundo a desabilita perante a potência da natureza e da vontade sob o seu status metafísico. Assim, se para um a tragédia produz o prazer no espectador porque nela ele reconhece a máxima expressão do homem que luta para não perder a sua autonomia, para o outro isso é simples engano. Se para um a beleza é o reconhecimento da idéia de liberdade no fenômeno, para o outro é um véu que serve para tornar a vida possível, uma ilusão que mascara a verdadeira condição humana. Se o sublime em um é a liberdade sentida e condição de elevação perante uma ameaça, para o outro é algo contraditório, que faz o homem se pensar livre, mas que, ao mesmo tempo, o faz tremer perante os horrores da existência. Se para um o herói é símbolo de autodeterminação, ou exemplo para que isso ocorra, para o outro é a própria expressão de Dioniso que sofre para retornar ao seu estado de unidade com o Ser uno. Outros problemas, como o do coro em ambos, não foram devidamente colocados, mas exigem uma comparação mais detida. Finalmente, se, como o dissera Nietzsche, o verdadeiro problema da tragédia não havia sido colocado, não se deve culpar Schiller por não ter tido a oportunidade de ver o nascimento de tantas outras filosofias que o seguiram e que tiveram parte na fecundação de uma tragédia que só poderia nascer em 1871.

Referências bibliográficas

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In, *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ; UNIRIO; Brasília: CaPES, 2006.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética: Volume I*. Trad. Marco A. Werle. São Paulo, EDUSP, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *A Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

_____. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Trad. C. Baseggio. Milão: TEA, 1993.

_____. *Kallias ou sobre a beleza: A correspondência entre Schiller e Körner entre janeiro e fevereiro de 1793*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SCHACHT, Richard. *Nietzsche*. London and New York: Routledge, 1983.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Haia: Nijhoff, 1967.

THOUARD, Denis. *Kant*. Trad. Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

(Figuras do saber; 8)

RODRIGUES, Luiza Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.