



Aufklarung. Revista de Filosofia

ISSN: 2358-8470

revistaaufklarung@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba

Brasil

dos Santos Neto, Artur Bispo  
A ANALÍTICA KANTIANA DO SUBLIME EM FRIEDRICH SCHILLER  
Aufklarung. Revista de Filosofia, vol. 3, núm. 2, outubro, 2016, pp. 151-162  
Universidade Federal da Paraíba  
João Pessoa, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=471555232010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## A ANALÍTICA KANTIANA DO SUBLIME EM FRIEDRICH SCHILLER

[KANT'S ANALYTIC OF THE SUBLIME IN FRIEDRICH SCHILLER]

Artur Bispo dos Santos Neto \*

**RESUMO:** Resumo: O nosso texto tem como propósito apontar a articulação existente entre a estética kantiana, expressa na sua obra basilar *Crítica da faculdade do juízo*, e a reflexão estética constituída por Friedrich Schiller mediante a sua noção de sublime. Embora Schiller se inscreva sob o signo da influência da terceira *Critica*, vamos mostrar na tessitura deste texto como consegue libertar-se da influência kantiana, ao recusar a centralidade do juízo de gosto na definição do belo e afirmar a beleza (*puchritudo*) como liberdade no fenômeno. Schiller não se limita à investigação do sublime no âmbito da beleza livre (natureza), mas investiga-a especialmente no campo da beleza aderente. Embora o próprio Kant tenha atribuído ao gosto o significado de uma transição do prazer dos sentidos à disposição moral, será Schiller quem radicalizará o propósito de uma educação moral do homem pela mediação do sublime e do patético na arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Beleza, Subjetividade, Imaginação, Patético.

**ABSTRACT:** Our paper has as propose point the existing articulation between the Kant's aesthetic expressed in his book *Critique of Judgment*, and the aesthetic reflection build by Friedrich Schiller by his sublime notion. Although Schiller is sign on the sign of the third *Critique's* influence, we are going to show in the tessitura of the text how Schiller can liberate himself from the Kant's influence when he refuse to centralize the taste judgment in the definition of beautiful and affirm the beauty (*pulchritude*) as the freedom of the phenomenon. Schiller does not limit to investigate the sublime in the ambit of free beauty (nature), but investigate specially in the area of adherent beauty. Although Kant himself had attribute the taste to the meaning of the transition between the pleasures of senses and moral disposition, Schiller will be the one who will radicalize the purpose of a human moral education by the sublime and pathetic mediation in art.

**KEYWORDS:** Beauty, Subjectivity, Imagination, Pathetic.

*O que nós achamos belo numa obra de arte, não é o nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho.*

(LESSING, G. E. Laocoonte, p. 130)

### INTRODUÇÃO

**A** Crítica da faculdade do juízo (1791) de Immanuel Kant opera a reconciliação das faculdades do espírito entre si<sup>1</sup> e oferece à estética<sup>2</sup>, ciência que surgiu na metade do século XVIII com Alexander Gottlieb

\* Doutor em Filosofia. Professor do Curso de Filosofia, do Programa de Especialização de Filosofia e Educação, do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e do Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas - UFAL. m@ilt.uol.com.br

Baumgarten<sup>3</sup>, uma clara delimitação de suas atividades, quando destaca que esta se dirige à sensibilidade na forma da imaginação (*Einbildung*), ao proceder por analogia, representação e similaridade. A estética kantiana afirma a estética como uma região autônoma das questões relativas ao conceito e à verdade<sup>4</sup>.

Para Immanuel Kant, o gosto é a faculdade de ajuizamento (*Beurteilung*) acerca do belo; enquanto juízo estético, ele é formal e não material, pois o que possibilita a sensação de prazer não é a matéria, mas a sua forma<sup>5</sup>. Nesse sentido, pode-se afirmar que a teoria do gosto em Kant está em conformidade com o ditado popular que afirma: “a beleza está nos olhos de quem vê”.

O juízo de gosto é subjetivo, porque a beleza não é uma propriedade inerente às coisas, um predicado objetivo, mas um sentimento do sujeito que é presentificado nas coisas e nos entes animados. Em Kant, o juízo sobre o belo é anterior a todo o conceito e a todo e qualquer interesse. A universalidade alcançada pelo belo é uma universalidade subjetiva, pois é comunicável aos outros sujeitos, como anota Kant (1993, p. 85):

Em todos os juízos pelos quais declaramos algo belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso juízo sobre conceitos, mas somente sobre nosso sentimento; o qual, pois, colocamos a fundamento, não como sentimento privado, mas como um sentimento comunitário.

O juízo de gosto é uma norma ideal. Enquanto princípio admitido subjetivamente, ele exige o assentimento universal, quer dizer, o gosto opera na terceira *Crítica* como um princípio subjetivo-universal, embora somente seja passível de comunicação aquilo que comporta uma natureza objetiva e determinável. A imaginação pode afirmar a universalidade subjetiva sem ser obrigada a proceder segundo à ordem do conhecimento do objeto, sem submeter-se à jurisdição do entendimento (*Verstand*), haja vista a concordância subjetiva entre a imaginação e o entendimento.

A comunicabilidade subjetiva, assinala Kant (1993, p. 62), “no modo de representação de um juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento”. Ao denominarmos uma coisa bela, a sensação de prazer imputado pelo juízo de gosto aparece “como se” fosse de uma qualidade do objeto, quando na verdade não passa de uma sensação subjetiva que deve alcançar a dimensão intersubjetiva.

Na terceira *Crítica*, Kant afirma que o belo concorda com o sublime porque “ambos aprazem por si próprios, ambos pressupõem um juízo de reflexão. Ambos reivindicam o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto” (KANT, 1993, p. 89). O belo comporta um sentimento de promoção da vida, por isso ele está relacionado aos atrativos e à faculdade de imaginação lúdica. No sublime, o prazer é possível somente de maneira indireta; como exige seriedade e não admite qualquer jogo da imaginação, ele é incompatível aos atrativos, pois “a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo” (KANT, 1993, p. 90).

Apesar da articulação existente entre o belo e o sublime na terceira *Crítica*,

Kant estabelece uma distinção entre ambos, pois o belo é limitado, podendo ser representado artisticamente, enquanto o sublime é essencialmente ilimitado e impossível de ser representado artisticamente. Kant considera inadmissível a representação do sublime fora da natureza bruta e nos limites dos fins contingentes do homem. Na sua análise, o sublime da arte “é sempre limitado às condições da concordância com a natureza” (KANT, 1993, p. 90), enquanto a beleza da natureza “inclui uma conformidade aos fins em sua forma, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência” (KANT, 1993, p. 90).

Na perspectiva kantiana, a natureza suscita a ideia do sublime somente naquilo que denota poder e grandeza. Kant define o sublime nominalmente como “o que é absolutamente grande”, como aquilo que está acima de toda possibilidade de comparação, não possuindo nenhum padrão de medida fora de si mesmo. O referido filósofo defende a natureza bruta (livre) como o lócus privilegiado do sublime, pois ela pode ser ampliada desde que seja compreendida pela imaginação como um todo. O autor da terceira *Crítica* recusa a tematização do sublime no espaço da produção em que ainda prevalece o fim determinado na forma e na grandeza do objeto, pois nesse caso o objeto não subsiste em si mesmo e carece de liberdade.

O espetáculo assustador da natureza é atraente quando se goza de segurança. O oceano em fúria é sublime porque “eleva a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permite descobrir em nós uma faculdade de resistência” (KANT, 1993, p. 107). O sublime na natureza revela, de um lado, a impotência física do ser humano; do outro, a superioridade do ser humano perante a natureza. A natureza não é ajuizada como sublime por produzir medo, mas porque “convoca a nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida)” (KANT, 1993, p. 108).

No entanto, o verdadeiro sublime não está em nenhuma forma sensível, como esclarece Kant: “O sublime não deve ser procurado nas coisas, mas unicamente em nossas ideias” (KANT, 1993, p. 96). O sublime não é um objeto, mas “a disposição de espírito através duma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva” (KANT, 1993, p. 96). E ainda, o sublime “não está contido em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de sermos superiores à natureza em nós, e através disso também à natureza fora de nós” (KANT, 1993, p. 110).

Na perspectiva kantiana, a faculdade da imaginação, enquanto instância pré-teórica, percebe sua inadequação para alcançar aquilo que é grande, infinito e acima de qualquer medida, pois o infinito não é um conceito figurável. Embora a imaginação não possa apoiar-se em nada além da sensibilidade, a razão exige que a imaginação faça o impossível, que ela trate daquilo que não pode ser representado sensivelmente (KANT, 1993, p. 115). Para Kant, nada existe de mais sublime do que a afirmativa expressa no *Livro dos Judeus*: “Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra” (KANT, 1993, p. 150).

Forçada pela razão, a imaginação trata a natureza como um esquema para as ideias, o que se configura como terrível para a sensibilidade, pois implica não somente uma violência da imaginação contra a sensibilidade. A exigência da razão

acaba se convertendo numa violência com a imaginação, servindo “somente para ampliá-la convenientemente para o seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, que para ela [imaginação] é um abismo” (KANT, 1993, p. 111). O terreno por excelência da imaginação é a sensibilidade, ou seja, a representação do mundo através de imagem.

154

AUFKLÄRUNG, ISSN 2318-9428, V.3 N.2, OUTUBRO DE 2016, p.151-162

A razão conduz a imaginação a depreciar como ínfima toda a grandeza que se inscreve na órbita da sensibilidade, pois doravante ela deve se ocupar com o que é irrepresentável. Na verdade, a razão espera da imaginação algo que ela mesma não pode dar ou aquilo que ela não sabe receber. Ao tentar compreender o incompreensível, a imaginação sente em si mesma a vacuidade do seu empreendimento, pois do infinito só se pode pensar a sua ausência. Por isso a imaginação prefere o silêncio diante do terrível, porquanto é melhor calar-se, numa atitude de respeito à desproporção existente entre as imagens e as ideias da razão.

O sublime leva a imaginação a reconhecer a sua incapacidade. Com isso se estabelece uma relação de conflito entre as duas faculdades: imaginação e razão. Diferentemente da relação harmoniosa estabelecida no belo entre a imaginação e o entendimento, o sublime é um sentimento de desprazer, porque existe uma inadequação entre a avaliação estética da grandeza pela imaginação e a avaliação moral da razão; ao mesmo tempo, um prazer é despertado nesse juízo de inadequação da imaginação perante a racionalidade. Esclarece Kant (1993, p. 104): “a percepção interior da inadequação de todo padrão-de-medida sensível para a avaliação da grandeza da razão é uma concordância com as leis desta e um desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação supra-sensível”<sup>6</sup>.

No momento da *Crítica da faculdade de juízo* dedicado à “Analítica do sublime”, Kant apresenta uma espécie de autocrítica da imaginação. Os espetáculos oferecidos pela natureza, tais como “O oceano, a abóbada celeste, só são apenas espetáculos no sentido em que ainda o são estas peças de teatro onde o autor nos conta a sua impossibilidade de escrever alguma peça, falsas representações que, por transparência, indicam o irrepresentável” (LEBRUN, 1993, p. 583).

A experiência (negativa e positiva) do sublime revela que somente o dever moral é sublime, somente a liberdade pode ser chamada de absolutamente grande. A grandeza da natureza cumpre apenas um papel propedêutico de despertar o sublime na sensação humana às ideias da razão pela sensibilidade<sup>7</sup>. Para Kant, a verdadeira sublimidade deve ser procurada “só no ânimo daquele que julga e não no objeto da natureza” (KANT, 1993, p. 102). No entanto, o lugar de sua apresentação é a natureza ilimitada.

## O SUBLIME E O PATÉTICO EM FRIEDRICH SCHILLER

A terceira *Crítica* exerceu uma notável influência sobre o pensamento estético de Friedrich Schiller (1759-1805), como ele assegura em sua correspondência dirigida a Christian Gottfried Körner em 5 de março de 1791:

Você não advinha o que leio e estudo agora? Nada menos do que Kant. Sua *Crítica da faculdade de juízo*, que adquiri, me estimula através do seu conteúdo pleno de luz e rico em espírito, e me trouxe o maior desejo de me familiarizar aos poucos com a sua filosofia. (...) Mas como já tenho pensado muito por mim mesmo sobre

estética e nisso sou ainda mais versado empiricamente, progrido com mais facilidade na *Crítica da faculdade do juízo* e começo a conhecer muito sobre as representações kantianas, pois nessa obra se refere a elas e aplica muitas idéias da *Crítica da razão pura* à *Critica da faculdade do juízo*. Em suma, pressinto que Kant não é para mim uma montanha intransponível, e certamente ainda me envolverei com ele com mais exatidão (SCHILLER, 2002, p. 9-10).

Immanuel Kant não foi uma montanha intransponível para Schiller, pois é no horizonte da influência da terceira *Crítica* que ele elabora o projeto *Kallias*<sup>8</sup> e redige a *Educação estética do homem* (1793), bem como uma série de outras obras. Embora o procedimento investigativo de Schiller subsista na *démarche* kantiana, subjetiva e racional<sup>9</sup>, o seu propósito é fundamentar a beleza, diferentemente de Kant, como algo objetivo sensível<sup>10</sup>. Ele inscreve a sua teoria no quarto vértice do panorama das teorias estéticas do século XVIII, em que se procurava conferir o estatuto de autonomia à arte contra o subjetivismo racional de Kant, o subjetivismo sensível de Burke e o objetivismo racional de Baumgarten e Mendelssohn.

A terceira *Crítica* abriu as portas para a estética schilleriana, ao mesmo tempo que a limita, por quanto afirma a impossibilidade de um princípio objetivo para o belo e o gosto. Ao fundar a estética sobre princípios objetivos, Schiller não está defendendo o estabelecimento do estético sobre bases empíricas, mas numa esfera autônoma, baseada em princípios racionais. Ele considera como fundamental a constituição da estética sobre princípios objetivos, porque somente assim a estética poderia ser uma ciência filosófica.

Schiller lança seu olhar numa direção que Kant apenas apontou, mas não desenvolveu com profundidade: a investigação dos efeitos da arte sobre o processo de formação do homem. Na perspectiva de Schiller, as leis da arte não podem ser ditadas pelas contingências do gosto, mas devem ser perscrutadas pelo espírito. Entretanto, ele não deixa de reconhecer as dificuldades de seu projeto, pois a beleza se inscreve na ordem dos sentimentos e não na ordem do conhecimento, o que implica que a afirmação de um princípio objetivo universalmente válido para o belo parece insustentável.

Apesar da teoria schilleriana sobre o belo não comportar a mesma arquitetura sistêmica do pensamento kantiano, o seu mérito se manifesta na tentativa de constituir uma teoria da beleza a partir das questões formuladas por Kant. A beleza pertence à pátria da imaginação, faculdade que transita perfeitamente entre o entendimento (razão teórica) e a razão (razão prática)<sup>11</sup>. À proporção que a razão (prática) lança seu olhar sobre o ser natural e o descobre como determinado por si mesmo, percebe a presença de uma similaridade com a natureza. Graças ao reconhecimento da similaridade existente entre o movimento da razão e o movimento da natureza, a razão empresta liberdade ao fenômeno.

Nas suas correspondências com Körner, Schiller afirma que a liberdade somente pode emergir no mundo sensível como uma concessão da razão; nenhum objeto da natureza tem autonomia, porque esta pertence ao mundo inteligível. A razão empresta liberdade ao fenômeno porque descobre que o movimento de autodeterminação do ser natural é similar ao movimento de autodeterminação do ser racional. Isso não quer dizer que natureza e razão sejam idênticos, mas que são portadoras de similitudes. A beleza é um *analagon* da razão e não um produto da

razão (SCHILLER, 1997, p. 61).

Na estética de Schiller, as belas-artes também devem proporcionar os sentimentos de prazer e desprazer no ser humano; por isso escreve SCHILLER (1997, p. 27): “A experiência ensina, ao contrário, que o afeto desagradável é para nós mais estimulante”. A sensação de desprazer e desconforto, paradoxalmente, cumpre um papel importante na elevação do homem natural à condição de homem moral. A relação de atração e recusa “pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante” (SCHILLER, 1997, p. 41), revela que é possível “uma fruição no desassossego, na dúvida, no receio” (SCHILLER, 1997, p. 42). Isso não implica que “os afetos desagradáveis concedam um prazer em si” (SCHILLER, 1997, p. 43), mas que são capazes de fazer brotar no homem uma disposição de caráter para o que é mais elevado. Esse sentimento mais elevado pode ser denominado como patético ou sublime.

Ao estabelecer a estreita correlação entre o belo e o sublime, Schiller estabelece uma separação radical com a filosofia kantiana. A sua análise do sublime tem como corolário um afastamento significativo do filósofo de Königsberg, não tanto devido à heterodoxia de sua moralidade, mas, sobretudo, pela aliança da teoria do sublime com a arte poética. Kant não envereda pelo caminho da arte como Schiller, nem chega a perfilar uma análise antropológica do sublime a partir de sua articulação com o poético e o patético. Desse modo, Schiller não se limita à interpretação kantiana do sublime como um estado de ânimo perante uma paisagem arrebatadora da natureza bruta (livre) e consegue apresentar uma análise mais elaborada dessa temática.

No seu ensaio “Sobre o sublime”, Schiller procura investigar como o objeto estético possibilita o desenvolvimento da disposição moral no homem. Para ele o movimento do espírito na direção da moralidade tem seu ponto de inflexão na natureza, que põe no homem os sentimentos do belo e do sublime. Ele interpreta o sentimento do belo como algo sociável e gracioso, capaz de aliviar a penosa viagem que constitui a existência humana e conduzir com alegria e gracejo seu itinerário pelos lugares mais perigosos. Escreve Schiller (1997, p. 221): “onde temos de agir como puros espíritos e abdicar de tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e ao cumprimento do dever”. Ao chegar ao pórtico da moral, a beleza recua porque é incapaz de conduzir o espírito humano pelas regiões do mundo suprassensível, haja vista que ela permanece presa no mundo sensível. A beleza experimentada no fenômeno não é capaz de desprender-se completamente do poder da natureza.

O objeto sublime não pode ser apreendido pelo conceito ou capturado simplesmente como uma imagem, pois o sublime foge à tentativa conceitual do entendimento e à tentativa figurativa da imaginação. Essa incapacidade revela os limites do conhecimento humano; no entanto, isso não conduz a um afastamento do objeto, pelo contrário, o objeto sublime exerce um poder fascinante que encanta e atrai. Schiller explica a origem desse encanto:

Deleitamo-nos com o que é sensivelmente infinito porque podemos pensar o que os sentidos já não apreendem e o entendimento já não comprehende. Entusiasmamo-nos com o que é pavoroso porque podemos querer o que os impulsos repelem e rejeitar o que eles desejam. De bom grado deixamos que a imaginação encontre o seu mestre no reino dos fenômenos, mas o que em nós próprios possui uma grandeza

absoluta não pode ser atingido pela natureza, em toda a sua ausência de limites (SCHILLER, 1997, p. 222).

A natureza foi sábia ao recorrer a “um meio sensível para ensinar-nos que somos mais do que meramente sensíveis”; o homem não é um mero ente sensível, ele é muito mais do que isso. No entanto, graças ao sublime, isso é revelado pelo próprio mundo sensível. A passagem do sensível ao inteligível ocorre quando aquilo que em princípio produz uma sensação desagradável de desprazer pode em seguida propiciar uma sensação prazerosa. O sentimento sublime é, segundo Schiller (1997, p. 221), “sisudo e silencioso, e o seu braço forte transporta-nos acima da vertiginosa profundidade”<sup>12</sup>.

O sublime é um movimento envolvido pela contradição entre o espanto e a alegria, entre o estado dorido, que se exprime como arrepio, e o estado alegre, “que pode intensificar-se até ao encanto” (SCHILLER, 1997, p. 222). No sublime, um mesmo objeto é capaz de revelar, paradoxalmente, o estado dos sentidos e o estado do espírito, em que o ser humano é conduzido a articular os sentimentos contraditórios de grandeza moral e insignificância física para contrariar o seu instinto de sobrevivência.

Na esteira da estética kantiana, Schiller entende que um objeto sublime contém em si “a representação de um perigo que a nossa força física não se sente capaz de vencer” (SCHILLER, 1997, p. 143). O objeto pavoroso agride a nossa natureza sensível de maneira violenta, tornando necessária a razão e a liberdade no interior do ânimo. O irresistível poder da natureza revela a impotência do ser humano como ente sensível, e a superioridade do homem sobre a natureza na medida em que ele é um ente racional. O pavoroso poder da natureza é esteticamente sublime porque revela a insignificância do sensível.

Para Schiller, não é sublime a vitória do homem sobre um animal selvagem ou a construção de um barco que é capaz de resistir ao ímpeto do mar furioso. Todos os atos inventivos do homem que revelam a sua superioridade sobre a natureza não despertam qualquer sentimento sublime, embora “tenham algo de análogo a ele e agradem por isso quando se trata de um juízo estético” (SCHILLER, 1997, p. 147). Não podem ser considerados sublimes os meios naturais que o homem utiliza para resistir ao poder da natureza. A resistência física à natureza revela o ente sensível e não o ente moral.

Para alcançar o sublime é preciso abandonar toda a resistência física. Esclarece Schiller (1997, p. 148): “A mais poderosa força da natureza é menos sublime precisamente na medida em que surge dominada pelo ser humano, voltando rapidamente a tornar-se sublime assim que arruina a artificialidade humana”. Schiller oferece como exemplo de sublime o cavalo que vive livre nos bosques e que possui uma índole distinta daquele que vive domesticado ou atrelado a uma carroça. No entanto, se por um acaso esse mesmo cavalo se levantar com fúria sobre o seu cavaleiro e conseguir devolver a si mesmo sua liberdade, então o seu caráter pavoroso estará de volta e ele poderá tornar-se novamente sublime (SCHILLER, 1997).

A natureza só é sublime quando é pavorosa, mas quando é controlada pela ciência humana e não representa algum sentimento de temor no interior da sensibilidade humana não pode ser considerada como sublime. Por sua vez, o

objeto pavoroso tem de remeter à liberdade interior do ânimo, quer dizer, à racionalidade. Se isso não ocorrer, não existirá nenhuma sublimidade. O sublime é de natureza subjetiva, pois reside completamente na disposição de ânimo do sujeito e não no objeto.

O pavor propiciado na experiência do sublime não é um pavor real, um pavor que ameace a existência física do indivíduo, mas somente de natureza subjetiva. A contemplação estética pressupõe a existência da liberdade e nenhum empecilho ao seu desenvolvimento. Escreve Schiller (1997, p. 1997): “por mais sublime que seja uma tempestade marítima, contemplada a partir da margem, tanto menor é a vontade por parte de quem se encontra no navio por ela despedaçado, de proferir algum juízo estético sobre ela”.

O sublime somente é possível quando estamos seguros em relação àquilo que produz pavor, quando o mar não ameaça efetivamente a existência humana. O terrível nesse caso sucede somente no plano da imaginação, que leva sério o sentimento de temor e angústia, pois “sem este início de sofrimento real, sem este sério atentado à nossa existência, apenas jogaríamos com o objeto; e tem de ser a sério, pelo menos na sensação, que a razão procura refugiar-se na ideia da sua liberdade” (SCHILLER, 1997, p. 155). O sublime ocorre somente quando a imaginação leva a sério aquilo que representa, e não quando é tão só um jogo lúdico da imaginação.

Schiller comprehende o sublime como contemplativo e patético. No sublime contemplativo tudo depende do estado de ânimo do sujeito. Ele depende da disposição e da capacidade de representação do sujeito, e nem todos os indivíduos têm imaginação “suficiente para reproduzir em si uma representação viva do perigo” (SCHILLER, 1997, p. 155). Essa disposição pode ser frágil, e a representação do perigo acaba por assegurar que o sujeito continue senhor da situação.

O sublime contemplativo não emana da natureza bruta enquanto tal, mas de objetos ideais que exigem a imaginação do espectador ou leitor. Ele pode ser localizado na arte poética, como no silêncio sepulcral dos contos de fadas que despertam temor, na solidão do exílio numa ilha desabitada como no Filoctetes de Sófocles, num bosque solitário de um romance policial, no horror resultante da indeterminação futura provocada pela morte no Hamlet de Shakespeare, na terrível escuridão que oculta os objetos. Esse temor pode ser observado na *Ilíada* de Homero: “Júpiter, clama Ájaz no escuro da batalha, ‘liberta os gregos desta escuridão: Faz com que se torne dia, faz com que estes olhos vejam, e depois, se quiseres, faz com que eu tombe à luz’” (SCHILLER, 1997, p. 161). Tudo que é misterioso contribui para a representação do que é terrível; assim, o sublime contemplativo está relacionado à capacidade sensível de resistência e à capacidade de expressão do homem de encontrar limites num objeto.

O sublime patético se dá quando o sofrimento humano emerge na obra de arte, quer dizer, como ilusão ou ficção. Para que ocorra o sublime no patético, é preciso que o sofrimento seja representado com vivacidade e que exista um sentimento de segurança na representação do sofrimento alheio. O sublime patético deve ser uma representação dramática do sofrimento que produza comoção, e ainda deve apresentar uma resistência ao sofrimento, “a fim de chamar à consciência a liberdade interior do ânimo” (SCHILLER, 1997, p. 161).

No seu ensaio “Sobre o motivo do prazer com assuntos trágicos”, Schiller aponta o movimento de passagem da sensação de desprazer para a sensação de prazer através da análise dos sentimentos da comoção e do sublime; o primeiro constitui-se mediante o trânsito paradoxal da sensação de sofrimento para o prazer no sofrimento; e o segundo, mediante a contradição que se instala no interior da própria disposição de ânimo do indivíduo que, de um lado, afirma-se como sentimento de impotência, e do outro, como dotado de um sentimento de supremacia que não se assusta com quaisquer limites.

Schiller opera uma análise da comoção possibilitada pela representação da sensação do sofrimento humano expressa na ação trágica. O herói trágico é aquele que é dotado de um *pathos* elevado, pois não se deixa abater pela dor e pelo sofrimento em que se encontra lançado, como, por exemplo, Prometeu, Filoctetes e Laocoonte. O propósito da obra de arte não é apenas a representação do sofrimento humano, mas conduzir o espectador, conforme afirma Aristóteles na sua *Poética*, aos sentimentos de prazer e felicidade – “a conformidade aos fins encontra-se fundamentada numa inconformidade” (SCHILLER, 1997, p. 30). É uma inconformidade aos fins o sofrimento do ser humano; no entanto, a representação trágica do desprazer conduz ao prazer, à medida que desperta as sensações de temor e compaixão.

Para Schiller, a tragédia é o gênero poético em que a dor produz um prazer moral. Na tragédia se sacrifica “qualquer conveniência natural a uma conveniência moral” (SCHILLER, 1997, p. 32). O prazer no desprazer só é possível àquele que reconhece a primazia do universal perante o particular. O sofrimento do outro promove o desenvolvimento de compaixão. Isso é resultante da própria natureza sensível, porque o sofrimento do outro é uma agressão a nossa própria sensibilidade. Isso implica dizer que o desprazer da sensação revela que a força da razão subsiste no interior da própria sensibilidade.

No seu ensaio “Sobre o patético”, Schiller destaca que o sofrimento em si não é sublime, mas sim a resistência ao sofrimento. Para ele, “*O patético só é estético na medida em que é sublime*” (SCHILLER, 1997, p. 168). Temos aí o *leitmotiv* da arte trágica, à proporção em que o sublime é o momento em que uma paixão é apresentada através “*da força supra-sensível de resistência*” (SCHILLER, 1997, p. 168). O princípio supra-sensível estabelece um limite aos efeitos da natureza. É na região da natureza que se revela com toda a sua intensidade o sofrimento, que por sua vez serve para avaliar o nível de capacidade de resistência moral do ser humano. Assim, paradoxalmente, o sublime ou a grandiosidade da autonomia moral depende da intensidade da resistência ao mundo da natureza.

A força estética depende da expressão da natureza e a força patética da livre disposição do espírito. A passagem do mundo sensível para o mundo inteligível não ocorre de maneira processual e progressiva, mas pelo signo da ruptura, pois através do abalo “ele arranca o espírito autônomo à rede que a sensibilidade requintada teceu à sua volta” (SCHILLER, 1997, p. 224). Essa contradição produz um efeito atrativo sobre a disposição de ânimo do homem. No entendimento de Schiller (1997, p. 224): “O sublime proporciona-nos, portanto, uma evasão do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos sempre prisioneiros”. Embora do ponto de vista estético o sublime seja menos relevante do que o belo, o sublime tem o mérito de desvelar a destinação humana para o suprassensível.

Como afirma Lebrun (1993, p. 592), “sem o sublime, não se suspeitaria que uma ‘estética’ [...] detenha a chave do supra-sensível”.

A unidade do belo com o sublime permite a afirmação de que a beleza não sucumbe à lassidão de um gozo perpétuo ou ao âmbito de um prazer hedonista, mas possibilita a afirmação de uma sensibilidade livre das amarras da natureza, como assegura Schiller (1997, p. 230): “a arte tem todas as vantagens da natureza sem partilhar com ela as suas amarras”. Na sua obra *Educação estética do homem*<sup>13</sup>, Schiller leva adiante essa reflexão acerca do propósito pedagógico da estética e mostra como o gosto<sup>14</sup> colabora na depuração dos sentimentos humanos.

## CONCLUSÃO

A terceira *Crítica* de Kant procura preencher uma fenda aberta no seu sistema, já que pela mediação da imaginação consegue reconciliar cada uma das faculdades do espírito. As faculdades do espírito não se referem apenas ao sensível, mas também ao suprassensível. O sublime atesta que a estética envolve também o momento em que a representação precisa anular-se para dar lugar ao suprassensível. Assim, a imaginação nega-se no sublime, porque ela é imprópria para exprimir o infinito.

Schiller opera uma reviravolta na estética, porque ao invés de permanecer sob a *démarche* kantiana e privilegiar o pensamento transcendental acerca do gosto, prefere transitar livremente sobre o terreno do sublime e, a partir daí, constituir uma exigência moral. O próprio Kant já havia atribuído ao gosto o significado de uma transição do prazer dos sentidos ao sentimento ético; no entanto, foi Schiller quem proclamou a arte como um exercício ativo da liberdade humana.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ricardo. Introdução. In SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.  
 \_\_\_\_\_. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, Vozes, 1993.
- DUARTE, Rodrigo. *Belo e sublime em Kant*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- FREITAS, Verlaine. A subjetividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico. *Veritas*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, junho 2003.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993 (Coleção Tópicos).
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Vozes, 1998.
- KANGUSU, Imaculada. *Walter Benjamin e Kant II*. São Paulo, Fapesp: Annablume, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa.

Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

*A Educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1995.

*Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Tradução de Tereza Rodrigues Cadete. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

## NOTAS

- 1 A *Critica da faculdade do juízo* aponta para a reconciliação da ruptura aberta entre a primeira e a segunda *Critica*, entre a razão teórica e a razão prática, entre a natureza determinada e a liberdade.
- 2 A palavra estética procede do grego *aisthesis*, que quer dizer sensação, percepção. A palavra estética em Baumgarten refere-se ao conhecimento alcançado através da experiência e da percepção sensível.
- 3 Embora Kant na sua *Critica da faculdade do juízo* omita propositalmente o nome de Alexander Gottlieb Baumgarten e recuse discutir com este as suas ideias estéticas, é indiscutível a influência de Baumgarten sobre o pensamento estético kantiano. Baumgarten postula a aptidão para julgar com uma sistematicidade que está presente no filósofo de Königsberg; escreve ele: “A aptidão para julgar as coisas é o julgamento, que é prático, quando diz respeito à previsão das coisas futuras; é teórico, quando diz respeito a outras coisas, e é penetrante, quando percebe um grande número de perfeições nos objetos, cuja percepção é muito obscura” (BAUMGARTEN, 1993, p. 88). Para Baumgarten, o julgamento pode ser sensível ou intelectual: “O julgamento sensível é o gosto entendido em sentido amplo (o bom gosto, o paladar, o olfato)” (BAUMGARTEN, 1993, p. 88). A arte de julgar pelos sentidos constitui a estética.
- 4 O conceito de juízo (*Urteil*) em Kant não tem um sentido moral como foi concebido pela tradição filosófica, pois o sistema kantiano concede um lugar especial à moralidade, que é o lugar da razão prática. Embora o juízo estético não julgue segundo conceitos, porque ele é sensorial, o gosto estético busca uma determinação universal.
- 5 Para Gadamer, a fundamentação transcendental e filosófica da estética realizada por Kant na sua *Critica da faculdade de juízo* representa, de um lado, a ruptura com uma tradição, de outro, é preâmbulo de um novo desenvolvimento, pois ele limitou o conceito de gosto à condição de princípio próprio do juízo e restringiu a utilização do conceito de conhecimento ao âmbito do entendimento (GADAMER, 1998, p. 90-91).
- 6 Segundo Luc Ferry, o sublime não é, pois, nem o objeto, nem as ideias da razão, mas “o movimento da imaginação para apresentar as ideias em toda a sua ambiguidade (tentativa-malogro)” (Apud TIBURI, 1998, p. 240).
- 7 O sublime, para Kant, está relacionado à maneira pensar, isto é, “a máximas para conseguir o domínio do intelectual e das idéias da razão sobre a sensibilidade” (KANT, 1993, p. 120).
- 8 Numa tentativa independente de pensar “com e contra” Kant, *Kallias ou sobre a beleza* é um texto formado pelas correspondências que Schiller manteve com Christian Gottfried Körner (1756-1832) entre janeiro e fevereiro de 1793, que tem como liame central a discussão acerca da essência da obra de arte.
- 9 Na correspondência de 15 de fevereiro de 1793, Christian Gottfried Körner afirma: “Seu princípio da beleza é meramente subjetivo, ele se baseia na autonomia, a qual é acrescentada em pensamento ao fenômeno dado” (apud SCHILLER, 2002, p. 62). Schiller responde a Körner em 18 de fevereiro de 1793 nos seguintes termos: “que o meu princípio da beleza seja é até agora certamente apenas subjetivo, pois até aqui argumentei de fato apenas a partir da razão mesma e não me envolvi de modo algum com os objetos. Mas meu princípio não é mais subjetivo do que tudo o que é derivado *a priori* da razão. Que no objeto mesmo tenha de ser encontrado algo que torne possível o emprego desse princípio é compreensível por si mesmo, assim como o é que caiba a mim indicá-lo. Mas que esse algo [...] seja observado pela razão, e, a rigor, aprobativamente, isso pode ser demonstrado, de acordo com a natureza da coisa,

apenas a partir da essência da razão, e nesse ponto, portanto, apenas subjetivamente. No entanto, espero provar suficientemente que a beleza é uma qualidade objetiva” (SCHILLER, 2002, p. 66).

10 Para Kant, “Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo” (KANT, 1993, p. 77). O fundamento determinante do gosto é estético, logo, funda-se sobre o sentimento do sujeito.

162

11 Na esteira de Kant, Schiller entende que “O que é bom ocupa a nossa razão, o que é verdadeiro e perfeito, o entendimento; o que é belo, o entendimento com a faculdade de imaginação; o que é comovente e sublime, a razão com a faculdade da imaginação” (SCHILLER, 1997, p. 29). Para Schiller, existem aquelas artes que satisfazem o entendimento e a imaginação; essas têm como objetivo principal “o que é verdadeiro, perfeito e belo” (SCHILLER, 1997, p. 29-30); existem ainda aquelas que se colocam no plano da imaginação e da razão, “tendo portanto como objeto principal o que é bom, sublime e comovente” (SCHILLER, 1997, p. 30).

12 Segundo Teresa Rodrigues Cadete, “Desde o texto fundador dos tratados sobre o sublime, falsamente atribuído a Longinus, o apelo ao sublime possui um tom crepuscular, de alerta melancólico, de espanto perante a catástrofe, de interrogação sobre a possibilidade de uma nova ação fundadora, de oscilação entre a violência e o sacrifício no meio de um mundo fervilhante de paixões mesquinhas” (1997, p. 22).

13 A inflexão de Schiller na direção de uma articulação entre estética e educação aparece especialmente nas cartas que ele dirigiu ao príncipe dinamarquês Friedrich Christian Augustemburg, entre fevereiro e dezembro de 1793, ensaio que ficou conhecido como *A Educação estética do homem*, publicado em 1795. Nele Schiller leva adiante a tentativa de unir sensibilidade à moralidade pela mediação da beleza. A estética é a única forma de elevar o homem sensível ao reino inteligível.

14 Ao invés de corroborar os preceitos hedonistas, o gosto está relacionado ao novo ideal de humanidade e civilização. Para Schiller, o gosto não pode causar nenhum prejuízo à verdadeira virtude, pelo contrário, o gosto harmoniza nossa sensibilidade em favor do dever. O gosto contribui para a promoção da eticidade, por isso que ele exige moderação e decoro e detesta tudo que é violento. O gosto inclina-se para tudo que se reúne com leveza e harmonia (Cf. SCHILLER, 2002, p. 59-64).