

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O CORPO NA ESTÉTICA SCHILLERIANA¹

Vladimir Vieira²,

Resumo:

Porque estabelece vínculos com elementos de ordem sensorial, portanto particular, o corpo surge na *Crítica da faculdade do juízo* primordialmente como algo prejudicial à justa predicação estética. Por um lado, ele serve, como no caso da tragédia, de analogia para uma espécie de movimento do ânimo que promove nossas forças vitais mas não pode ser pressuposto em qualquer um; por outro, ele é também a fonte de um prazer específico, de natureza agradável, que condena as artes que o produzem, como a música, a uma posição inferior na estrutura hierárquica esboçada nos §§51-54. Neste trabalho, pretendo mostrar que a estética de Schiller, um dos primeiros leitores filosóficos da terceira crítica, subverte essa posição em ambas as direções operando, contudo, dentro do quadro categorial da obra de seu mestre. Textos como “Sobre graça e dignidade” preservam a analogia entre corpo e alma sugerindo, entretanto, que o primeiro pode ser um indício de excelência da segunda. Ademais, Schiller concorda com Kant que o deleite estritamente corporal não é legitimamente estético; é, entretanto, justamente por meio do corpo que se pode produzir na arte o prazer de tipo mais superior, aquele que corresponde à apresentação do suprassensível.

Palavras-chave: Schiller; Kant; corpo; tragédia; música; sublime.

Abstract:

Because of its links with sensorial elements, the body is usually taken in the *Critique of the Power of Judgment* as something that stands in the way of sound aesthetic judgment. On the one hand, it is described in tragedy as an analogue to processes of the mind [*Gemüt*] which may promote our vital forces but cannot be universally admitted in everyone. On the other hand, the body also provides a specific kind of pleasure which, by its agreeable nature, condemns music to the lowest position in the hierarchy of fine arts sketched by Kant in §§51-54. In this paper, I will argue that Schiller, one of the first philosophical readers of the third critique, reverses both of Kant's positions while holding to his main philosophical tenets. I will show that Schiller's essay “On Grace and Dignity” maintains Kant's analogy between body and soul suggesting, nevertheless, that the former may serve as a symbol for the excellence of the latter. Furthermore, I will suggest that Schiller agrees with Kant that delight originating exclusively from the body may not be regarded as properly aesthetic; nevertheless, he also contends that through the body one may produce in art a superior kind of pleasure which corresponds to the presentation of the supersensible in us.

Keywords: Schiller; Kant; Body; Tragedy; Music; Sublime.

¹ The Body in Schiller's Aesthetics.

² Vladimir Vieira é professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Atua nas áreas de estética e filosofia moderna, com ênfase especial sobre a doutrina kantiana, seus precursores e desdobramentos. Publicou artigos sobre Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche e Hume, e traduziu os ensaios teóricos de Schiller sobre o sublime e a tragédia. E-mail: vladimir.m.vieira@gmail.com.

Embora bem distante da caricatura de estoicismo por vezes atribuída a ela na história da filosofia, a posição de Kant em relação à contribuição do corpo para a fruição estética é, na melhor das hipóteses, reticente. Porque respondem à natureza particular de cada sujeito, as sensações vinculadas a processos fisiológicos não podem ser pressupostas em qualquer um. Desse modo, elas frustram, quando não mesmo estorvam, o principal objetivo da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, que consiste em justificar a pretensão de universalidade que erguemos para nossos juízos sobre o belo.

As reservas do filósofo em relação àquilo que denomina “antropologia empírica” são formuladas explicitamente na “Observação geral” que conclui as analíticas do belo e do sublime. Comentando a célebre *Investigação* de Burke, que para ele “merece ser chamado o autor mais insigne nesse tipo de abordagem”³, Kant reconhece que prazer e dor podem ser relacionados, como propõe essa obra, ao tensionamento e relaxamento das fibras do corpo, e chega a conceder a Epicuro que talvez essas sensações sempre tenham, em última análise, um fundamento fisiológico. Mas conclui em seguida que

[...] se o juízo de gosto tem de valer não *egoisticamente*, mas segundo sua própria natureza, i. e., por si mesmo, não em razão dos exemplos que os outros dão de seu gosto, mas necessariamente *de modo plural* [...]: então ele tem de ter por fundamento algum princípio a priori (seja objetivo ou subjetivo), ao qual jamais se pode chegar por meio da inspeção de leis empíricas das mudanças do ânimo [...].⁴

Nesse trabalho, abordarei inicialmente alguns trechos da terceira crítica que ilustram, de maneira mais específica, esse princípio geral. A análise dessas passagens tem por objetivo mostrar de que modo Kant sugere, metafórica ou literalmente, que o corpo pode prejudicar a legítima predicação do gosto. Discutirei em seguida dois artigos de Schiller que dialogam diretamente com a *Crítica da faculdade do juízo*: “Sobre graça e dignidade” e “Sobre o patético”. Publicados em 1793 na *Neue Thalia*, em parte como resultado de estudos que o dramaturgo fizera dessa obra, eles evidenciam, sob meu ponto de vista, uma completa reversão da posição kantiana: o corpo é tomado, então, seja como indício, seja como componente essencial da experiência estética.

³ KANT, Immanuel. **Gesammelte Schriften**. Hrsg.: Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin, 1900ff. *Kritik der Urteilskraft*, Akademische Ausgab v. 05, p. 277, linhas 5-6. Todas as traduções empregadas neste artigo são de minha autoria.

⁴ KU, AA 05: 278.18-25.

I. Ginástica anímica

Um tema que concentra as invectivas de Kant contra o corpo na terceira crítica é aquele pertinente à eclosão de emoções violentas no sujeito. Em razão de sua estreita vinculação com elementos de ordem empírica, essa experiência é, como indicado mais acima, recorrentemente caracterizada como contraproducente para o ajuizamento do gosto. Na mesma “Observação geral” que se segue às analíticas, o filósofo esforça-se por distinguir esses casos daqueles que correspondem à categoria estética do sublime, a qual também pressupõe um movimento do ânimo e não um estado contemplativo, como se dá com o belo.

A estratégia empregada nessas passagens é remeter ao corpo por analogia. A supressão de afetos intensos a que o sujeito fora exposto provoca um prazer equivalente àquele que corresponde ao tensionamento e posterior relaxamento dos músculos. Segundo Kant,

a agradável fadiga que se segue quando somos sacudidos por um tal jogo dos afetos é um gozo do bem estar a partir do equilíbrio estabelecido entre as várias forças vitais em nós: o qual no final leva ao mesmo que aquele que os libertinos do Oriente julgavam tão confortável quando, por assim dizer, fazem amassar o corpo e pressionar e vergar suavemente todos os seus músculos e articulações [...].⁵

Como no caso do corpo, essa massagem anímica pode ser mesmo recomendável para o bem-estar vital. Trata-se, todavia, meramente do “movimento que temos de bom grado em razão da saúde”⁶, e não pode servir de fundamento para um juízo estético tal como aquele em que dizemos que um objeto é sublime. Kant menciona, nessa passagem, os efeitos de um sermão que desperta emoções turbulentas, e de uma tragédia cuja experiência torna o sujeito “meramente feliz por ter expulsado o tédio de modo bem sucedido”⁷ – tema, evidentemente, de particular interesse para Schiller.

Como se sabe, a terceira crítica tem, comparativamente, muito pouco a dizer sobre essa arte. Mas as esparsas referências à comoção, sentimento tradicionalmente associado à experiência da tragédia, não deixam dúvidas quanto ao seu caráter negativo para a predicação estética. No §14 do terceiro momento da “Analítica do belo”, no qual aborda a interferência de elementos de ordem sensível no ajuizamento da beleza, ela é apresentada como “uma sensação em que a apazibilidade [*Annehmlichkeit*] só se efetua por meio da momentânea inibição e subsequente efusão mais forte da força vital”, e que “não pertence de modo algum à beleza”.⁸ Nesse sentido, ela é ainda menos propícia à atividade judicativa

⁵ KU, AA 05: 273.36-274.05.

⁶ KU, AA 05: 273.35-36.

⁷ KU, AA 05: 274.08-09.

⁸ KU, AA 05: 226.13-15.

do que os atrativos, que podem ao menos recomendar o cultivo do gosto, conquanto não possam servir-lhe de base. No §52, que integra aqueles consagrados à arte e ao gênio, Kant é ainda mais firme:

Em toda bela arte o essencial consiste na forma, que é conforme a fins para a contemplação e o ajuizamento [...]; e não na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção) em que se visa apenas ao gozo – o qual nada deixa à ideia, tornando o espírito embotado, o objeto pouco a pouco enjoante e o ânimo humoroso [*launisch*] e insatisfeito consigo mesmo [...].⁹

A conexão entre esses dois conjuntos de observações torna-se mais evidente quando recorremos à *Antropologia*, que trata da tragédia de modo um pouco menos perfunctório. No Livro II desse escrito, Kant compreende a comoção, despertada no espectador pela compaixão, precisamente como uma espécie de ginástica anímica, em analogia com o corpo. Por que, pergunta-se o filósofo, os espetáculos teatrais despertam tanto prazer em nós?

Porque em todos surgem certas dificuldades – amedrontamento e desespero em meio a esperança e alegria – e assim o jogo de afetos contrários um ao outro é para o espectador, ao final do espetáculo, promoção da vida, na medida em que o colocou internamente em movimento.¹⁰

Previsivelmente, essa consideração tem lugar no primeiro item do Livro II, que trata do “prazer sensível na sensação de um objeto”, isto é, do agradável – e não no segundo, no qual são discutidos o gosto e a beleza. O espetáculo de teatro é comparado aos jogos de azar, ao trabalho, “ocupação penosa (em si mesma desagradável e deletosa apenas quando bem sucedida)”¹¹, e mesmo ao tabaco. O que essas diferentes experiências possuem em comum são o tensionamento do ânimo por meio da dor e a descarga subsequente, os quais atuam como um tonificante para o sentimento vital. Na verdade, o sofrimento funciona, sugere o filósofo, como um “agulhão da atividade”¹², pois o “[...] embotamento das sensações [...] pode coexistir tão pouco com a vida intelectual quanto a paralisia do coração em um corpo animal, no qual se segue inevitavelmente a morte se não suceder um novo estímulo (por meio da dor)”¹³.

O tema é retomado, em termos semelhantes, no Livro III, consagrado à faculdade de apetição. No §79, Kant menciona os efeitos positivos de alguns afetos para a saúde, tais como o riso e o choro. O filósofo pergunta-se, então, por que as

⁹ KU, AA 05: 325.35-326.09.

¹⁰ KANT, Immanuel. **Gesammelte Schriften**. Hrsg.: Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin, 1900ff. **Anthropologie in pragmatischer Hinsicht**, Akademische Ausgab v. 07, p. 232, linhas 13-17.

¹¹ Anth, AA 07: 232.25-26.

¹² Anth, AA 07: 235.02-03.

¹³ Anth, AA 07: 235.09-13.

tragédias são tão populares entre os jovens. A resposta é que, com a sua leviandade, “não resta qualquer atimia, quando a peça termina, das impressões aterradoras que constringiam o coração, mas antes apenas um agradável cansaço, após um forte movimento [*Motion*] interno, que os dispõe novamente para o alegramento”.¹⁴ No caso dos idosos, por outro lado, a impressão negativa dos sofrimentos vivenciados através da compaixão permanece no ânimo por um tempo maior, servindo de contrapeso para o relaxamento anímico que deveria se seguir à fruição do espetáculo.

II. Percussão corporal

Mas Kant supõe também que o corpo pode perturbar o juízo estético de modo ainda mais direto. São os efeitos produzidos sobre ele que impõem à música a posição mais inferior na hierarquia das artes esboçada nos últimos parágrafos da “Analítica”. Discuti esse tema com maior detalhe em outro lugar¹⁵, de modo que me permitirei aqui apenas retomar algumas das hipóteses desenvolvidas naquele trabalho.

Segundo Kant, a música possui um caráter misto, na medida em que consiste de uma combinação formal, portanto bela, de elementos que respondem por um prazer meramente sensorial, pertinente ao domínio do agradável. O filósofo chega a essa conclusão refletindo sobre o modo como apreendemos as notas individualmente. Considerando que os sons são, na verdade, vibrações do ar (assim como as cores são vibrações de luz¹⁶), coloca-se a questão de saber se seria ou não possível percebê-los como formas, ou seja, “se uma cor ou um som [*Ton*] (soar [*Klang*]) são meras sensações agradáveis ou em si mesmos um belo jogo de sensações, comportando como tal um comprazimento com a forma no ajuizamento estético”.¹⁷ Em caso positivo, especula o autor, isso talvez pudesse explicar por que certas pessoas, mesmo dotadas de um sentido acurado para essas intuições, têm dificuldades em diferenciar cores ou sons.

Não encontramos uma passagem que elucide essa dúvida no “esboço para uma possível divisão das belas artes” que Kant apresenta no §51.¹⁸ Sob meu ponto de vista, todavia, é lícito respondê-la negativamente recorrendo ao §14, no qual se discute, como indicado acima, o quanto impurezas de ordem sensível podem ser toleradas em nossos juízos estéticos. Conclui-se, assim, que a música seria uma

¹⁴ **Anth**, AA 07: 263.19-22.

¹⁵ VIEIRA, Vladimir. Arte bela ou arte mista? Kant sobre a música. **Studia Kantiana**, v. 17, n. 2, p. 29-42, ago. 2019.

¹⁶ Cores e sons são abordadas, no §51, sob a mesma rubrica das “artes do jogo das sensações”.

¹⁷ **KU**, AA 05: 324.28-31.

¹⁸ **KU**, AA 05: 320.

arte mista, consistindo de uma série de elementos agradáveis – as notas musicais – organizados segundo uma forma bela.

Ora, é importante termos em mente que a música só pode ser considerada uma bela arte graças à sua parte composicional; somente a essa “forma matemática”, que se deixa determinar pelas regras da harmonia, “se prende o comprazimento que a mera reflexão acerca de uma tal quantidade de sensações, que se acompanham ou sucedem umas às outras, conecta com um jogo delas como uma condição de sua beleza válida para qualquer um”.¹⁹ Tomados em si mesmos, os sons não satisfazem a essa condição, pois permanecem no âmbito do que meramente agrada, sem que possam erguer pretensões a um prazer universalmente válido. Kant já mencionara esse ponto no mesmo §14:

[...] a qualidade das sensações mesmas não pode ser admitida como consonante em todos os sujeitos, e a aprazibilidade de uma cor, de preferência em relação a outra, ou do som de um instrumento musical em relação a outro, dificilmente podem ser admitidos como ajuizados do mesmo modo em qualquer um.²⁰

Mas, ao avaliar comparativamente as diversas artes no §53, o filósofo conclui que o deleite que a música proporciona não decorre ordinariamente de sua parte formal, mas antes de sua parte material. A matemática das normas de composição “não possui seguramente a menor participação no atrativo e movimento de ânimo que a música produz”.²¹ Seu papel é apenas evitar que os sons perturbem-se uns aos outros, e assim garantir que as impressões “se harmonizem para um movimento e avivamento contínuos do ânimo por meio dos afetos a elas consonantes [*konsonierend*] e, com isso, para uma confortável autofruição [*Selbstgenuss*]”.²²

Assim, embora possua uma organização estrutural que faculta o ajuizamento da beleza, a música é relegada a uma posição inferior na hierarquia das artes porque seu efeito sobre nós é exercido, em geral, através de seu componente agradável. Segundo Kant, ela é “evidentemente mais gozo do que cultura [...] e possui, ajuizada pela razão, menos valor do que qualquer outra das belas artes”.²³ De todas, ela é a que talvez nos afete de modo mais intenso e íntimo; em contrapartida,

se avaliamos o valor das belas artes segundo a cultura que proporcionam ao ânimo, e se tomamos como norma a ampliação das faculdades que têm de convir para o conhecimento na faculdade do juízo: então a música possui, entre as belas artes, a posição mesmo mais inferior (assim

¹⁹ **KU**, AA 05: 329.10-14.

²⁰ **KU**, AA 05: 224.17-21.

²¹ **KU**, AA 05: 329.17-184.

²² **KU**, AA 05: 329.22-24.

²³ **KU**, AA 05: 328.07-11.

como talvez a mais superior entre aquelas que são também avaliadas segundo a sua apazibilidade), pois apenas joga com sensações.²⁴

Kant descreve em maior detalhe a natureza desse efeito no parágrafo seguinte. De início, o filósofo reitera que o deleite puramente sensorial é diferente daquilo que apraz “no mero ajuizamento”²⁵ e “parece sempre consistir em um sentimento de promoção da vida toda do ser humano, portanto também do bem estar corporal, i. e., da saúde”.²⁶ É esse segundo caso, precisamente, aquele que corresponde à fruição da música, arrolada ao lado dos “jogos de azar” e dos “jogos de pensamento”.

Como os demais “jogos de sensações”, a música dá prazer na medida em que atua de modo diretamente fisiológico, promovendo o sentimento vital. Sua baixa posição na hierarquia das artes decorre, precisamente, de que, como os divertimentos espirituosos que nos fazem rir, ela “move as entranhas e o diafragma”²⁷ sem que, ao final, “nada seja pensado”.²⁸ Para Kant, o deleite que tais experiências proporcionam não tem por resultado uma ampliação da cultura, ou seja, um fortalecimento de nossas faculdades superiores, uma vez que “o avivamento em ambas é meramente corporal, mesmo que incitado por ideias do ânimo”.²⁹ Como conclui o filósofo,

não é o ajuizamento da harmonia nos sons ou achados espirituosos, que serve com sua beleza apenas como veículo necessário, mas antes a ocupação vital que foi promovida, o afeto, [...] que perfazem o deleite de descobrir que se pode chegar ao corpo também pela alma, e utilizar essa como médico daquele.³⁰

Como se vê, o corpo aqui não é apenas metáfora que descreve certos processos anímicos, como se dá com a experiência da comoção na tragédia. Antes, ele é o próprio lugar onde os sons, por meio dos afetos, repercutem no espectador. Para Kant, entretanto, ambos os casos levam a uma mesma conclusão: seja diretamente ou por analogia, sua participação compromete a possibilidade de erguermos pretensões de universalidade para nossos juízos estéticos.

Gostaria, neste momento, de discutir como Schiller responde a essas considerações. Abordarei, especialmente, dois textos publicados em um primeiro momento de sua breve produção teórica – a saber, aquele que compreende os

²⁴ KU, AA 05: 329.25-31.

²⁵ KU, AA 05: 330.26.

²⁶ KU, AA 05: 330.30-02.

²⁷ KU, AA 05: 332.16-17.

²⁸ KU, AA 05: 332.08.

²⁹ KU, AA 05: 332.10-11.

³⁰ KU, AA 05: 332.14-21.

artigos da *Neue Thalia*, periódico organizado entre os anos de 1792 e 1793, em que o dramaturgo estabelece um diálogo mais direto com Kant, afastando-se paulatinamente do contexto da recepção alemã da *Poética* aristotélica que marcara o seu interesse inicial pela investigação dos fundamentos da tragédia.³¹ Mostrarei que a relação do corpo com a predicação estética é caracterizada aqui de modo essencialmente positivo: seja porque ele sinaliza, por analogia, uma excelência moral que tem por resultado um tipo específico de beleza, seja porque os efeitos do objeto sobre ele constituem um elemento imprescindível para a experiência do sublime.

III. Movimento e moralidade

O escrito que contém talvez as observações mais sistemáticas de Schiller sobre o corpo é “Sobre graça e dignidade”, também o mais extenso e ambicioso daqueles publicados na *Neue Thalia*. Seu ponto de partida é o mito do cinto de Vênus, que seria capaz de conferir beleza àquele a quem a deusa grega o emprestava. A dificuldade teórica que essa narrativa comporta é que, ao contrário de um mero adereço, ele altera essencialmente o sujeito que o porta, e não simplesmente sua aparência – logo o o “menos belo, e mesmo o não belo”³², torna-se então objetivamente belo. Como se poderia conceber, entretanto “uma propriedade pessoal” que não se reduz a “um simples ornamento contingente”, embora permaneça “simultaneamente separável do sujeito”³³? Como é possível, enfim, ser e não ser belo de modo essencial?

A solução para esse problema reside no conceito de “graça”, uma beleza do movimento que se contrapõe à beleza fixa das formas. Segundo Schiller, “ela é em primeiro lugar objetiva, e convém ao próprio objeto, não meramente ao modo como o recebemos. E é, em segundo lugar, algo contingente nele, e o objeto permanece ainda que pensemo-lo sem essa propriedade”.³⁴ O artigo buscará, nas páginas seguintes, esclarecer de um ponto de vista filosófico o conteúdo expresso

³¹ É habitual dividir a breve produção teórica de Schiller em dois momentos distintos: um primeiro, que compreende o período de publicação da *Neue Thalia* (1792-1793), em que dominavam o seu interesse pela investigação dos fundamentos da tragédia e os estudos de Kant, e um segundo, marcado pela aproximação com Goethe e pela organização conjunta do periódico *Die Horen* (1795-1797). Para uma abordagem mais pormenorizada sobre a produção desses textos, cf. VIEIRA, Vladimir. “Objetos trágicos, objetos estéticos”. In: SCHILLER, Friedrich. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 139-197.

³² SCHILLER, Friedrich. Über Anmut und Würde. In: JANZ, Rolf-Peter; BRITTNACHER, Hans Richard; KLEINER, Gerd; STRÖMER, Fabian (Orgs.) Frankfurt am Main: DKV, 1992, p. 330-394, p. 330.

³³ SCHILLER, 1992, p. 332.

³⁴ SCHILLER, 1992, p. 332.

no mito, em termos que derivam inequivocamente de princípios do sistema transcendental.

A beleza fixa, doravante denominada “beleza arquitetônica”, compreende todos os traços físicos determinados pela natureza, tais como “uma proporção feliz entre os membros, contornos fluidos, uma tez amável, uma pele delicada, um crescimento livre e bom, uma voz que soa bem”.³⁵ Schiller esforça-se por mostrar que essas características sempre possuem uma origem exclusivamente sensível, mesmo quando sugerem uma relação com algo de ordem racional. Assim, a figura humana, por exemplo, pode ser pensada como “expressão sensível de um conceito da razão; mas ela não o é em qualquer outro sentido e com qualquer direito maior do que toda bela formação da natureza”.³⁶ Ainda que a consideremos, de certo modo, superior a todas as demais belezas orgânicas, “ela se encontra, segundo o tipo, na mesma série que elas, pois tampouco manifesta de seu sujeito qualquer coisa que não seja sensível, e só recebe um significado suprassensível na representação”.³⁷

Para além de sua natureza meramente sensível, contudo, o ser humano possui também uma parte racional, a qual é igualmente capaz de torná-lo belo. Ele “é simultaneamente uma *pessoa*, um ser, portanto, que pode ser ele mesmo causa, e na verdade a causa última e absoluta, de seus próprios estados”.³⁸ A razão, desse modo, também constitui o corpo – não a sua configuração, mas antes a forma como ele se move.

Schiller desenvolve essa hipótese tomando de empréstimo ao sistema transcendental uma concepção dúplex de nossa constituição anímica. Se fossemos apenas seres sensíveis, sugere o dramaturgo, “a natureza daria as leis e simultaneamente determinaria os casos de aplicação; agora ela divide o regimento com a liberdade, e embora suas leis permaneçam, é, contudo, o espírito que doravante decide os casos”.³⁹ Isso significa, evidentemente, que o ser humano é dotado de vontade, e pode escolher por si mesmo como agir – ao contrário dos animais, que se encontram à mercê da influência dos instintos. Somos, entretanto, capazes de nos determinar de um modo mais sutil: também as ferramentas “de que a vontade não pode dispor imediatamente experimentam ao menos mediadamente a sua influência. O espírito a determina não apenas deliberadamente, quando age, mas também de modo não deliberado, quando sente [*empfindet*]”.⁴⁰

Esse princípio fundamenta a distinção que se mostrará mais central para a caracterização da graça. Quando temos em vista um propósito, realizamos um movimento voluntário; mas há, argumenta o autor, incontáveis maneiras de fazê-

³⁵ SCHILLER, 1992, p. 335.

³⁶ SCHILLER, 1992, p. 341.

³⁷ SCHILLER, 1992, p. 341.

³⁸ SCHILLER, 1992, p. 342.

³⁹ SCHILLER, 1992, p. 342-343.

⁴⁰ SCHILLER, 1992, p. 343.

lo. Ao esticar o braço para alcançar um objeto, a duração pode ser, por exemplo, mais longa ou mais breve, a trajetória mais curvilínea ou mais abrupta. A parte involuntária de um movimento voluntário, denominada “movimento simpatético”, não é determinada pelos fins que se intenta atingir, mas “pode ser determinada simpateticamente pelo estado de sensações da pessoa, e portanto servir de expressão dele”.⁴¹

É, precisamente, o modo involuntário segundo o qual efetuamos nossos movimentos voluntários que responde pela graça.⁴² O que torna alguns belos e outros não é a influência do espírito, que atua sobre o corpo, nos termos do artigo, “simpateticamente”. “A beleza arquitetônica faz honra ao criador na natureza, a graça [*Anmut*] e a graciosidade [*Graze*] àquele que a possui. Aquela é um talento, esta um mérito pessoal”.⁴³

Que conformação de ânimo responderia, todavia, pela beleza dos movimentos? O que, no espírito, faria o corpo deslocar-se graciosamente? Schiller aborda essa questão a partir de um posicionamento crítico em relação à doutrina moral kantiana⁴⁴, que classifica como “rigorista”. O filósofo teria concebido as nossas partes sensível e racional em uma relação de conflito permanente, na qual é necessário precaver-se todo o tempo contra a má influência da primeira para ser capaz de obedecer ao que exige a segunda.⁴⁵ Segundo a metáfora política introduzida no texto, trata-se de uma situação análoga àquela que se observa quando “ou o regente afirma a sua vontade contra a inclinação do cidadão, ou o

⁴¹ SCHILLER, 1992, p. 348.

⁴² “A participação que o estado de sensações da pessoa possui em um movimento voluntário é o que ele tem de involuntário, e é também nisso que temos de procurar a graça” SCHILLER, 1992, p. 348.

⁴³ SCHILLER, 1992, p. 344.

⁴⁴ As críticas de Schiller à moral kantiana em “Sobre graça e dignidade” receberam considerável atenção dos comentadores – significativamente maior, na verdade, do que a possível contribuição que a categoria da “graça” poderia representar para o debate propriamente estético. Cf., por exemplo, GAUTHIER, Jeffrey A. Schiller's Critique of Kant's Moral Psychology: Reconciling Practical Reason and an Ethics of Virtue. **Canadian Journal of Philosophy**, v. 27, n. 4, p. 513-543, 1997; DELIGIORGI, Katerina. Grace as Guide to Morals? Schiller's Aesthetic Turn in Ethics. **History of Philosophy Quarterly**, v. 23, n. 1, p. 1-20, Jan. 2006; BAXLEY, Anne Margaret. The Aesthetics of Morality: Schiller's Critique of Kantian Rationalism. **Philosophy Compass**, v. 5, n. 12, p. 1084-1095, 2010; WINEGAR, Reed. An Unfamiliar and Positive Law: On Kant and Schiller. **Archiv für Geschichte der Philosophie**, v. 95, n. 3, p. 275-297, 2013; BARBA-KAY, Antón. The Aesthetics of Agency in Kant and Schiller. **Idealistic Studies**, v. 46, n. 3, p. 259-275, 2018.

⁴⁵ Como sugere Gauthier, “Schiller afirmava que a falta de atenção geral de Kant para a natureza sensível humana exceto como um impedimento ou uma ameaça aberta à lei moral resultava em uma certa ‘unilateralidade’ em sua abordagem da deliberação e da ação moral. Se uma tal unilateralidade poderia parecer necessária ou ao menos justificável face a poderosos impulsos naturais, Schiller receava que ela também pudesse autorizar um agente a ignorar ou esforçar-se por esmagar os seus impulsos sensíveis. Um tal atitude em relação a nossos desejos já existentes teria de ocasionar uma dualidade debilitante na vontade [...]” GAUTHIER, 1997, p. 517.

cidadão afirma sua inclinação contra a vontade do regente⁴⁶ – ou seja, em que se tem ou um governo opressor, ou ausência de governo.

Mas, ao contrário do que pensara Kant, a sensibilidade não representa necessariamente um empecilho à ação de acordo com o dever. É possível para o ser humano elevar-se moralmente a ponto de tornar-se naturalmente inclinado para o bem – ainda que uma tal harmonia anímica nunca possa servir de fundamentação para o próprio agir. Nessa terceira possibilidade, que corresponderia àquela de um governo liberal, nossas partes racional e sensível estariam dispostas de tal modo que “os impulsos da última se colocam em harmonia com as leis da primeira, e o ser humano está uno [*einig*] consigo mesmo”.⁴⁷

Sujeitos como esses possuem, nas palavras do artigo, uma “bela alma”, e não precisam consultar a razão antes de deliberar sobre como proceder porque as inclinações sensíveis já determinam a vontade no sentido que é conforme à lei.⁴⁸ Neles “sensibilidade e razão, dever e inclinação se harmonizam, e a graça é a sua expressão no fenômeno”.⁴⁹ A graça se faz presente, portanto, naqueles que já atingiram, por meio de sua formação, um elevado grau de aprimoramento moral.⁵⁰

⁴⁶ SCHILLER, 1992, p. 361.

⁴⁷ SCHILLER, 1992, p. 363.

⁴⁸ Winegar parece interpretar a graça como uma espécie de beleza que caracterizaria apenas aqueles movimentos conectados a ações que possuem relevância moral – de modo que a capacidade de realizar o movimento sem embaraço denotaria a confluência entre inclinação e dever. Reversamente, “se uma pessoa tem de dominar as suas inclinações através de um ato da vontade para seguir a lei moral, as ações e movimentos daquela pessoa não parecerão graciosos. Pois o esforço para superar as suas recalcitrantes inclinações se mostrará nos movimentos corporais” WINEGAR, 2013, p. 281. Creio que Schiller possuía, na verdade, uma interpretação mais abrangente desse conceito: a harmonia entre razão e sensibilidade conquistada por uma bela alma se manifestaria em quaisquer movimentos, e não exclusivamente naqueles que estão ligados a ações morais, pois em todos eles a sua parte involuntária seria capaz de expressar a disposição de ânimo do agente. Essa posição é consistente com o exemplo que Schiller emprega ao qualificar os movimentos simpatéticos – esticar um braço, que não possui, em si mesmo, qualquer relevância moral. Cf. SCHILLER, 1992, p. 348.

⁴⁹ SCHILLER, 1992, p. 371.

⁵⁰ É importante observar que a noção de “bela alma” é muito mais ambígua e complexa do que deixa transparecer a apresentação sumária que foi possível desenvolver aqui – antes de tudo, graças à sua natureza *ideal*, e não *real*: só podemos, paradoxalmente, nos certificar de que a suposta harmonia entre sensibilidade e razão é de fato legítima, e não mera ausência de sensibilidade, em situações de desarmonia, as quais põem em relevo o segundo grande tema do escrito, a dignidade. Annabel Falkenhangen argumenta que essas dificuldades decorrem do fato de que a releitura desse conceito pela *Aufklärung* no século XVIII busca conciliar duas de suas formulações originárias, uma antiga, outra cristã. Cf. FALKENHANGEN, Annabel. Schillers schöne Seelen. Zur Auflösung eines Bildungsideals am Ende des 18. Jahrhunderts anhand von Schillers “Über Anmut und Würde”. In: STOLZENBERG, Jürgen; ULRICHS, Lars Thade. (Orgs.) **Bildung als Kunst: Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche**. Berlim: De Gruyter, 2010, p. 103-126.

Assim, Schiller toma o corpo em “Sobre graça e dignidade”, a exemplo de Kant, como um sinal que remete a processos anímicos. Mas, se no filósofo essa analogia servia ao propósito de denunciar a natureza sensível e particular desses processos, portanto a dificuldade de pressupô-los em qualquer um, ela estabelece aqui um ideal máximo de elevação a que todos podem e devem universalmente aspirar. Em última análise, a destinação da humanidade é tornar-se capaz de mover-se graciosamente.

IV. Sofrimento e moralidade

Um movimento análogo se faz notar quando o dramaturgo discute, mais diretamente, os efeitos da arte sobre o próprio corpo. Trata-se de uma questão central para uma de suas principais preocupações nesse momento de sua produção teórica, a saber, a tentativa de empregar o sublime como ponto de partida para refletir sobre os fundamentos da tragédia. Esse projeto ganha sua formulação mais madura em “Sobre o patético”, publicado na *Neue Thalia* também em 1793. O texto correspondia originalmente à parte final de um artigo mais extenso, “Do sublime”, que define o prazer associado a essa categoria estética, de modo essencialmente kantiano, como a consciência que ganhamos frente a certos objetos acerca de nossa natureza suprassensível.⁵¹

Kant, como vimos, empenha-se na “Observação geral” em depurar a experiência do sublime de quaisquer excessos patológicos que poderiam prejudicar a pureza da predicação estética. Por isso, o temor, que constitui a espécie dinâmica dessa categoria, não é caracterizado como um sentimento real, mas antes como algo apenas construído ficcionalmente pela imaginação. Segundo o filósofo:

O assombro, no limite do terror, o pavor e o calafrio sagrado que toma o espectador [...] não é, na segurança em que ele sabe encontrar-se, medo efetivo, mas antes apenas uma tentativa de a ele aceder com a faculdade da imaginação para sentir o poder dessa mesma faculdade, ligar o movimento do ânimo despertado por meio disso ao seu estado de repouso e assim superar a natureza em nós mesmos, portanto também fora de nós, na medida em que ela possui influência sobre o sentimento do nosso bem estar.⁵²

⁵¹ Em 1793, Schiller publicou, em dois números consecutivos da *Neue Thalia*, um longo ensaio de 97 páginas denominado “Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas”. Ao organizar, no final da década, seus trabalhos no volume *Escritos menores em prosa*, o dramaturgo decidiu suprimir as 47 páginas iniciais, mantendo as restantes sob um novo título, “Sobre o patético”.

⁵² KU, AA 05: 269.12-22.

Ora, isso tem por resultado a condenação da tragédia, no sistema kantiano, ao lugar de experiência propriamente inestética. Existem já inúmeras dificuldades para considerar a possibilidade de uma arte sublime no âmbito da terceira crítica, as quais não cabe comentar aqui.⁵³ Mas, ainda que se pudessem transpor esses obstáculos, os sentimentos compartilhados por meio da compaixão, não obstante os seus potenciais efeitos benéficos para a saúde, não poderiam ser legitimamente pressupostos em qualquer um.

Esse é precisamente o ponto que Schiller ataca em “Sobre o sublime”. A consciência do suprassensível pressupõe a superação de nossa natureza sensível, a qual se manifesta acima de tudo no estado de afeto. “Somente a resistência que ele exprime à violência dos sentimentos torna reconhecível o princípio livre em nós”⁵⁴, sugere o artigo, de modo que uma arte que não move o corpo jamais poderia ser considerada sublime. Essa se torna, assim, a primeira exigência que se deve fazer ao bom tragediógrafo: “o ser sensível tem de sofrer profunda e veementemente; tem de haver *pathos* para que o ser racional possa dar a conhecer a sua independência e apresentar-se *agindo*”.⁵⁵

Com base nesse princípio, Schiller critica o classicismo francês que, segundo seu ponto de vista, sacrifica a exposição do sofrimento às leis do decoro: “o tom gélido da declamação sufoca toda verdadeira natureza, e sua adorada decência torna plena e totalmente impossível [...] retratar a humanidade em sua verdade”.⁵⁶ Os gregos, por outro lado, nunca evitavam expor as dores de suas personagens. Como os escultores que representam figuras despidas, os tragediógrafos antigos removem de suas personagens tudo o que elas poderiam ter de artificial, e mesmo os deuses “têm de pagar um tributo à natureza tão logo o poeta queira trazê-los mais para perto da humanidade” – como no caso de Marte que, no canto V da *Iliada*, “grita de dor tão alto quanto dez mil homens”.⁵⁷

Isso não significa, entretanto, rejeitar integralmente as advertências de Kant quanto ao perigo que os excessos patológicos representam para a experiência estética. Por si mesma, a produção do afeto não assegura essa possibilidade, e Schiller critica com igual intensidade o mero sentimentalismo, o prazer lânguido que tem origem exclusivamente corporal. É sintomático, nesse sentido, que um

⁵³ Sobre tema, cf. PILLOW, Kirk. Form and Content in Kant's Aesthetics: Locating Beauty and the Sublime in the Work of Art. **Journal of the History of Philosophy**, v. 32, n. 3, p. 443-459, Jul. 1994; WICKS, Robert. Kant on Fine Art: Artistic Sublimity Shaped by Beauty. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 53, n. 2, p. 189-193, Spring. 1995; e, especialmente, ABACI, Uygur. Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 66, n. 3, p. 237-251, 2008; e suas respostas críticas em CLEWIS, Robert. A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 68, n. 2, p. 167-170, Spring. 2010; ABACI, Uygur. Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 68, n. 2, p. 170-173, Spring. 2010.

⁵⁴ SCHILLER, 2018, p. 69.

⁵⁵ SCHILLER, 2018, p. 69.

⁵⁶ SCHILLER, 2018, p. 70.

⁵⁷ SCHILLER, 2018, p. 73.

dos exemplos mais vivos arrolados nessas passagens seja justamente o da música. Nas salas de concertos,

aparece então em todos os rostos uma expressão da sensibilidade que vai até o que é animal: flutuam inebriados os olhos, a boca aberta é toda apetição [*Begierde*], um tremor voluptuoso toma todo o corpo, a respiração é rápida e fraca, em suma, afloram todos os sintomas do embriagamento; distinta prova de que os sentidos se refestelam, mas de que o espírito, ou o princípio da liberdade no ser humano, se torna presa da violência da impressão sensível.⁵⁸

Ao contrário do que se passa em Kant, contudo, não há qualquer óbice em chegar à alma através do corpo. Sua participação é, na verdade, imprescindível, pois é por meio dos afetos produzidos nele que ganhamos consciência de que somos seres racionais, e não meramente sensíveis. Schiller resolve essa dificuldade recorrendo a uma distinção que parece buscar inspiração, mais uma vez, em passagens da “Observação geral”, embora não seja definida desse modo com clareza na *Crítica da faculdade do juízo*.⁵⁹

Segundo o dramaturgo, podemos distinguir os afetos em nobres [*edel*] e baixos [*niedrig*]: os primeiros, sejam agradáveis ou penosos, trazem consigo também a consciência de nossa natureza racional, ao passo que os segundos não o fazem. Ora, “o bom gosto não permite qualquer apresentação do afeto, por mais forte, que expresse meramente sofrimento físico e resistência física, sem tornar visível simultaneamente a humanidade mais alta, a presença [*Gegenwart*] de uma faculdade suprassensível [...]”.⁶⁰ Uma arte que meramente adula ou martiriza o corpo é indigna desse nome, e o prazer que ela desperta, como supusera Kant, não pode ser legitimamente pressuposto em qualquer um.

Mas esse não é o caso da tragédia. Nela, o afeto não apenas revela nossas capacidades suprassensíveis mas é, antes, um elemento indispensável para que se produza essa consciência. Como ente sensível-racional, o ser humano precisa ser levado a evocar “uma resistência moral ao sofrimento, por meio da qual unicamente pode se tornar reconhecível o princípio da liberdade nele, a inteligência”.⁶¹ Se a compaixão com a dor efetiva é patológica demais para permitir essa operação, o mesmo não se aplica à sua imitação na arte.

É, portanto, por meio dos afetos nobres produzidos no corpo que se pode compreender a natureza dúplice de nosso ânimo. Schiller não discerne esse

⁵⁸ SCHILLER, 2018, p. 75-76.

⁵⁹ Kant discute, de modo bastante lacônico, afetos “vigorosos” [*wacker*] e “lânguidos” [*schmelzend*] e seu valor estético na “Observação geral” (KU, AA 05: 272.24-273.26). Esses trechos eram conhecidos de Schiller, que se refere diretamente a eles em “Sobre o patético”. SCHILLER, 2018, p. 75.

⁶⁰ SCHILLER, 2018, p. 77.

⁶¹ SCHILLER, 2018, p. 76.

caminho na música, mas antes na tragédia, que considera, por esse motivo, a mais sublime das artes.

Conclui-se que, longe de simplesmente ilustrar a doutrina da *Crítica da faculdade do juízo* ou aplicá-la a casos particulares, as reflexões de Schiller na primeira fase de sua produção teórica desenvolvem-se em um constante diálogo crítico com a obra de Kant que tem, no corpo, um de seus vetores fundamentais. Em “Sobre graça e dignidade”, ele designa, por analogia, um ideal de excelência moral a ser perseguido por toda a humanidade. Mas é a sua contribuição para a experiência da tragédia que nos faz reconhecer, *in concreto*, aquilo que temos em nós de humano, e que nos permite sonhar em um dia alcançá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABACI, Uygur. Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 66, n. 3, p. 237-251, 2008.
- ABACI, Uygur. Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 68, n. 2, p. 170-173, Spring. 2010.
- BARBA-KAY, Antón. The Aesthetics of Agency in Kant and Schiller. **Idealistic Studies**, v. 46, n. 3, p. 259-275, 2018.
- BAXLEY, Anne Margaret. The Aesthetics of Morality: Schiller's Critique of Kantian Rationalism. **Philosophy Compass**, v. 5, n. 12, p. 1084-1095, 2010.
- BEISER, Frederick. **Schiller as Philosopher: A Re-Examination**. Oxford: Oxford University, 2005.
- CLEWIS, Robert. A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 68, n. 2, p. 167-170, Spring. 2010.
- DELIGIORGI, Katerina. Grace as Guide to Morals? Schiller's Aesthetic Turn in Ethics. **History of Philosophy Quarterly**, v. 23, n. 1, p. 1-20, Jan. 2006
- FALKENHAGEN, Annabel. Schillers schöne Seelen. Zur Auflösung eines Bildungsideals am Ende des 18. Jahrhunderts anhand von Schillers “Über Anmut und Würde”. In: STOLZENBERG, Jürgen; ULRICHS, Lars Thade. (Orgs.). *Bildung als Kunst: Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*. Berlin: De Gruyter, 2010, p. 103-126.
- GAUTHIER, Jeffrey A. Schiller's Critique of Kant's Moral Psychology: Reconciling Practical Reason and an Ethics of Virtue. **Canadian Journal of Philosophy**, v. 27, n. 4, p. 513-543, 1997.
- KANT, Immanuel. **Gesammelte Schriften**. Hrsg.: Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin, 1900ff.
- PILLOW, Kirk. Form and Content in Kant's Aesthetics: Locating Beauty and the Sublime in the Work of Art. **Journal of the History of Philosophy**, v. 32, n. 3, p. 443-459, Jul. 1994.

- ROEHR, Sabine. Freedom and Autonomy in Schiller. **Journal of the History of Ideas**, University of Pennsylvania, v. 64, n. 1, p. 119-134, Jan. 2003.
- SCHILLER, Friedrich. Über Anmut und Würde. In: JANZ, Rolf-Peter; BRITTNACHER, Hans Richard; KLEINER, Gerd; STRÖMER, Fabian (Orgs.). **Theoretische Schriften**. Frankfurt am Main: DKV, 1992, p. 330-394.
- SCHILLER, Friedrich. Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: SÜSSEKIND, Pedro (Org.). **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Süssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 19-52.
- SCHILLER, Friedrich. Sobre o patético. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 69-104.
- VIEIRA, Vladimir. Objetos trágicos, objetos estéticos. In: SCHILLER, Friedrich. **Objetos trágicos, objetos estéticos**. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 139-197.
- VIEIRA, Vladimir. Arte bela ou arte mista? Kant sobre a música. **Studia Kantiana**, v. 17, n. 2, p. 29-42, Ago. 2019.
- WICKS, Robert. Kant on Fine Art: Artistic Sublimity Shaped by Beauty. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 53, n. 2, p. 189-193, Spring. 1995.
- WINEGAR, Reed. An Unfamiliar and Positive Law: On Kant and Schiller. **Archiv für Geschichte der Philosophie**, v. 95, n. 3, p. 275-297, 2013.

Artigo recebido em 19/12/2020
Aceito em 19/12/2020